

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

eug



COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

TOMO I

eug

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

del origen de la modernidad
a la era digital

TOMO I

JUAN CALATRAVA
DAVID ARREDONDO GARRIDO
MARTA RODRÍGUEZ ITURRIAGA
(EDS.)

COMUNICAR LA ARQUITECTURA
del origen de la modernidad a la era digital

Granada, 2024

© Los autores

© Universidad de Granada

ISBN(e) 978-84-338-7371-2

Edita:

Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s. n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

Web: editorial.ugr.es

Maquetación: Noelia Iglesias Morales

Diseño de cubierta: Francisco Antonio García Pérez (imagen de fondo: detalle de *Blue on almost white*, Nikodem Szpunar, 2022)

Imprime: Printhauss

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

IV Congreso Internacional Cultura y Ciudad

Comunicar la arquitectura: del origen de la modernidad a la era digital

Granada 24-26 enero 2024

Comisión Organizadora

David Arredondo Garrido

Juan Manuel Barrios Rozúa

Juan Calatrava Escobar

Ana del Cid Mendoza

Francisco Antonio García Pérez

Agustín Gor Gómez

Bernardino Líndez Vílchez

Juan Carlos Reina Fernández

Marta Rodríguez Iturriaga

Manuel "Saga" Sánchez García

María Zurita Elizalde

Comité Científico

- Juan Calatrava, Universidad de Granada (Presidente)
Paula V. Álvarez, Vibok Works
- Atxu Amann, Universidad Politécnica de Madrid. MACA
Ethel Baraona Pohl, Dpr Barcelona
- Manuel Blanco, Universidad Politécnica de Madrid
Mario Carpo, The Bartlett School of Architecture
- Miguel Ángel Chaves, Universidad Complutense de Madrid
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá
- Teresa Couceiro, Fundación Alejandro de la Sota
Francesco Dal Co, Università IUAV di Venezia
Annalisa Dameri, Politecnico di Torino
Arnaud Dercelles, Fondation Le Corbusier
Ricardo Devesa, Actar Publishers
- Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza
- Ana Esteban Maluenda, Universidad Politécnica de Madrid
Luis Fernández-Galiano, *Arquitectura Viva*
- Davide Tommaso Ferrando, Libera Università di Bolzano
- Martina Frank, Università Ca' Foscari Venezia. *Rivista MDCCC1800*
- Carolina García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya
Ramón Gutiérrez, CEDODAL
Ángeles Layuno, Universidad de Alcalá
- Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya
Mar Loren, Universidad de Sevilla
- Samantha L. Martin, University College Dublin. *Architectural Histories*
Paolo Mellano, Politecnico di Torino
- Marina Otero Verzier, Design Academy Eindhoven
Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla
- Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya
José Manuel Pozo, Universidad de Navarra
- Eduardo Prieto, Universidad Politécnica de Madrid
Moisés Puente, Puente Editores
- José Rosas Vera, Pontificia Universidad Católica de Chile
Camilio Salazar, Universidad de Los Andes. *Revista Dearq*
- Marta Sequeira, ISCTE-IUL, DINÂMIA'CET-IUL, Universidade Autónoma de Lisboa
- Jorge Torres Cueco, Universitat Politècnica de València
- Thaïsa Way, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington DC
Jorge Yeregui, Universidad de Málaga. MICA

INTRODUCCIÓN	XXIII
Juan Calatrava, David Arredondo Garrido, Marta Rodríguez Iturriaga	

TOMO I

FOTOGRAFÍA, CINE, PUBLICIDAD: LA COMUNICACIÓN VISUAL

DOS PELÍCULAS SOBRE LA COMIDA Y LA CIUDAD	29
Juliana Arboleda Kogson	
EL PAISAJE DE LA ESPAÑA MODERNA DEL <i>BOOM</i> DESARROLLISTA A TRAVÉS DE LAS TARJETAS POSTALES	37
Cristina Arribas Sánchez	
CLOTHING, WOMEN, BUILDINGS. THE ARCHITECTURAL IMAGES IN FASHION MAGAZINES.	49
Chiara Baglione	
LA PLAZA (BAQUEDANO) EN LA CIUDAD (DE SANTIAGO DE CHILE) EN DIEZ FOTOGRAFÍAS: DISCURRIR DE UN IMAGINARIO URBANO A TRAVÉS DE SU REGISTRO VISUAL	61
Pedro Bannen Lanata, José Rosas Vera	
ARQUITECTURA POPULAR Y PAISAJES SIMBÓLICOS: LA HUELLA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CINE ESPAÑOL	75
Paloma Baquero Masats, Juan Antonio Serrano García	
ESPACIO URBANO Y ARQUITECTURA EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA MARGINALIDAD COMO TEXTO MODELIZADOR DE LA CULTURA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA	87
Diana Elena Barcelata Eguiarte, Andrea Marcovich Padlog	

FILMS AS MANIFESTO. GIANCARLO DE CARLO AT THE X TRIENNALE OF MILAN	101
Gemma Belli	
LAS CELOSÍAS DE LA ALHAMBRA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN	113
Bárbara Bravo-Ávila	
TRANSITAR SOBRE EL TEJADO: HACIA NUEVOS IMAGINARIOS URBANOS A TRAVÉS DEL CINE. EL MEDITERRÁNEO Y BARCELONA	125
Marina Campomar Goroskieta, María Pía Fontan	
ORIGEN Y DIAGNÓSTICO DEL <i>COLLAGE</i> POSTDIGITAL COMO EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA DIFERENCIA A INICIO DE LOS AÑOS 2000	137
Alejandro R. Carrasco Hidalgo	
FOTOGRAFÍA, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO: CONSTANTIN UHDE Y LOS <i>MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA (1888-1892)</i>	151
Miguel Ángel Chaves Martín	
ESCRITORES Y DIBUJANTES VIAJEROS EN LOS REALES SITIOS. EL ESCORIAL EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS Y FRANCESAS DEL SIGLO XIX	163
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Lucas Fernández-Trapa	
BUILDING THE IMAGE OF MODERNITY: THE INTERACTION BETWEEN URBAN ARCHITECTURE AND MONTAGE IN EARLY FILM THEORY AND PRACTICE	175
Bernardita M. Cubillos	
UTOPIA IN ARCHITECTURE AND LITERATURE: WRITING IDEAL WORLDS	191
Jana Čulek	
LA FORMA DE LA LUZ. PROYECTOS, IMÁGENES, RECUERDOS (S. XX-XXI)	205
Maria Grazia D'Amelio, Antonella Falzetti, Helena Pérez Gallardo	
LA MIRADA SOBRE LA VIVIENDA COLECTIVA CONTEMPORÁNEA EN EL CINE: DE LA DISTOPÍA A LA REALIDAD SOCIAL	217
Rafael de Lacour, Ángel Ortega Carrasco	
ESPACIO Y TIEMPO EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UNA OBRA LITERARIA. <i>SOLARIS, BLADE RUNNER Y 2001: A SPACE ODYSSEY</i>	229
Juan Deltell Pastor	
LA MURALLA ROJA. ENTRE EL ESPACIO REAL Y EL VIRTUAL	243
Daniel Díez Martínez	
CRÓNICAS DE UN ARCHIVO LATENTE. LOLA ÁLVAREZ BRAVO: FOTÓGRAFA, TAMBIÉN, DE ARQUITECTURA	257
Alicia Fernández Barranco	
ARCHITECTURE AND PHOTOGRAPHY IN THE MODERN ERA. THE ITALIAN SETTING BETWEEN THE TWO WARS (1920-1945)	269
Adele Fiadino	
GEORGIA O'KEEFFE Y BERENICE ABBOTT: MIRADAS CRUZADAS DE NUEVA YORK	281
José Antonio Flores Soto, Laura Sánchez Carrasco	

REALIDADES Y FICCIONES DEL SUEÑO AMERICANO: LA CASA PUBLICITADA EN EL SUBURBIO ESTADOUNIDENSE DE POSGUERRA	293
Estibaliz García Taboada, Javier Fernández Posadas	
CARTOGRAFÍAS CINEMATOGRAFÍAS: LOS DESCAMPADOS DEL CINE QUINQUI	309
Ubaldo García Torrente	
DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA: PASIÓN POR DOCUMENTAR	321
José Ramón González González	
COMUNICAR LA ARQUITECTURA MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA: TRES MIRADAS SOBRE LA CASA URIACH	335
Arianna Iampieri	
GRAND HOTEL ARCHITECTURE AS DEPICTED, PHOTOGRAPHED, AND FILMED IN THE CASE OF THE CIGA: COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI	349
Ewa Kawamura	
THE IMAGINED AND THE LIVED: A COMPARATIVE STUDY OF KOWLOON WALLED CITY IN CYBERPUNK SCIENCE FICTIONS AND HONG KONG URBAN CINEMA	361
Zhuozhang Li	
PHOTOGRAPHED ARCHITECTURE: THE CASE OF THE VILLAGGIO MATTEOTTI IN TERNI BY GIANCARLO DE CARLO (1969-1975)	371
Andrea Maglio	
LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA PLAZA MAYOR DE SALAMANCA, PIAZZA SORDELLO EN MANTUA Y MOUNTJOY SQUARE EN DUBLÍN	383
María Gilda Martino	
STEEPED IN INFLUENCE: THE IMPACT OF TEA ADVERTISEMENTS ON BLACK URBAN DOMESTICITY IN THE SOUTH AFRICAN PRESS.	393
Nokubekezela Mchunu	
EXPLORING LANDSCAPES THROUGH VISUAL NARRATIVES: BETWEEN CARTOGRAPHY AND FIGURATIVENESS	407
Giulio Minuto	
LA ARQUITECTURA COMO PASARELA DE MODA	421
Marta Muñoz	
IMÁGENES QUE COMUNICAN Y SONRIÉN. EL HUMOR GRÁFICO EN LA ARQUITECTURA, DE LA CARICATURA AL MEME	431
Idoia Otegui Vicens	
EL LUGAR COMO GENERADOR DE LA IMAGEN: EL <i>STREET ART</i> COMO PATRIMONIO DE LA CIUDAD	443
Larissa Patron Chaves, Bernardino Líndez Vílchez	
LO SINIESTRO EN EL ESPACIO DOMÉSTICO. ENCUADRES Y RELACIONES VISUALES EN LA CREACIÓN DE NARRATIVAS DE SUSPENSE	455
Aina Roca Mora, Maria Pia Fontana, Juan Deltell Pastor	
GAUDÍ BAJO EL ENCUADRE: LINTERNA MÁGICA, <i>FOTOSCOPI</i>, CINE DOCUMENTAL	469
Carmen Rodríguez Pedret	

ROBERTO PANE Y EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA	483
Raffaella Russo Spena	
EL MENSAJE DE LOS PREMIOS PRITZKER: DISCURSO OFICIAL Y REACCIONES CRÍTICAS	493
Laura Sánchez Carrasco, José Antonio Flores Soto	
ENTRE PLANOS. LA ESCALERA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DEL CINE	507
Juan Antonio Serrano García, Paloma Baquero Masats	
DIAPHANOUS WHITE. THE INDUSTRIAL GARDEN CITY OF ROSIGNANO SOLVAY THROUGH THE COLORS AND PHOTOGRAPHS BY MASSIMO VITALI	521
Chiara Simoncini, Giulia Gabriella Sagarriga Visconti	
CHILE EN <i>HOGAR Y ARQUITECTURA</i>, 1970. SERIES FOTOGRÁFICAS DE PATRICIO GUZMÁN CAMPOS SOBRE LA OBRA DE SUÁREZ, BERMEJO Y BORCHERS	533
Andrés Téllez Tavera	
ITALIAN SKYSCAPERS IN THE CINEMA DURING THE PERIOD OF ECONOMIC BOOM	547
Annarita Teodosio	
THE SPLENDOR (AND THE <i>SHINING</i>) OF SPACE: COMMUNICATION AND ARCHITECTURE AS STORYLINE CATALYSTS IN KUBRICK'S WORK	559
Manuel Viñas Limonchi, Antonio Estepa Rubio	
 CONSERVAR, ORDENAR, DIFUNDIR: ARCHIVOS, MUSEOS Y EXPOSICIONES	
OPEN-AIR MUSEUMS IN BORNEO AND THE DIALECTIC OF VERNACULAR FORM	575
Azmah Arzmi	
PRESERVING/SHARING/COMMUNICATING 20TH-CENTURY ARCHITECTURAL CULTURE: THE CASE OF THE IACP-NAPLES ARCHIVES.	587
Paola Ascione, Carolina De Falco	
COMMUNICATING MUSEUM ARCHITECTURE: THE ROLE OF EUROPEANA COLLECTIONS IN THE CONSTRUCTION OF ARCHITECTURAL MEMORY	599
Helena Barranha, Isabel Guedes	
TRAS LOS REGISTROS DEL CONCURSO DEL PLATEAU BEAUBOURG	609
M. Fernanda Barrera Rubio Hernández	
CATEGORIZACIÓN DEL <i>MELLAH</i> EN MARRUECOS	621
Julio Calvo Serrano, Carlos Malagón Luesma, Adelaida Martín Martín	
SOBREEXPOSICIÓN. EL MITO DE LA ARQUITECTURA CHILENA CONTEMPORÁNEA Y SUS ESTRATEGIAS DE CIRCULACIÓN	633
Felipe Corvalán Tapia	

ARCHITECTURE FILM FESTIVALS: AUDIOVISUAL NARRATIVES, PROTAGONISM AND ACTIVISM IN CONTEMPORARY URBAN SPACE	645
Liz da Costa Sandoval, Tania Siqueira Montoro	
TURÍN 1926: LA MOSTRA INTERNAZIONALE DI EDILIZIA, LA NARRACIÓN DEL CAMBIO	657
Annalisa Dameri	
ECOLOGÍAS PRODUCTIVAS: HIBRIDACIONES ENTRE LO RURAL Y LO URBANO A TRAVÉS DE TRES EXPOSICIONES RECIENTES	669
Eduardo de Nó Santos	
UNA RECOPIACIÓN DE LOS PROYECTOS DEL GRUPO NORTE DEL GATEPAC (1930-1936)	681
Lauren Etxepare Igiñiz, Leire Azcona Uribe, Eneko Jokin Uranga Santamaria	
PRODUCTIVE ARCHIVES AND ARCHITECTURAL MEMORY	691
Michael Andrés Forero Parra	
"ABOUT THE STYLE AND NOTHING BUT THE STYLE": EL ESTILO INTERNACIONAL Y LA MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION DE 1932	701
Daniel Gómez Magide	
BRASIL CONSTRUYE. LA ARQUITECTURA MODERNA COMO ICONO IDENTITARIO DE BRASIL, 1943-1957	715
Ramón Gutiérrez, Ana Esteban Maluenda	
URBAN CONCERNS IN CURATORIAL ASSEMBLAGES: AN INQUIRY INTO DESINGEL'S ARCHITECTURE PROGRAMME AROUND THE 1990S	731
Alice Haddad	
LA PRODUCCIÓN PLANIMÉTRICA DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS COMO ARQUITECTO CONSERVADOR DE LA ALHAMBRA. RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN TRAS EL CONOCIMIENTO DE SUS MATERIALES	747
Rafael Lorente Fernández, Ana M ^a López Montes, M ^a Rosario Blanc García	
LA MEMORIA VIRTUAL: DOCUMENTACIÓN Y HERRAMIENTAS DIGITALES DE TRATAMIENTO Y DIFUSIÓN	761
Jorge G. Molinero-Sánchez, Concepción Rodríguez-Moreno, María del Carmen Vílchez-Lara	
DEL ARCHIVO DIGITAL AL ARCHIVO FÍSICO. LA EXPERIENCIA DEL ARCHIVO DIGITAL DE ARQUITECTURA MODERNA DEL ECUADOR	773
Shayarina Monard-Arciniegas	
ANÁLISIS DE ESTRATEGIAS CURATORIALES POR MANUEL BLANCO. MOSTRAR ARQUITECTURA PARA COMUNICAR	787
Héctor Navarro Martínez	
THE SERGIO MUSMECI ARCHIVE AS A KEY TO UNDERSTANDING HIS FORM FINDING	801
Matteo Ocone	
COMMUNICATING THE CONTEMPORARY CITY. PRACTICES AND EXPERIENCES IN A PARTICIPATORY PERSPECTIVE	811
Serena Orlandi	

“MUSEOS” DE ARQUITECTURA: UNA COLECCIÓN DE IDEAS	825
Nuria Ortigosa	
LA APLICACIÓN NAM (NAVEGANDO ARQUITECTURAS DE MUJER): RETOS Y OPORTUNIDADES DE UNA HERRAMIENTA BIDIRECCIONAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO	835
José Parra-Martínez, Ana Gilsanz-Díaz, María-Elia Gutiérrez Mozo	
VENEZIA, 1976: LA BIENNALE ROSSA DEL PABELLÓN ESPAÑOL. UNA COMPROMETIDA EXPOSICIÓN INTERDISCIPLINAR, FINALMENTE “SIN” ARQUITECTURA	847
Antonio Pizza	
ENTENDIENDO LOS PAISAJES DE DESIGUALDAD URBANA. ENFOQUES, MÉTODOS E INSTRUMENTOS PARA UN ATLAS OPERATIVO ESTRATÉGICO PARA EL SUR DE MADRID	859
Alba Rodríguez Illanes, Miguel Y. Mayorga Cárdenas	
“ASÍ VIVE EL CAMPESINO ESPAÑOL”: RECONSTRUCCIÓN, HIGIENIZACIÓN Y PROPAGANDA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE LA VIVIENDA RURAL (1939)	873
Marta Rodríguez Iturriaga	
LOS BARDI Y EL MUSEO DE ARTE DE SÃO PAULO: TRANSFUSIONES MUSEOGRÁFICAS ENTRE LO POPULAR Y LO ERUDITO, LA CALLE Y EL MUSEO.	889
Mara Sánchez Llorens	
EXPONER ARQUITECTURA. LA EXPERIENCIA DEL MUSEO MAXXI DE ROMA	901
Elena Tinacci	
URBAN STORYLINES OF CON-TEMPORARY MURALS IN MINOR ARCHITECTURES	913
Luca Zecchin	

TOMO II

REVISTAS, LIBROS, TEXTOS: LA COMUNICACIÓN ESCRITA

CRÍTICA Y DIFUSIÓN DE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN DEL ARQUITECTO LEOPOLDO TORRES BALBÁS EN LA ALHAMBRA A TRAVÉS DE SUS PUBLICACIONES	927
Fernando Acale Sánchez	
EL MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA YA ESTABA ESCRITO. LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN DEUTSCHE BAUZEITUNG (1915-1920)	939
Pablo Arza Garaloces, José Manuel Pozo Muncio	
BUILDERS AND DEVELOPERS IN 17TH-CENTURY LONDON	953
Gregorio Astengo	
LA REVISTA HERMES (1917-1922) Y LA NUEVA IMAGEN DE LO VASCO. DEL CASERÍO AL CHALÉ NEOVASCO	967
Ana Azpiri Albistegui	

FOR A REFOUNDATION OF MODERN ARCHITECTURE: <i>METRON</i> IN THE FIRST YEARS (1945-1948) . . .	979
Guia Baratelli	
LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y EL DEBATE TEÓRICO EN UN PERIODO DE DESCONCIERTO (1918-1933): LA APORTACIÓN DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS	997
Juan Manuel Barrios Rozúa	
LA GUÍA DE ARQUITECTURA MODERNA ANTES DE 1951: TRES PUBLICACIONES PIONERAS	1009
Ángel Camacho Pina	
RONDA, VISIONES DE UNA CIUDAD Y SU ARQUITECTURA POR CRONISTAS Y VIAJEROS (SIGLO XII AL XIX)	1023
Ciro de la Torre Fragoso	
<i>FABRICATIONS</i>. 35 AÑOS DE LA REVISTA DE LA SOCIEDAD DE HISTORIADORES DE LA ARQUITECTURA DE AUSTRALIA Y NUEVA ZELANDA (1989-2024)	1035
Macarena de la Vega de León	
LA VIVIENDA SOCIAL ANDALUZA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN LAS REVISTAS DE <i>ARQUITECTURA</i>	1045
Rafael de Lacour, Alba Maldonado Gea, Ángel Ortega Carrasco	
RESACA MODERNA: LA TRANSCRIPCIÓN DEL “AFTER MODERN ARCHITECTURE DEBATE” PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CORPUS TEÓRICO ESPAÑOL	1057
Jorge Díez Estellés, Pablo Marqués Orero, Raúl Castellanos Gómez	
THE DIFFUSION OF ARCHITECTURAL CULTURE THROUGH TREATISES AND MANUALS ON THE ART OF BUILDING IN DENMARK BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES	1069
Monica Esposito	
HISTORIAS GRÁFICAS: “EL ALOJAMIENTO MODERNO EN ESPAÑA” DE FOCHO	1083
Héctor García-Diego Villarías, Jorge Tárrago Mingo, María Villanueva Fernández	
VISIONES CRUZADAS: HACIA NUEVAS PERSPECTIVAS DISCIPLINARES EN LA COMUNICACIÓN DE <i>ARQUITECTURA</i> (1959-1973)	1095
Eva Gil Donoso	
LAS PRIMERAS MICROESCUELAS DE RAFAEL DE LA HOZ. ARTÍCULOS EN PRENSA 1958-1959	1109
Alejandro Gómez García	
<i>PIVOTAL CONSTRUCTIONS OF UNSEEN EVENTS: FIVE ARCHITECTURAL NARRATIVES FROM UNITED STATES HISTORY, 1871-2020</i>	1121
Irene Hwang	
<i>HOUSE BEAUTIFUL: INTRODUCING AMERICAN WOMEN TO THE WORLD</i>	1131
Kathleen James-Chakraborty	
A BERLIN CATALOGUE. A REPERTOIRE OF ARCHITECTURAL FIGURES FROM MICHAEL SCHMIDT’S PHOTOBOKS	1141
Marco Lecis	
EL SOPORTE PAPEL Y LO DIGITAL. DESVELANDO LA VIDA Y OBRA ARQUITECTÓNICA DE MILAGROS REY HOMBRE	1153
Cándido López González, María Carreiro Otero	

LAS PIRÁMIDES DESPUÉS DE LE CORBUSIER. <i>THE NEW ARCHITECTURE IN MEXICO</i> DE ESTHER BORN, 1937	1165
Cristina López Uribe	
THE ROLE OF ILLUSTRATIVE PHOTOGRAPHY IN THE EARLY MODERN HISTORIOGRAPHY	1183
Fabio Mangone	
SINERGIAS Y DIVERGENCIAS: LA REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA BARCELONESA EN <i>ILUSTRACIÓ CATALANA Y ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓN</i> (1897-1908)	1191
Pilar Morán-García	
THE HERALD OF A NEW WORLD. ALDO ROSSI AND <i>THE ADVENTURES OF PINOCCHIO</i>: AN ARCHITECTURAL THEORY	1205
Vincenzo Moschetti	
DEL <i>LIKE</i> AL <i>BYTE</i> PARA LLEGAR A LO “ECO”: LAS REDES SOCIALES COMO <i>INFLUENCERS</i> DE OTRA ARQUITECTURA EN LA ERA DIGITAL	1219
Francisco Felipe Muñoz Carabias	
REVISTAS COLEGIALES DEL COAM (ESPAÑA) Y EL COARQ (CHILE). DE BOLETINES GREMIALES A ENTORNOS DE PUBLICACIONES	1229
Gonzalo Muñoz Vera, Paz Núñez-Martí, Roberto Goycoolea Prado	
A THICK MAGAZINE: MANUEL GRAÇA DIAS' <i>JORNAL ARQUITECTOS</i> AND THE CONSTRUCTION OF THE CULTURALIST ARCHITECT	1243
Vitor Manuel Oliveira Alves	
ANÁLISIS COMUNICATIVO DEL LIBRO <i>PLUS</i> DE FRÉDÉRIC DRUOT, ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL	1257
Ángel Ortega Carrasco, Rafael de Lacour	
LA EXTRAÑA PARADOJA: LAS REVISTAS GARANTES DE LA VERDAD	1271
José Manuel Pozo Muncio	
CUANDO LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD PASA POR LAS PÁGINAS DE UN PERIÓDICO: <i>LA CIUDAD LINEAL. REVISTA DE URBANIZACIÓN, INGENIERÍA, HIGIENE Y AGRICULTURA</i>	1285
Alice Pozzati	
LA DIVULGACIÓN Y ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA HABITACIONAL FUNCIONALISTA A TRAVÉS DE <i>ESPACIOS. REVISTA INTEGRAL DE ARQUITECTURA Y ARTES PLÁSTICAS EN MÉXICO, 1948-1957</i>	1301
Claudia Rodríguez Espinosa, Erika Elizabeth Pérez Múzquiz	
DISCURSOS PATRIMONIALES EN LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO HISTÓRICO NACIONAL	1313
Elina Rodríguez Massobrio	
THE MAKING OF ARCHITECTURAL IMAGERY IN THE AGE OF UNCERTAINTY AND DISEMBEDDING	1329
Ugo Rossi	
ARCHITECTS AND THE LAY PUBLIC IN AN AGE OF DISILLUSIONMENT: SOME NOTES ON ACTIVISM, SATIRE AND SELF-CRITICISM IN BRITISH ARCHITECTURAL PUBLISHING	1341
Michela Rosso	

ESCAPARATE PÚBLICO DE UNA NUEVA ARQUITECTURA. LA COMUNICACIÓN DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES	1357
Alberto Ruiz Colmenar, Beatriz S. González-Jiménez	
GEOMETRÍA, UNA REVISTA PARA COMUNICAR EL URBANISMO DE LOS ARQUITECTOS	1369
Victoriano Sainz Gutiérrez	
ESTADOS UNIDOS EN LOS BOLETINES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLES. 1945-1960	1381
María del Pilar Salazar Lozano	
ARQUITECTURA Y ANSIEDAD EN LA OBRA DE ISAAC ASIMOV	1393
Mario Sánchez Samos	
MIES Y EL PERIÓDICO <i>TRANSFER</i>	1407
Rafael Sánchez Sánchez	
FROM DOMESTIC INTERIORS TO NATIONAL PLATFORMS. MODERN ARCHITECTURE AND INDIAN WOMANHOOD IN THE <i>INDIAN LADIES' MAGAZINE</i>	1417
Pooja Sastry	
COMMUNICATING THE WELFARE ARCHITECTURE FOR WOMAN AND CHILD IN FASCIST ITALY	1427
Massimiliano Savorra	
MOBILIARIO Y DISEÑO INTERIOR EN EL MÉXICO MODERNO EN TIEMPO REAL: LAS PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	1441
Silvia Segarra Lagunes	
<i>SUN AND SHADOW</i> Y LA TRANSICIÓN DEL PROGRAMA DOMÉSTICO A LA OBRA MONUMENTAL DE MARCEL BREUER	1453
Erica Sogbe	
EL REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL <i>PLAYGROUND</i> COMO CONSTRUCCIÓN DE LOS IMAGINARIOS MODERNOS DE ESPACIOS DE JUEGO URBANOS	1463
Nicolás Stutzin Donoso	
<i>LES PROMENADES ET LE PAYSAN DE PARIS</i>. EL PARQUE DE BUTTES-CHAUMONT ENTRE LA LÍRICA Y LA TÉCNICA	1471
Diego Toribio Álvarez	
EL PROYECTO URBANO EN LAS PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA EN CHILE: UNA SECUENCIA ANALÍTICA (1930-1980)	1483
Horacio Enrique Torrent	
LE CORBUSIER, 1933. UN LIBRO Y UNA <i>CRUZADA</i> CONTRA LA ACADEMIA	1495
Jorge Torres Cueco	
OTRA <i>ARQUITECTURAS BIS</i>: LA APORTACIÓN CRÍTICA DE MADRID	1511
Alejandro Valdivieso	
LA ARQUITECTURA DEL CONOCIMIENTO	1523
Ruth Varela	
LA CASA EN EL MAR Y EL JARDÍN: LA COLABORACIÓN DE LINA BO EN EL DEBATE PROPUESTO EN LA REVISTA <i>DOMUS</i> DE 1940	1535
Carla Zollinger, Eva Álvarez, Carlos Gómez	

LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL

LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA POST-FOTOGRAFÍA: EXCESO Y ACCESO	1547
Luisa Alarcón González, Mar Hernández Alarcón	
UNA MIRADA DESDE EL METAVERSO A LA CIUDAD	1557
Mónica Alcindor, Alejandro López	
MANIERISMO <i>ON STEROIDS</i>: REFLEXIONES EN TORNO A LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL	1565
Serafina Amoroso	
APLICACIONES DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN ARQUITECTURA. CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRA EN LA ERA DIGITAL	1577
Guido Cimadomo, Vishal Shahdarpuri Aswani, Jorge Yeregui Tejedor	
FROM PHYSICAL TO DIGITAL: THE IMPACT OF TWENTY YEARS OF WEB 2.0 ON ARCHITECTURE	1587
Giuseppe Gallo	
NIKOLAUS PEVSNER EN LA BBC: LA COMUNICACIÓN ORAL DE LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA	1599
David García-Asenjo Llana, María Pura Moreno Moreno	
<i>CREAFAB APP</i>: HERRAMIENTA DIGITAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN DE PROCESOS DE REINDUSTRIALIZACIÓN CREATIVA EN CIUDADES HISTÓRICAS	1613
Francisco M. Hidalgo-Sánchez, Safiya Tabali, María F. Carrascal-Pérez	
REPRESENTACIÓN Y DIFUSIÓN DIGITAL DEL PATRIMONIO MONÁSTICO: EL PROYECTO <i>DIGITAL SAMOS</i>	1627
Estefanía López Salas	
ARQUITECTURA PARA REDES O ARQUITECTURA PARA LA VIDA	1639
Ángela Marruecos Pérez	
ENSEÑAR EL PROYECTO (Y TRANSFORMAR LA CIUDAD) EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL	1649
Paolo Mellano	
REVISTAS DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANAS: EXPERIENCIAS Y RESULTADOS DE ARLA	1661
Patricia Méndez	
LA MUTACIÓN DEL DIBUJO PLANO A LA REALIDAD AUMENTADA. UNA NUEVA FORMA DE COMUNICAR EL ESPACIO Y SU CONSTRUCCIÓN EN LA ARQUITECTURA	1673
Alejandro Muñoz Miranda	
¿INVESTIGACIÓN O ACTIVISMO? EL CASO DEL <i>MAPA INTERACTIVO DIGITAL DE ARQUITECTURAS IDEADAS POR MUJERES EN ESPAÑA, 1965-2000</i>	1683
Lucía C. Pérez Moreno, David Delgado Baudet, Laura Ruiz-Morote Tramblin	

INTRODUCCIÓN

El presente libro recoge las aportaciones presentadas al *IV Congreso Internacional Cultura y Ciudad*, dedicado a *Comunicar la Arquitectura* y organizado por el área de Composición Arquitectónica de la Universidad de Granada, el Proyecto de Investigación *Dinámicas Contemporáneas de Comunicación en Arte y Arquitectura* (B-HUM-294-UGR20, Proyectos I+D+i del Programa Operativo FEDER 2020) y la plataforma de investigación SOBRE LAB.

Desde 2015, los congresos *Cultura y Ciudad* tienen como objetivo abordar el análisis multifocal de grandes problemas de la historia de la arquitectura, del urbanismo y del territorio susceptibles de ser objeto de una mirada pluridisciplinar, buscando siempre temas en los que la arquitectura se relaciona con otros ámbitos de la cultura contemporánea, desde el convencimiento del interés científico que puede derivar de trabajar en ese rico territorio fronterizo entre saberes y disciplinas. Los congresos *Cultura y Ciudad* aspiran siempre, en este sentido, a convocar a un diálogo entre investigadores procedentes de diversas áreas de conocimiento, proporcionando un espacio de debate científico abierto y libre de las coerciones a las que con frecuencia nos somete una estructura universitaria basada en la compartimentación rígida de los saberes.

El primero de nuestros congresos estuvo dedicado a *La cultura y la ciudad*, el segundo a *La casa. Espacios domésticos y modos de habitar* y el tercero a *Arquitectura y paisaje. Transferencias históricas, retos contemporáneos*. De todos ellos se han publicado sendos volúmenes de actas que han recogido las contribuciones de los cientos de investigadores que nos han honrado con su interés a lo largo de estos años, componiendo un conjunto de varios miles de páginas que han aportado significativos avances de conocimiento científico y de reflexión metodológica. Hoy podemos decir con orgullo que las periódicas citas en Granada se han consolidado como una importante plataforma de debate colectivo en torno a los principales problemas espaciales de nuestro tiempo y de nuestro futuro inminente, vistos siempre a partir del prisma de la memoria y de la historia.

En la cuarta de estas convocatorias le ha tocado el turno a la reflexión sobre las cuestiones que tienen que ver con la comunicación de la arquitectura, en el sentido más amplio posible. Se ha partido de la constatación de que desde los propios orígenes de la arquitectura contemporánea se plantea ya en toda su acritud un problema de comunicación con la sociedad, con el público en general, y no ya solo con los profesionales de la arquitectura o con los poderosos y los comitentes. La historia de la arquitectura en los siglos XIX y XX incluye como uno de sus grandes capítulos el de la progresiva puesta a punto de mecanismos modernos de comunicación, pero también el de los frecuentes desencuentros entre los arquitectos modernos y la opinión pública. A todo ello ha venido a añadirse, en los últimos tiempos, la eclosión de lo digital, que ha trastornado por completo los términos del problema.

El primer grupo de investigaciones que aquí se presentan tiene que ver con la comunicación visual. La pintura, la fotografía, el cine o la publicidad son ámbitos eminentemente visuales que se apropian de la capacidad comunicativa y de síntesis de la imagen y permiten el acceso a la arquitectura, de manera periférica o directa, a un público cada vez más extenso y heterogéneo que excede ampliamente el restringido ámbito profesional. Son innumerables los testimonios visuales en los que la arquitectura puede ser empleada como fondo de la narrativa o como figura protagonista, registros que atesoran no solo un gran valor documental, sino un valioso potencial visionario y transformador. En la sociedad de consumo actual, dominada por el eslogan visual y por el contenido inmediato, procede considerar el modo en que se consolida el imaginario arquitectónico, es decir, cómo se transmite la arquitectura a través de la imagen y de qué manera esta proyección se recoge o influye en la identidad colectiva de cada periodo histórico y en la forma de construir el modo de vida contemporáneo.

Otro bloque temático está dedicado a las cuestiones que tienen que ver con la conservación, la ordenación y la difusión, en especial referidas a archivos, museos y exposiciones. Sabemos bien que la historia de la arquitectura contemporánea es impensable sin toda una serie de nuevas instituciones y acontecimientos que ponen en primer plano la necesidad de establecer canales de comunicación entre la arquitectura y el gran público. Desde su fundación en 1928, los CIAM asumieron como tarea prioritaria esta comunicación, a la que respondieron también exposiciones como las de 1927 en la Weissenhof, o la de 1932 en el MoMA de Nueva York. También en el plano museístico la arquitectura ha comenzado a ocupar un lugar que hasta hace bien poco se le había negado. No solo le prestan creciente atención los museos históricos, sino que también se plantea la creación específica de museos de arquitectura, suscitando un debate que continúa hoy. Por último, la comunicación de la arquitectura está hoy estrechamente ligada al problema patrimonial de cómo gestionar los múltiples aspectos de la memoria arquitectónica, pasando a primer plano el debate sobre los archivos de arquitectura, fundaciones e instituciones y su labor de cara al público.

El tercer grupo de investigaciones se centran en la comunicación escrita. El texto escrito, frecuentemente apoyado por material gráfico, ha sido el soporte clásico de la comunicación y el debate especializado en arquitectura. Desde los tratados de inicios de la Edad Moderna a las revistas ilustradas de comienzos del siglo XX pasando por los manuales de la Ilustración, la historia ofrece innumerables muestras de transmisión de conocimientos,

innovaciones y juicios sobre arquitectura basadas principalmente en la comunicación escrita. Escritos han sido también los más relevantes manifiestos y propuestas teóricas de la disciplina, así como las publicaciones retrospectivas, las aportaciones historiográficas y los manuales técnicos o de orientación didáctica. Se abordan, en esta línea, cuestiones que tienen que ver con libros, revistas y proyectos editoriales en arquitectura, modos y medios de comunicación escrita, retos y debates de la edición en arquitectura o presencias de lo arquitectónico o de lo urbano en la literatura contemporánea.

Encontramos también, por último, comunicaciones que giran en torno a la cuestión de la arquitectura en la era de la comunicación digital, partiendo del hecho incuestionable de que los modos, medios y espacios de difusión de la cultura contemporánea han sufrido cambios trascendentales desde el advenimiento del nuevo mundo digital. Es fácil constatar cómo los medios clásicos de comunicación de la arquitectura compiten cada vez más con otro tipo de difusión cuantitativa y cualitativamente muy distinta. En cuentas de Facebook, Twitter, Instagram o TikTok, canales de YouTube o Twitch, podcasts, contenidos en plataformas de streaming, actividad en el metaverso, etc., podemos encontrar un verdadero flujo de materiales enfocados a la arquitectura, que generalmente surgen y están controlados por los propios autores con la intención de conectar con el gran público o con el más especializado. Parece urgente reflexionar sobre las características, las formas y las consecuencias de estos nuevos medios que no se limitan a un papel de meros transmisores pasivos, sino que están introduciendo cambios radicales en la propia concepción de los fenómenos arquitectónicos y urbanísticos. Surgen así temas inéditos como la influencia de las redes en las lógicas de producción del pensamiento arquitectónico, la identidad digital de los profesionales de la arquitectura, el papel de los comisarios, críticos o gestores de contenidos arquitectónicos en medios online, el archivo de los procesos creativos digitales contemporáneos o la gestión del patrimonio digital en la arquitectura.

Todo este cúmulo de reflexiones ha cristalizado en los 133 textos que componen este libro, resultado de un proceso de evaluación por pares en sistema de doble ciego. La comisión organizadora del congreso quiere expresar, en primer lugar, su reconocimiento a los 180 investigadores que han creído en este proyecto y han aportado su valiosa contribución. Con ser importante su número, lo es mucho más la diversidad de su composición académica y nacional, que redundan en una gran riqueza de reflexiones que dialogan entre sí de manera complementaria.

Los tres editores de este libro quieren reconocer, igualmente, la indispensable (y con frecuencia pesada e ingrata) labor de organización y gestión de quienes, además de ellos mismos, han formado parte de la Comisión Organizadora del congreso: Juan Manuel Barrios, Ana del Cid Mendoza, Francisco A. García Pérez, Agustín Gor, Bernardino Líndez, Juan Carlos Reina, Manuel “Saga” Sánchez García y María Zurita Elizalde.

Nuestro más sincero agradecimiento, del mismo modo, a los miembros del Comité Científico, compuesto por prestigiosos especialistas de relevancia internacional que generosamente nos han prestado su tiempo y su generosa ayuda: Paula V. Álvarez, Atxu Amann, Ethel Baraona Pohl, Manuel Blanco Lage, Mario Carpo, Miguel Ángel Chaves, Pilar Chías Navarro, Teresa Couceiro, Francesco Dal Co, Annalisa Dameri, Arnaud Dercelles, Ricardo

Devesa, Carmen Díez Medina, Ana Esteban Maluenda, Luis Fernández-Galiano, Davide Tommaso Ferrando, Martina Frank, Carolina García Estévez, Ramón Gutiérrez, Ángeles Layuno, Marta Llorente, Mar Loren, Samantha L. Martin, Paolo Mellano, Marina Otero Verzier, Víctor Pérez Escolano, Antonio Pizza, José Manuel Pozo Municio, Eduardo Prieto González, Moisés Puente, José Rosas Vera, Camilo Salazar, Marta Sequeira, Jorge Torres Cuelco, Thaísa Way y Jorge Yeregui.

Un reconocimiento especial merece también por nuestra parte la empresa Baobab Eventos y sus gestores, Fernando Segura y Carmen Hernández. Su absoluta profesionalidad y eficacia es toda una garantía en las tareas, con frecuencia complicadas y penosas, de la organización de estos encuentros.

Procede, por último, dar las gracias a las instituciones que han hecho posible este evento. En primer lugar, al Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la Universidad de Granada, al que está adscrita el área de conocimiento de Composición Arquitectónica; en él y en su Director, Ignacio Valverde Palacios, hemos encontrado siempre un apoyo incondicional a nuestras labores de investigación. También a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada y su Director, José María Manzano, por poner a nuestra disposición las instalaciones de su espléndida sede. Al Grupo de Investigación Arquitectura y Cultura Contemporánea (HUM-813), al que pertenecemos la mayoría de los organizadores del congreso y cuyos objetivos están en plena sintonía con el planteamiento interdisciplinar del mismo. Y finalmente a la Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU) por su interés en difundir esta iniciativa entre sus asociados.

Otras muchas personas se han hecho acreedoras de nuestra gratitud. Su enumeración compondría una lista muy larga, con el riesgo además de algún injusto e involuntario olvido. Confiamos en que, al terminar con un agradecimiento colectivo, cada uno de quienes lean estas líneas pueda sentir reconocida su contribución.

JUAN CALATRAVA
DAVID ARREDONDO GARRIDO
MARTA RODRÍGUEZ ITURRIAGA

**FOTOGRAFÍA, CINE, PUBLICIDAD:
LA COMUNICACIÓN VISUAL**

Dos películas sobre la comida y la ciudad

Two Films about the City and the Food

JULIANA ARBOLEDA KOGSON

Grupo de investigación HABITAR-UPC, kogson@hotmail.com

Abstract

El fenómeno emergente de la comida en la ciudad es un tema amplio y cambiante. La comida no implica solamente la manera de producirla y distribuirla, sino que incide directamente en la forma de los espacios, tanto de la casa como de la calle, así como en nuestros hábitos y en la manera como nos relacionamos con otras personas y en general, en todo lo que el comer supone. Las observaciones que como éstas pueden darse, son parte del material reunido en las dos películas producidas por el grupo de investigación HABITAR-UPC —desarrolladas alrededor de una mesa— en las que se busca hacer una radiografía de lo que pasa en la ciudad de Barcelona, cuando se le mira a través del lente de la comida.

The emerging phenomenon of food in the city is a broad and evolving topic. Food not only involves the way it is produced and distributed, but it also directly impacts the shape of spaces, both within the home and on the streets, as well as our habits and how we relate to others, and overall, everything that eating entails. The observations, such as those that can be made here, are part of the material gathered in the two films produced by the HABITAR-UPC research group —developed around a table— in which they aim to provide an X-ray of what happens in the city of Barcelona when viewed through the lens of food.

Keywords

Comida, ciudad, casa, cocina, espacio público

Food, city, housing, kitchen, public space

Hemos asistido en los últimos años al crecimiento del fenómeno de la comida en el espacio público. Un fenómeno que no atañe solamente a lo que pasa en los espacios colectivos, sino que ha venido transformando nuestra manera de estar en casa. La comida, actualmente, forma parte del paisaje que conforman nuestras calles, bien sea porque está expuesta en aparadores, porque se muestra en fotografías colgadas en las fachadas de los bares y restaurantes, o porque vemos a los repartidores recogiéndola y llevándola a diario de un lado a otro. Pero también nos muestra lo que ha cambiado dentro de nuestras casas, de la manera en como compramos, cocinamos o comemos.

Parte del interés por la incidencia de la comida en la ciudad radica en que es un fenómeno emergente, que se ha ido desarrollando con mayor intensidad tras el paso de la pandemia COVID-19 —pero que desde unos años antes ya era visible en el espacio público— y del cual hay aún una bibliografía en construcción. Incluso, en una ciudad como Barcelona, donde sus ciudadanos han sido desde siempre propensos a pasar tiempo en el exterior de los bares y restaurantes, la pandemia inauguró un nuevo momento en el que al espacio habitual de las terrazas pudo añadirse —temporalmente— un 50% más de mesas¹. Los primeros momentos de socialización antes, durante y después de las vacunas, se dieron justamente en estos espacios ya que fueron lo que mejor y más rápido se adecuaron a la normativa sanitaria. El lugar destinado a las terrazas se incrementó a tal punto que las mesas y sillas ocuparon el espacio de parqueo de los coches, sobre la calzada. Un espacio que, si bien tenía una cierta temporalidad, se ha quedado en buena parte de la ciudad de Barcelona. De esta manera ahora la comida no ocupa solamente aceras, plazas y parques, sino que incluso se pone sobre la calzada, casi con la misma actitud que nos mostraba Hertzberger en su libro *Lesson for Students in Architecture*² (fig. 1).



Figura 1. Dos mujeres comiendo entre coches, Herman Hertzberger, 1970. Fuente: “Herman Hertzberger: Letter to a Young Architect”, *The Architectural Review* (17 de septiembre de 2020).

¹ Según normativa del Ayuntamiento de Barcelona recogida en la página web https://ajuntament.barcelona.cat/paisatgeurba/es/noticias/ampliacion-temporal-de-terrazas-de-bares-y-restaurantes-y-espacio-para-el-comercio-de-barrio_951712.

² Herman Hertzberger, *Lessons for Students in Architecture*, 5a ed., (Róterdam: 010 Publishers, 2005), 10.

Pero el de las terrazas es sólo uno de los muchos temas que desde hace unos años viene recopilando y analizando el Grupo de Investigación HABITAR-UPC y al que se suman otros como la dimensión de la comida —en lo que se refiere a su producción y distribución—, el sentido del espacio colectivo —a la luz del mercado de Sant Josep de la Boquería—, el impacto de la comida a domicilio, la forma urbana que determina la comida fresca o la especialización de algunas calles para comer. Todos estos temas se han observado y analizado gracias a la investigación desarrollada inicialmente entre 2017 y 2019 titulada *La comida y el espacio público urbano. Barcelona como caso de estudio*³, la cual, lejos de estar cerrada, ha seguido creciendo con el paso de los años. Esta investigación ha producido tres publicaciones, dos de ellas en papel⁴ y una tercera como medio audiovisual —que es la que más nos interesa en este texto—, en las que se han intentado mostrar el panorama más frecuente de lo que comemos, desde diferentes perspectivas, pero haciendo énfasis en su influencia en el conjunto de la ciudad.

La dimensión de la comida —en términos urbanos— tiene asociada una literatura interesante y variada, que no sólo se nutre de investigaciones⁵, trabajos finales de máster⁶ o tesis doctorales⁷, sino que se construye a partir de las noticias que nos muestran los periódicos a diario. También desde el trabajo que grandes autores han venido realizando desde hace unos años, y que han remarcado la importancia de la comida en la ciudad, de la que es tal vez Carolyn Steel una de las primeras en alertarnos sobre su relevancia.

Sin embargo, hasta hace unos años, eran pocos los audiovisuales que registraban y explicaban este fenómeno con la intención de llegar a un público más amplio. La comida en los medios audiovisuales, estaba reservada solamente a los programas de televisión en los que chefs, como Karlos Arguiñano, enseñaban a diario a preparar diferentes platos, y en los que el papel de la comida estaba reservado al interior de las casas, pero nunca se mostraba en una dimensión más urbana. También podría encontrarse en documentales que narraban problemas de gran envergadura como son las basuras y todos los residuos generados en las ciudades, o la producción de alimentos en macro granjas y macro plantaciones a lo largo del mundo. Dos temas de gran interés y relevancia, completamente relacionados con la ciudad, explicados y definidos desde la escala que les concierne.

Puede decirse que fue con la aparición del programa *MasterChef* que la comida comenzó a estar literalmente en “boca de todos”, pero no tanto porque nos ayudara a pensar en

³ Investigación financiada por RecerCaixa en la convocatoria de 2016.

⁴ Las dos publicaciones son: Xavier Monteys, ed., *About Buildings and Food* (Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya COAC, 2018), 160 y Magda Mària et al., *Barcelona come. La comida y el espacio público urbano: Barcelona como caso de estudio* (Barcelona: La Caixa, 2020), 226.

⁵ Se desarrolla actualmente la investigación *Comida y ciudad, de lo doméstico al espacio público. Elementos para una historia, argumentos para el proyecto contemporáneo*, liderada por el catedrático Juan Calatrava, en la Universidad de Granada.

⁶ Como el de María José Iturralde “Comer en la calle. Un estudio de la comida y el espacio público en tres calles de Barcelona” o el de Marcia Belén Ardiles “La pastelería como arquitectura”, dos trabajos desarrollados en el MArch, de la ETSAB-UPC.

⁷ Véase David Steegmann, “Ciudad casa comida. Una aproximación poliédrica a los límites entre lo público y lo privado” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2017).

como son nuestras rutinas o como es en nuestra dieta alimenticia, sino porque comenzó a asociarse con una forma más de entretenimiento. Este espacio —el de la comida como argumento central de un documento audiovisual— se había reservado solo para el cine, en donde los alimentos, el comer o el cocinar habían sido parte del centro de la trama de algunas películas, unas veces de manera anecdótica, y otras veces haciendo sutiles críticas a la relación de la comida con la ciudad.

Es en este escenario en donde aparecen las dos películas producidas por HABITAR-UPC— en las que nos detendremos con mayor atención más adelante— y que interesan puesto que muestran y analizan el fenómeno de la comida y el espacio público en Barcelona, a partir de la descripción de una serie de situaciones que pasan a diario, siendo observadas desde ese contexto y no sólo desde la academia. Esta manera de observar lo cotidiano es además lo que nos ha permitido acercarnos a un público más amplio, del cual extraemos un cierto conocimiento, pero también a quién nos dirigimos en el momento de hacer el montaje, la producción y la proyección de las películas.

Dos películas sobre la comida y la ciudad

Comer, hablar y observar podría decirse que son las tres acciones que mejor definen la manera de ampliar la discusión sobre la comida y el espacio público, y que han sido la herramienta usada por HABITAR-UPC para desarrollar las películas que recogen diferentes puntos de vista y perspectivas sobre el tema. Ambas películas comparten el hecho de ser conversaciones desarrolladas alrededor de una mesa (fig. 2), en las que los comensales no sólo abordan el tema de la comida, sino que comen mientras la discusión sucede. Por tanto, la mesa —como punto central de la escena— aparece como elemento de reunión, como espacio de intercambio de alimentos, pero también como lugar de intercambio de ideas. El grupo de comensales, para los dos casos, ha sido diverso y aporta comentarios desde su punto de vista, desde su vivencia personal, así como también desde su experiencia profesional. Los comensales fueron invitados a dar una opinión, sin acordarse previamente un guion específico. Brevemente se explicaron un par de temas —teniendo la casa y la calle como centro— y su relación con la comida. De esta manera, las películas recogen comentarios sinceros, otorgándole así un gran valor al documento finalmente producido.

La primera película, *Una conversación sobre la comida y la ciudad*⁸ (fig. 3), se desarrolla en un espacio interior al que se invitan ocho personas a conversar y a compartir la comida. Entre ellos se encuentra un politólogo, un antropólogo, un periodista, un sociólogo y cuatro arquitectos. Todos han sido invitados dada su experiencia profesional, pero sobre todo porque tienen una opinión sobre la comida y la ciudad. La discusión se inicia gracias a un primer comentario en el que se plantea la evidente proliferación de comida en la calle, en diversas formas: por la cantidad de terrazas de bares y restaurantes, por la existencia de calles-comedor, ferias de comida, también porque cada vez es más frecuente ver gente comiendo mientras camina o cuando va en el transporte público; porque hay cada vez más

⁸ Disponible en el canal de YouTube de HABITAR-UPC: https://youtu.be/xyJVwLNcr_8?si=QPZbEBZQ8nzLrxRY.

bicicletas que reparten la comida a domicilio y más motos entregando pizzas. Todo esto generando una proliferación intensa y extensa de la comida en Barcelona.



Figuras 2 y 3. Comensales alrededor de la mesa, fotograma de la película *Una conversación sobre la comida y la ciudad*, HABITAR-UPC (grupo de investigación), 2017.

Este es el punto de partida de una conversación que tiene como protagonista del primer bloque al espacio público, en el que aparecen comentarios tan elocuentes como “yo considero el espacio público mi casa” o “el espacio público es la garantía de la democracia” lo cual explica la importancia de difundir las conversaciones en una audiencia más amplia de lo que es habitual. También se aborda una discusión sobre los tipos de comida que son más comunes o más aptos dentro de este contexto, así como la comparación de la ciudad actual frente a la del siglo diecinueve; el espacio urbano como espacio no de la gente, sino de los restaurantes; las reivindicaciones sociales dadas al instalar una mesa de casa en la calle; o los lugares de la ciudad que no fueron diseñados para comer pero que en cambio se usan de esta manera. Unos temas que hablan desde el espacio colectivo, pero en los que es evidente ver lo que sucede dentro de la casa. Esta última podría decirse que es el foco de las observaciones del segundo bloque de comentarios, a partir de la premisa fundamental de que lo que vemos en el espacio público es en realidad un reflejo de lo que pasa al interior de nuestros hogares.

La conversación, que se desarrolla de manera fluida, se ve interrumpida por momentos con la aparición de otros expertos que fueron invitados a ampliar parte de las ideas expuestas en la mesa. De esta manera surgen ciertas puntualizaciones sobre la comida en la calle en México —como contraposición a lo que sucede en Barcelona—, el tipo de comida que comen los turistas cuando caminan por La Rambla, la importancia del espacio público como espejo de las transformaciones sociales, o el por qué de la cantidad de fruta y verdura que se vende cortada y empaquetada en diversos establecimientos alimenticios. Unos comentarios que son en sí mismos la radiografía de lo que compramos, preparamos y comemos.

Las observaciones tan valiosas que se obtienen de esta primera puesta a prueba del uso de la herramienta “comer, hablar y observar” da paso a la filmación de una segunda película, esta vez por encargo del Ayuntamiento de Barcelona, en la que se amplían temas comentados en la anterior y a la que se incorporan otras temáticas y nuevos comensales.

La película, *Un desayuno en Barcelona* (fig. 4), aprovecha una parte del escenario montado por el Festival de Arquitectura Model⁹ en el centro el centro de la Plaza Catalunya de Barcelona —y desde el que se le ha dado de comer a cerca de 300 personas por día, durante los días de funcionamiento del festival—, para instalar una mesa temporal en la que se realiza una conversación entre doce personas, aprovechando la hora del desayuno. Los comensales son una abogada, una activista de la comida, dos periodistas —de los cuales uno está especializado en el tema de la comida—, dos urbanistas, un politólogo y cinco arquitectos. La hora del desayuno es el punto de inicio de la conversación en la que se incluye no solo los alimentos, sino también las rutinas de las personas y los usos de la casa y del espacio público. “En función de cómo trabajas, se determina tu forma de desayunar”. Tal vez este es uno de los muchos comentarios que recoge la película y que nos hace pensar en la comida como un lente desde el cual observar los cambios de nuestra época. Más allá de lo que somos, también revela lo que hemos perdido o hemos olvidado en cuanto a los platos tradicionales de desayuno o ejemplo o nos hace ver que no solo ha cambiado lo que comemos, sino nuestra manera de sentarnos a la mesa.

El pan —tanto en su condición como alimento, como de producto comercial— dibuja un escenario, con el que bien podría hacerse un nuevo plano de usos de la ciudad. Pero más allá de esto, hablar de lo que comemos cuestiona otros temas como la salud personal, y también la salud ecosistémica. Lo que comemos está directamente relacionado con el lugar en donde vivimos —como escenario de distribución, porque necesariamente se prepara para ello—, pero también con el territorio en el que se produce lo que llega a nuestras despensas. Sin hablarse específicamente de esto, la película hace un llamado a ser conscientes de nuestras acciones y decisiones alimentarias puesto que, por más mínimas que parezcan, tienen una repercusión a escala global, en el espacio común que es nuestro planeta. De ahí la importancia de los productos locales o también conocidos como de kilómetro 0. Pero no sólo se abordan temas desde esta perspectiva, sino que también se buscan entender otros aspectos de la ciudad que pueden mejorarse ahora que el comer los ha puesto en escena. Se abre una discusión acerca de la regularización o no de los mercados informales; de la extensión de las plantas bajas —en cuanto a la comida se refiere—; así como también del agua, desde su carácter como servicio público, pero también desde el elevado consumo como producto embotellado.

Si aceptamos la idea de que la hora de la comida es la hora de la ciudad, tal y como lo planteó Xavier Monteys en 2017¹⁰, no es coincidencia que las películas se desarrollen en momentos diferentes del día, la primera a la hora de comer y la segunda en el desayuno. Cada una intenta motivar los temas de conversación a partir de ese momento concreto, abriendo con ello la perspectiva para opinar sobre la ciudad y la casa, desde los alimentos, las acciones y los hábitos marcados por una hora concreta. De esta manera, se hace evidente que la comida y su relación con el espacio público, explica el funcionamiento de una ciudad en

⁹ Primera edición del festival, realizada en 2022. Más información en <https://www.model.barcelona/edicio2022/ca>.

¹⁰ Xavier Monteys, *La casa y la calle. Urbanismo de interiores* (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 90.

todas sus dimensiones. Desde la premisa de entender lo público como una extensión de la casa —como comedor y cocina—, hasta de ver la repercusión de lo que comemos en términos de repartidores y cocinas ocultas, que son ahora parte de la infraestructura de la ciudad. Unas conclusiones a las que se puede acceder gracias a que las conversaciones son realmente las películas.



Figura 4. Comensales de la película *Un desayuno en Barcelona*. HABITAR-UPC (grupo de investigación), 2022.

Otras películas sobre la comida. *Foodscapes*

No deja de llamar la atención que el pabellón español en la Bienal de Venecia 2023, *Foodscapes*¹¹, desarrolle su temática alrededor de la comida, y que con ella se quiera dar respuesta al desafío del “Laboratorio del futuro” interpuesto por la comisaria de la Bienal Lesley Lokko. Para los curadores del pabellón —Eduardo Castillo-Vinuesa y Manuel Ocaña— desde esta perspectiva puede verse a España como el laboratorio para un futuro más sostenible, en relación a los sistemas de alimentación y a las arquitecturas que los construyen, haciendo una exploración desde el paisaje en los que se producen los alimentos, los cambios que se producen en las ciudades por su presencia, hasta llegar a las cocinas de las viviendas. Y lo que es aún más interesante es que una de las formas escogidas para narrar estos cambios sea precisamente el de las películas (fig. 5), con la producción y proyección de cinco documentales —realizados exprofeso— que recojan una opinión en torno a la manera de producir, distribuir, consumir e incluso, hacer la digestión de los alimentos. Se usa el documental nuevamente como escenario de difusión de las

¹¹ Más información en <https://foodscapes.es/films/>.

ideas, pero esta vez más cercano al arte y a la provocación, al ser elaborados por un grupo de arquitectos y cineastas.

Los cinco documentales forman parte del corazón del pabellón de la Bienal y son en sí mismos una declaración de intenciones. Son autónomos, a pesar de ser parte de un guion, puesto que no es necesarias verlos en un orden cronológico. Están proyectados actualmente en Venecia y confiamos con que pronto puedan verse en otros lugares, puesto que son una radiografía de la España actual que servirá para definir una proyección de futuro, casi como si de un proyecto de arquitectura se tratase.

Pero al margen de la Bienal, lo que es importante resaltar es que el género del *film* documental ha llegado para quedarse. Las películas han dejado de ser el complemento de otras publicaciones, porque son ahora el medio principal de difusión de las ideas, y más en un tema tan cotidiano como es el de la comida y la ciudad. No son concluyentes, tal y como se recoge en la sinopsis de *Una conversación sobre la comida y la ciudad*¹², sino que son un “excelente vehículo para dejar un conjunto de puertas abiertas a nuevas conversaciones entre los agentes implicados que permitan introducir la comida como elemento del debate urbano por derecho propio, entre todos los interesados en la ciudad”. Un debate cambiante que es necesario retomar de tanto en tanto y del que esperamos pueda ser nuevamente desarrollado alrededor de una mesa.

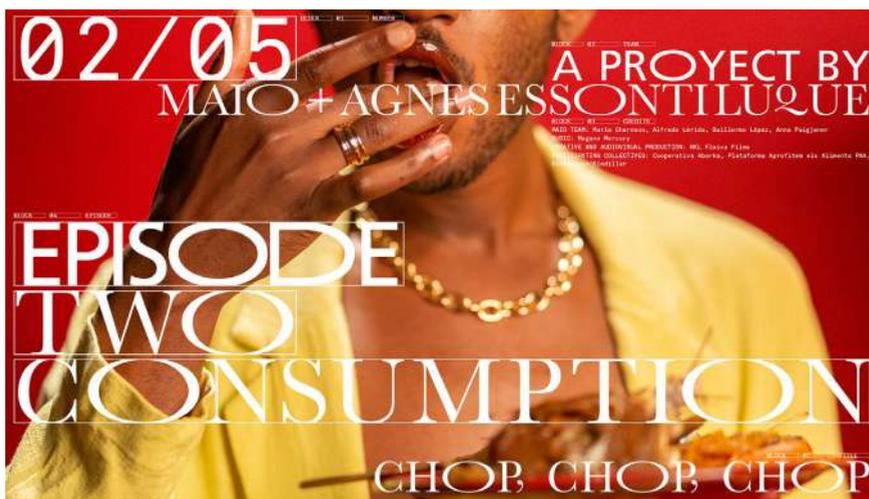


Figura 5. Cartel de la película *CONSUMPTION- Chop, Chop, Chop*, realizada por MAIO + Agnes Essonti Luque, para el pabellón de España en la Bienal de Arquitectura de Venecia, 2023.

¹² Sinopsis de la película disponible en <https://habitar.upc.edu/una-conversacion-sobre-la-comida-y-la-ciudad/>.

El paisaje de la España moderna del *boom* desarrollista a través de las tarjetas postales

The Landscape of Modern Spain during Spain's Development Boom through Postcards

CRISTINA ARRIBAS SÁNCHEZ

Universitat Politècnica de Catalunya, crisca@coac.net

Abstract

En el siglo XX se inicia el consumo masivo de imágenes y las postales jugarán un papel esencial. Su faceta comercial les otorga una serie de categorías visuales más ligadas al mundo de la publicidad que al de la fotografía. Durante el desarrollismo se produjo en España un contraste paradójico en la doble forma de proyección de su imagen: por un lado, la explotación del arcaísmo y lo autóctono. Por otro, la imagen de un país moderno y de vocación internacional, en el contexto de los nuevos discursos sobre la apertura, la modernidad y el desarrollo económico. El Ministerio de Información y Turismo se propuso cambiar la literatura turística del país, aportando escenas de vida moderna, insistiendo en playas, ocio o confort de los hoteles. Se quería mostrar al exterior una apariencia de crecimiento económico y libertad como propaganda de una imagen moderna y abierta del país: un nuevo paisaje.

Mass consumption of images began in the 20th century and postcards played an essential role. Their commercial facet gives them a series of visual categories more linked to the world of advertising than to photography. During Spain's development, a paradoxical contrast occurred in Spain in the double way of projecting its image: on the one hand, the exploitation of archaism and the autochthonous. On the other, the image of a modern country with an international vocation, in the context of the new discourses on openness, modernity and economic development. The Ministry of Information and Tourism set out to change the country's tourist literature, contributing scenes of modern life, insisting on beaches, leisure or hotel comfort. They wanted to show abroad an appearance of economic growth and freedom as propaganda for a modern and open image of the country: a new landscape.

Keywords

Desarrollismo, modernidad, análisis visual, tarjetas postales
Spain's development, modernity, visual analysis, postcards

Situados en las primeras décadas del siglo XXI, no podemos ni imaginar la gran importancia y trascendencia que podía tener una tarjeta postal a principios de los años sesenta del siglo pasado, sin ir más atrás. Su valor documental, la información visual y comunicativa que ésta aportaba nos es hoy inimaginable. El objeto de esta investigación es mostrar la imagen de modernidad de España durante la década de los años sesenta, a través de un producto turístico por excelencia como son (eran) las tarjetas postales. A pesar de que a finales de los años cincuenta, inicio del periodo estudiado, los medios visuales de comunicación y cultura de masas –el cine y la televisión– eran ya muy evolucionados y representativos, la imagen impresa continuaba siendo muy importante y representativa en lo cotidiano del momento, sobre todo también, por su perfeccionamiento en sus soportes fotográficos, que abrían nuevos caminos a revistas, libros y guías ilustradas, comics, fotonovelas, posters, vallas de publicidad o tarjetas postales. En definitiva, un gran peso en los soportes físicos de la considerada aún entonces, baja cultura. Imágenes industrializadas y que han perdido el carácter romántico de pieza única como respuesta más bien a leyes más periodísticas, de información, de venta, con ejecución veloz y reproducción masiva. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el acercamiento a la realidad de principios del siglo XX era seguramente en blanco y negro, o en blanco y negro coloreado, siendo así, un acercamiento parcial, idealizado, pictorialista y poco real. Seguramente, el acercamiento que se tuvo después en la etapa desarrollista a través de las tarjetas postales fue ya en color, y seguramente con una imagen *topificada* del nuevo mundo moderno, casi pop y caricaturizado de las vacaciones. Aunque en la tarjeta postal uno espera encontrar precisamente eso, “imágenes de postal”, no siempre es así.

Color Sells¹

La cromofobia parece latente en la cultura occidental desde la antigüedad y esto se manifiesta en los múltiples intentos de eliminación del color en el arte, la arquitectura, la literatura, la fotografía, tachándolo de no esencial, de oriental y cosmético (y femenino)². La modernidad, en sus facetas materializadas en soporte de alta cultura, parece ser también cromofóbica: la arquitectura moderna y de autor es en blanco y negro, la fotografía seria y de autor es en blanco y negro, Un buen libro de arquitectura moderna será en blanco y negro, un buen retrato, etc.

Parece que estas premisas no se cumplen para el mundo de la tarjeta postal (así como otros géneros del mundo publicitario y moda o de la baja cultura). Las tarjetas postales, que es el objeto que interesa en este caso, mucho mejor en color y a partir de los años sesenta, además, cuando ya son fotográficas, en color y bien llamativo. En los años 30 del siglo XX se produjo el inicio de la publicidad de masas. El mundo de la publicidad y el consumo se apuntó al color para captar la atención de los espectadores. El carácter visual de *más* es *más* de la fotografía en color, la convirtió en el estímulo ideal del consumo. En el mundo de los anuncios, donde el mensaje-impacto es vital, los fotógrafos saturan los colores

¹ Anton Bruehl, *Color Sells* (Nueva York: Condé Nast, 1937).

² David Batchelor, *Chromophobia* (Londres: Reaktion Books Ltd, 2000).

rutinariamente hasta los límites de la credibilidad y simplifican las formas hasta alcanzar formatos pegadizos semiabstractos (a veces incluso arriesgándose a entrar en el ámbito del *kitsch*).

Hasta finales de los años sesenta, la fotografía en color constituía un medio asignado a amateurs y publicistas (y al mundo postal que, en cierto modo, también era publicitario y un elemento para el consumo).

Desde mediados del siglo XIX se había comenzado a estudiar técnicas que aúnan fotografía e imprenta, desarrollando procesos de impresión como son la fotolitografía, el fotograbado, o la fototipia (este último fue el que impulsó la verdadera explosión de la tarjeta postal fotográfica a partir de 1897). Hasta finales de los años 50, encontramos mayoritariamente fototipias y su evolución a huecograbados y otros tipos.

La fototipia se imprimía a una sola tinta (negra, sepia o azul). Hacia 1905 se coloreaban postales, impresas a varias tintas (fue posible dar color con plantillas o a mano con acuarelas). Con procedimientos mixtos se permitía combinar la fototipia y la tricromía. Independientemente de la técnica usada y su evolución, siempre se intentó añadir color para aportar decoro a la tarjeta postal. La postal en blanco y negro mira al pasado, aporta romanticismo y es, en cierto modo, melancólica. Después, el color, como técnica, aceleró el cambio de momento.

A partir de 1958, en España, se cambió a la impresión en *offset* color (ideal modelo comercial), obteniendo postales plastificadas y a todo color, que incidirán en la alegría y el optimismo necesarios de un país con sed de promoción.

A partir de la década de los sesenta, la fotografía en color fue adoptada por más fotógrafos. Se produjo el inicio de toda una serie de exposiciones, cursos, adquisiciones en museos, etc., que atestiguan su evolución y aceptación. Quizá la primera exposición en un museo importante donde se mostraron fotografías de autor en color fue la exposición que organizó el MoMA en 1976, dedicada a William Eggleston (Memphis, 1939).

En España, los años del desarrollismo, un poco menos grises (o al menos eso se intentaba transmitir), apostaron por el color en una época dominada por el blanco y negro. La televisión, el cine, la publicidad y las tarjetas postales contribuyeron a ese cambio. Editores de postales aún en activo o aún vivos constatan este hecho. Alfredo Zerkowitz, hijo de Adolfo Zerkowitz (Viena, 1884 - Barcelona, 1972) que fue fotógrafo y editor de tarjetas postales, exclusivamente en blanco y negro y mayoritariamente de Barcelona, me cuenta en una entrevista, que el paso al color, como fotógrafo y técnico, fue duro. A pesar de ello, finalmente, se habituó y procedió incluso a destacarlo y potenciarlo. Alfredo continuó con la empresa de su padre y la modernizó. De las placas de vidrio en blanco y negro al negativo de celuloide en color e innovó de las copias de bromuro al taller de fotocromo.

Análisis compositivo. La imagen fragmentaria del turista

Es casi una evidencia que la visión del turista es una visión fragmentada del lugar. Una imagen selectiva que solo abarca lo que hay que ver: el mapa turístico nos lo confirma. La representación en los souvenirs y las tarjetas postales también da cuenta de ello, no solo por la imposibilidad de representar el continuo geográfico del destino o su totalidad, sino por

la voluntad de mostrar precisamente aquello que lo representa parcialmente, los lugares en venta, las joyas de la corona.

La tendencia del observador es usar los hitos como guías, disfrutando de su singularidad en vez de recurrir a la continuidad. Esta acción tiene mucho que ver con el concepto que Kevin Lynch, en *La imagen de la ciudad*, denomina “imaginabilidad”, en la búsqueda de cualidades físicas relacionadas con los atributos de identidad y estructura de la imagen mental de la ciudad. La imaginabilidad es la cualidad de un objeto que le confiere la capacidad de suscitar una imagen fuerte en el observador. Le otorga visibilidad y legibilidad, al final y al cabo también, singularidad, identidad y, como consecuencia, posibilidad de memoria.



Figura 1. 6759.-Pamplona, s. a., 1969, Postales Vaquero, Ed. Beascoa.

Collage y montaje. La multivista

En los primeros tiempos de la fotografía, la manipulación y el retoque obedecían casi siempre al interés de los fotógrafos por compensar las limitaciones de la técnica y lograr unas imágenes lo más similares a la realidad; para aumentar la paleta monocroma de sus obras, por ejemplo, le añadían pigmentos a los retratos o los paisajes, consiguiendo así una sensación de mayor verosimilitud y embelleciendo su apariencia. Veracidad y embellecimiento, entonces, eran los principales objetivos. A ello se añadieron acciones más sofisticadas con fines políticos o estratégicos, o un amplio abanico de montajes y manipulaciones para dotar de fantasía a las imágenes.

El montaje es omnipresente en la cultura y el discurso modernos. Arraigado en la producción industrial y las prácticas de imagen popular en el siglo XIX, y logrando su forma

reconocible en los movimientos de vanguardia de la década de 1920, la yuxtaposición con elementos fotográficos se convirtió en un principio compositivo básico en todos los medios artísticos. En los años veinte y treinta se asentaron las bases para la práctica del arte montajista. El montaje de fragmentos, la yuxtaposición de realidades dispares, el corte visual de la realidad cosmopolita y la recomposición *collagista* del arte forman parte del vocabulario esencial de la producción artística de las vanguardias de ese período, implicadas en la construcción de una nueva visión artística y experimental.

Las tarjetas postales cuentan desde sus inicios gráficos y fotográficos con una gran tradición en el uso del *collage* y el montaje. En los primeros tiempos, casi siempre se trataba de montajes a nivel gráfico (no fotográfico), cuyo objetivo era embellecer la imagen del destino o del motivo que mostraba el anverso.

Con el paso del tiempo, y llegados al *offset* en color (en 1958), la tarjeta postal exagera y exaspera el uso del montaje, el cual, como veremos, llegará a ser más pastiche que *collage*. En los años sesenta, los montajes son insistentes en algunas escenas (escenificaciones) y, aunque a veces los diseños son identificables según cada editor, a menudo son intercambiables y usados por la mayoría. La misma chica en bikini, el mismo barquito de vela, están presentes una y otra vez en las tarjetas multivista; o bien se repite la misma tipología de postal-telegrama, o la postal combinada con motivos gráficos que evocan el mar y el sol.

También el montaje busca, en algunos casos, mostrar tanto lo local (o forzosamente local y español) como lo moderno que proviene del extranjero. España se ha caracterizado siempre por la tardía recepción de corrientes externas, y asimismo por la sublimación de todo lo que llega de fuera. Tanto en montajes intencionadamente ingeniosos e imaginativos (que no llegan sino al *kitsch* más exagerado) como en escenas cómicas, a menudo gráficas, lo español y lo foráneo se encuentran para dar lugar al contraste más evidente. Más que dualidad, disparidad.

Algunos de los resultados del montaje y el *collage* conducen al *kitsch* (del siguiente apartado), incluso a la banalización del paisaje (apartado final) por su exageración o por el diseño en el que se hallan inmersos.

Por otro lado, la idea de explicar exhaustivamente un lugar en el espacio reducido y limitado de la tarjeta postal acaba resolviéndose con la simultaneidad que ofrece una visión múltiple. La postal multivista encaja perfectamente con la visión fragmentada que, precisamente, caracteriza la mirada que tiene un turista del lugar como consumidor de fragmentos. Los recursos de la postal para este fin son muchos y muy variados. Hay multivistas más completas que muestran muchas facetas del lugar: sus monumentos clásicos, sus carreteras, su ambiente humano —turístico, sobre todo—, su aeropuerto, sus hoteles, una increíble puesta de sol, una pareja enamorada, etc. El montaje actúa entonces como descomposición, transformando la realidad en fragmentos (de realidades dispersas y dispares).

Otras postales multivista son más escuetas y se limitan a resumir: día/noche, playa/ciudad, cañí/moderno y un largo repertorio de combinaciones.

El lenguaje y los códigos también son muy variados: desde el fotomontaje (a veces muy torpe), el montaje (en ocasiones muy burdo), una o varias postales dentro de la postal, la simulación de película cinematográfica, de telegrama, de rompecabezas, y las mil y una

formas de explicar una multitud de fragmentos que nos cuentan el lugar de un modo tan vivaz y alegre como sea posible. Todas estas visiones, a veces tan forzadas (e incluso inconexas) confirman la visión turística de los lugares: el paisaje como producto y objeto de consumo.

El objetivo de la postal multivista es explicar lo máximo, y no defraudar las expectativas de los visitantes ofreciendo aquello que esperaban encontrar de España. Una España convertida, por un lado, en escenario pintoresco andaluz plagado de peinetas, castañuelas y toreros (los lugareños adoptaban gustosos el disfraz), y por otro en un lugar confortable para el turista y, cada vez, más moderno.



Figura 2. Nº 16 - Catalunya típica, s. a., 1966, s. e. 4682 - Catalunya típica, s. a., 1977, Colección Perla.

El kitsch, antología del mal gusto

En la introducción del primer capítulo de su libro *Sobre la fotografía*, en el conocido texto sobre el fragmento de la película *Les Carabiniers* (1963) de Jean-Luc Godard, Susan Sontag se refiere a las tarjetas postales con cierto tono despectivo en el mundo de la fotografía. En este texto hace referencia al momento en que los soldados regresan a casa cargados de postales. Sontag nos abre los ojos para ver la fotografía no como medio para capturar lo circundante, sino como forma en que el comercio de fotos aprovecha el medio para cosificar y banalizar aquellas vistas que, transformándose en tarjetas postales, pueden ser provechosas comercialmente.

Esta faceta comercial y de consumo que posee la tarjeta postal es la que le otorga una serie de categorías visuales más ligadas al mundo de la publicidad que al de la fotografía. Parece

que la postal ideal, la que persigue como ideal el editor, es la postal que se vende, la que reclama el quiosquero. No es fácil, ni claro, ni fiable, decidir qué es y qué no mal gusto o *kitsch*. A veces es fácil confundirlo con lo “caducado”, pero no creo que sea exactamente lo mismo. El límite no está muy definido, pero descartaría aquello que entiendo que es claramente vintage, pero no *kitsch* y de mal gusto. Me centraré en todo aquello que se hacía con la intención de formalizar de buenas maneras, con voluntad de buen gusto, y sobre todo, con el deseo de lograr “buen gusto para vender”. Ahí está el secreto: el gusto del consumo masivo.

Para clasificar las temáticas de los contenidos de las tarjetas postales que evidencian esta categoría, nos podríamos ceñir perfectamente a los puntos que detalla Gillo Dorfles en su libro *El kitsch. Antología del mal gusto*, de 1968, el cual, lejos de plantear un análisis estético, aborda más bien un enfoque socio-económico de lo que la cultura de masas propone, planteando la clasificación – adaptable a las tarjetas postales– de los siguientes puntos: Monumentos / Transposiciones / Política/ Nacimiento y familia / La muerte / Beatería / Turismo y naturaleza / Publicidad / Moral y *pornokitsch* / El *styling* y la arquitectura.

El gran mérito del *kitsch* no radica en sus valores cuando se perciben desde el campo del arte, ni en los juicios estéticos que genera, sino más bien en el mérito de su práctica productora infinita dirigida al consumo y en su capacidad de conseguir, además, un público masivo que lo defiende y legitima. El *kitsch* llama a la mediocridad, la inadecuación, a la acumulación... pero sobre todo al consumo masivo como objeto manipulador de este ideal. Su facilidad de acceso y su libre lectura y entretenimiento le otorgan un gran éxito de mercado y de consumo.

A pesar de recurrir perfectamente a la clasificación dorfliana del *kitsch*, debo hacer hincapié en un aspecto únicamente ligado a lo español, que se puede detectar en la gran mayoría de las imágenes. Posiblemente no haya mejor punto de partida para reflexionar sobre el *kitsch* en España y en las tarjetas postales sesenteras que un término tan peculiar como “la españolada”. Se trata de un vocablo que apareció originalmente en francés, *espagnolade*, para dar nombre a los productos culturales nacidos durante el Romanticismo que, como la ópera Carmen de Mérimée y de Bizet, cultivaban, en palabras de Román Gubern, “el exotismo y el color local de una porción subdesarrollada de la Europa Meridional”³. El término *espagnolade* se trasladó pronto del francés al español. El Diccionario de la Real Academia lo define como “acción, espectáculo u obra literaria que exagera el carácter de lo español”. Más recientemente, el diccionario de uso de María Moliner lo recoge como “cualquier cosa, por ejemplo un espectáculo, una fiesta, etc., en que se falsean, por exageración o por limitación al aspecto más espectacular, las cosas típicas de España”. La exageración, además, entraría en una de las categorías en las que Dorfles clasifica el concepto de *kitsch*.

No parece que exista en los países de nuestro entorno una palabra correspondiente que defina una representación “falseada” —no por no ser adecuada con lo real, sino por exageración o limitación— de los rasgos de la identidad cultural nacional.

³ Valeria Camporesi, *La españolada histórica en imágenes* (Madrid: UAM, 1997), 137-148.

Con cierta ambigüedad entre lo exótico y lo folklórico, lo extranjero y lo propio, el término aparece en las ya primeras décadas del siglo XX, momento en que se asiste a la fascinación de las vanguardias artísticas por los motivos “españoles” (las españolas de Picabia, las bailarinas de Miró o las fotografías y películas de Man Ray, entre otros). Era un momento álgido de conformación de la “imagen de lo español”, en el que los estereotipos de la alta y baja cultura se daban la mano y dicha imagen se construyó “entre la exploración antropológica, la radicalidad vanguardista y la españolada”, tal y como se cita en el catálogo de la exposición de 2008 en el Museo Reina Sofía titulada *La noche española: flamenco, vanguardia y cultura popular*.

Pero será en la segunda década del siglo XX cuando la españolada resurgirá de un modo más masivo y banal. Ligada ya no a las vanguardias o al arte, sino a la publicidad y el consumo, un recurso que venderá “alegremente” la imagen española. Será la versión *kitsch* que el franquismo pop hace sobre sus propios valores. La españolada que resurge en los años sesenta va ligada estrechamente a las tensiones que se generan entre identidad y modernización desarrollista, que a veces resultan más dispares que paralelas.

Otro término clave en esta misma línea, lo cañí, que se define en el Diccionario de la RAE como “lo gitano” (y por asociación de ideas lo flamenco, el toreo, lo exótico de España), se aplicará casi como sello o tampón obligado a muchas de las escenografías de la España que se moderniza. El imaginario franquista se nutre de folklore andaluz e iconografía religiosa. Con la relectura de estos referentes construye su ideología nacional-católica. Toreo, flamenco y beatería parecen resumir el país.



Figura 3. Nº 1055. *España típica*, s. f., F.A.C.S.A.

El pintoresco moderno

La modernidad necesaria para la apertura del país no se considera, de por sí, pintoresca. Al contrario: es novedosa y, aunque puede ser optimista, es fría, y no es pintoresca. Las nuevas incursiones modernas se muestran acompañadas de los aspectos ya consagrados y típicos del país, los cuales, a menudo, coinciden con lo pintoresco. La modernidad, por fría y por desconocida, genera desconfianza. Lo pintoresco se utilizará para contrastar y “redimir” la frialdad, rectitud, monocromía y radicalidad de lo nuevo, ofreciendo un contraste tranquilizador y necesario. Esto es lo que Iñaki Ábalos denomina “pintoresco moderno” en su *Atlas pintoresco*⁴, un recurso que ya han usado arquitectos como Le Corbusier para contrastar sus propuestas urbanas arrasadoras, radicales y nítidas con masas vegetales indefinidas, orgánicas y amables. Uno de los ejemplos que Ábalos menciona es el Central Park de Nueva York: el máximo contraste entre la trama urbana moderna y rectilínea que lo rodea y su imagen orgánica, amable, de parque romántico. Las tarjetas postales que muestran este contraste son abundantes.

Así pues, lo *pintoresco moderno* como contraste, y no como característica intrínseca o posibilidad de la modernidad.



Figura 4. Puerto de la Cruz. Vista parcial, s. a., 1973, P. Marzari.

⁴ Iñaki Ábalos, *Atlas pintoresco. Vol.2: los viajes* (Barcelona: Gustavo Gili, 2008).

Globalización y banalización de la imagen

Es evidente que el paisaje (no su imagen), en su realidad desarrollista de la década de los años sesenta, va creciendo sin límite ni sensatez, se va transformando y va tamizando los frentes marítimos y las tramas urbanas con propuestas banales e idénticas las unas a las otras. Pero no hablan solo de eso las tarjetas postales. Los editores, con su creatividad vendedora de destinos, aportarán además (sobre todo) un gran repertorio de grafismos y composiciones sin límite ni parangón.

El resultado de tal creatividad gráfica es, a fin de cuentas, la banalización del paisaje representado. Ya sea por la exageración, por la repetición sistemática e idéntica de “no importa” qué lugar, o por el “corta y pega” insistente y sin límites de fragmentos que sirven para cualquier destino.



Figura 5. 5.902 *Torremolinos*, s. a., 1972, Ediciones Pergamino.

La puesta de sol sería una de las grandes banalizaciones del paisaje, ya no por su exageración cromática o cursi, sino por la manipulación artificial, que a veces da como resultado cromatismos irreales y torpes.

Es habitual que al encuadre del fotógrafo que realiza la imagen del anverso se añada un encuadre “extra”, que enmarca lo ya encuadrado a través de recursos arquitectónicos como arcos, pérgolas, bóvedas, elementos naturales de rocalla. Incluso es posible que el editor decida enmarcar literalmente la imagen con un marco decorativo que acaba intensificando el pastiche del resultado. El repertorio de marcos es muy amplio, y su “estilo” suele estar absolutamente inconexo con el contenido que enmarcan.

Pero el gran volumen de tarjetas postales que muestran la globalización (banalización) del paisaje incluye aquellas que, usando elementos fijos repetidos e insistentes, representan lugares diversos (que de este modo se uniformizan): un barco sobre puesta de sol puede representar Algeciras, Gandía o Torremolinos indistintamente. O una misma chica en bikini sobre un coche acompaña los destinos de Sóller, Campoamor o San Antonio Abad. El destino importa cada vez menos. Lo importante es venderlo, y para ello se usan los recursos que más convengan: chicas que lo adornan, barquitos, puestas de sol, flamencas, puestas de sol idílicas con parejas enamoradas y otros tópicos insistentes.

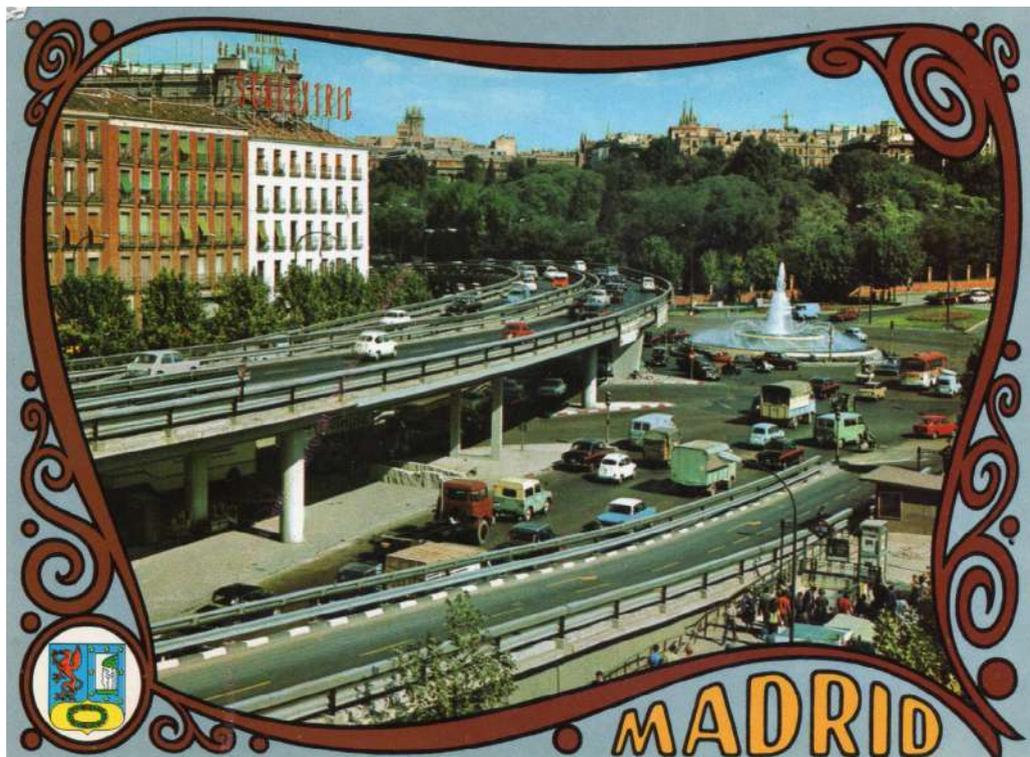


Figura 6. 42 *Madrid. Glorieta del Emperador Carlos V*, s. a., 1969, Postales Alcalá, Ediciones Carretero.

A veces no son solo fragmentos que se usan para complementar la multivista, sino que la totalidad de la imagen es idéntica en uno u otro destino.

Otra “modalidad” de banalización afecta a las tipologías gráficas que insistentemente se repiten para ilustrar a las imágenes: los elementos marinos para los destinos de playa, soles de España típica sonrientes, la tarjeta postal multivista que simula una maleta de turista o la tarjeta postal que simula un telegrama con mensaje escueto y repetitivo, aún más reducido que el propio texto escrito en el reverso de la tarjeta.

La Real Academia de la Lengua define “pastiche” como la imitación o el plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente. El pastiche que encontramos en las tarjetas postales de este periodo, inconexo y atrevidamente exagerado, no consigue ni siquiera esa impresión de creación nueva fusionadora, sino que parece evidenciar cada uno de los elementos usados en el montaje, casi sin conectarlos y generando una imagen fragmentada.

Ya sea con fragmentos de una misma índole (“españoladas”) o fragmentos que intentan mostrar dualidad (modernidad y falsa tradición), la inconexión permanece irremediablemente. Imágenes recortadas, dibujos, tipografías de estilos dispares, colorido desorbitado,

composiciones rozando el absurdo reiteran los resultados más inverosímiles. El pastiche está servido.



Figura 7. 79. Torremolinos (Málaga). Playa. Vista parcial, s. a., 1962, García Garrabella y Cía., Zaragoza.

Esta comunicación es resultado de la investigación financiada por el Proyecto de Investigación: *Reflexiones, desde Europa, sobre la arquitectura en España: proyectos urbanos, equipamientos públicos, diseño e intervenciones en el patrimonio (1976-2006)*. RETRANSLATES01. I.P.1: Antonio Pizza de Nanno; I.P.2: Ángeles Layuno Rosas; Ref.: PID2022-138760NB-C21; Proyecto financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Clothing, Women, Buildings. The Architectural Images in Fashion Magazines

Ropa, mujeres, edificios. Las imágenes arquitectónicas en las revistas de moda

CHIARA BAGLIONE

Politecnico di Milano, chiara.baglione@polimi.it

Abstract

La contribución analiza la presencia de la arquitectura en las revistas de moda, centrándose en la edición estadounidense de *Vogue*. Destaca las diversas formas en que se utilizaron los edificios como contextos narrativos para las sesiones fotográficas y como temas para los artículos de la revista. Desde finales de los años treinta hasta los cuarenta, los fotógrafos de moda utilizaron arquitecturas históricas icónicas en contextos urbanos como fondos para fotografías con modelos.

A principios de la década de 1950, los fotógrafos y editores de revistas de moda empezaron a interesarse por los edificios contemporáneos de arquitectos famosos, como Frank Lloyd Wright, Gordon Bunshaft de SOM, Eero Saarinen, Ludwig Mies van der Rohe y otros.

Así, las revistas de moda dieron a conocer al gran público las obras arquitectónicas de nueva construcción, contribuyendo a su éxito popular y creando un intercambio recíproco de promoción: la innovación de la arquitectura subrayaba la novedad de la ropa, enmarcando la fascinación de la moda y potenciando así su propio atractivo.

The contribution analyzes the presence of architecture in fashion magazines, with a focus on the American edition of *Vogue*. It highlights the various ways in which buildings were utilized as narrative backdrops for photo shoots and as subjects of informative articles.

Between the end of the 1930s and the 1940s, fashion photographers frequently utilized iconic historical architecture in urban settings as backgrounds for outdoor shots featuring models.

Since the early 1950s, fashion photographers and magazine editors began to take an interest in contemporary buildings signed by renowned architects, such as Frank Lloyd Wright, Gordon Bunshaft of SOM, Eero Saarinen, Ludwig Mies van der Rohe and others.

This interest led fashion magazines to bring newly constructed architectural works to the attention of the general public, contributing to their popular success. This created a reciprocal exchange of enhancement and promotion: the innovation of architecture underlined the novelty of clothing, framing the allure of fashion and thereby reinforcing its own glamour.

Keywords

Arquitectura contemporánea, fotografía de moda, revistas de moda, *Vogue*

Contemporary architecture, fashion photography, fashion magazines, *Vogue*

“If I could assure you that Vogue magazine would shoot a spread with its models in front of the building, would you do it?” The question was posed in 1961 by Frank Stanton, president of the Columbia Broadcasting System (CBS), to the chairman of the board, William Paley, who was reluctant to approve Eero Saarinen’s design for an austere skyscraper in Manhattan that was to house the company’s new headquarters¹.

Founder of CBS in 1928 and member of the exclusive circles of New York’s high society, Paley was particularly sensitive to this issue: his second wife, Barbara Cushing Mortimer, known as ‘Babe’ — queen of New York glamour, friend of Truman Capote and several times at the top of the list of the “nation’s best dressed women” — had in fact been fashion editor of *Vogue* from 1938 to 1947. Moreover, as we shall see, one of Saarinen’s works, the General Motors Technical Center, had already featured in an issue of *Vogue* in 1956. The anecdote is revealing: in the early 1960s, a fashion photo shoot in front of a building could be seen as a sign of an architecture’s success among a lay audience. Particularly under the leadership of Jessica Daves, editor in chief from 1952 to 1962, *Vogue* had devoted considerable attention to new developments in literature, art, interior design and architecture, both by publishing informative articles on these topics and by offering photo shoots set in museums and art galleries, as well as outside or inside recently completed buildings. This focus was part of Jessica Daves’ idea to raise the intellectual level of the magazine, making it —with the decisive contribution of art director Alexander Liberman²— a tool to educate the public’s taste, but also to promote American style, reaffirming the role the United States had assumed as a creative force on the fashion design scene during the war years³.

The reestablished dominance of French design on the stage of international fashion in the late 1940s and early 1950s, thanks to Christian Dior’s New Look, had in fact created an internal conflict within *Vogue*, geared towards presenting French fashion and lifestyle, but also asserting its identity as a magazine aimed at the American upper-class women of the East Coast.

As has been noted with regard to Cecil Beaton’s famous photo shoot in *Vogue* in March 1951, which portrayed models in evening gowns in front of Jackson Pollock’s paintings, the fact that the Parisian models were produced under license in the United States and sold in New York department stores led to the counterbalancing of the ‘feeling of Frenchness’ with an art form, abstract expressionism, perceived as typically American⁴.

¹ The episode is narrated in Sally Bedell Smith, *In All his Glory. The Life of William S. Paley* (New York: Simon and Schuster, 1990), 443.

² Antje Krause-Wahl, “American Fashion and European Art. Alexander Liberman and the Politics of Taste in *Vogue* of the 1950s”, *Journal of Design History* 28, n.º 1 (2015): 67-82.

³ Norberto Angeletti, Alberto Oliva, In *Vogue: An Illustrated History of the World’s Most Famous Fashion Magazine* (New York: Rizzoli International, 2006); *Italian translation, In Vogue: La storia illustrata della rivista di moda più famosa del mondo* (Milan: Rizzoli, 2007), 150-159; see also Rebecca C. Tuite, *1950s in Vogue: The Jessica Daves Years, 1952-1962* (London: Thames and Hudson, 2019).

⁴ Änne Söll, “Pollock in *Vogue*: American Fashion and Avantgarde Art in Cecil Beaton’s 1951 Photographs”, *Fashion Theory* 13, n.º 1 (2009): 29-50.

This role, given to art in the pages of the magazine, found a counterpart in the symbolic function assigned to the architecture of the United States. Already in 1950, the United Nations Building still under construction in Manhattan, for example, had been chosen to open the February issue which, as every year since 1938, was dedicated to America.

Under the headline “Vogue’s Eye View of the U.N. Monumental, Unfinished, Working”, a view of the skyscraper from below upwards celebrated the activities of the United Nations which “alive and working, stands for hope with its monument in America”⁵, and returned to the pages of the July issue of the same year as a backdrop in Costantin Joffé’s photographs of two models wearing a cape and a fur jacket⁶.

In November 1952, after its official completion, the building designed by the team led by Wallace Harrison was then the subject of a short feature focusing on the description of the countless activities that took place there, depicted in an “inhabited” section by Condé Nast illustrator Margaret Bloy Graham, conceived for an audience unaccustomed to reading the design drawings. Rather than on the characteristics of the architecture, the presentation focused, therefore, on the functions of such a complex organism: “as busy as an ant-palace inside, this cool, handsome slab of a building (shaped like an ant-palace) gives no sense of the brimming hubbub actually within its walls”⁷.

In the *Americana* issue of February 1952, thus before the building’s inauguration in April, the Lever house, designed by Gordon Bunshaft for the firm SOM, had also appeared. The skyscraper stood out in a shot by Norman Parkinson as the background of a model portrayed from below wearing a quilted cotton coat: the novelty of the gleaming glass and steel curtain wall accompanied the “American revolution” of the “cotton built for winter”⁸.

In June, the skyscraper returned in the “People are talking about” column in a night view accompanied by a short text that described it as “a miracle of practical beauty, of working architecture, the first building since the Rockefeller Center to show a general concern for the New York public”⁹. It is no coincidence that in the April issue, a photo shoot with models wearing French-style clothes designed by American designers (one of them “adapted” from Givenchy’s collection) was set in the public space at the base of the building, “the most talked-about structure since the U.N. building”, with the low lobby building as a backdrop¹⁰.

The photographer Frances McLaughlin-Gill played with the reflections of the steel-clad pillars and the transparency of the space, also highlighted in the caption: “Actually, the whole thing, like any other skyscraper, rests on steel girders. Here, however, they are clearly visible through the glass walls, giving rise to the unanticipated sight of a Fifty-third Street

⁵ “Vogue’s Eye View of the U.N. Monumental, Unfinished, Working”, *Vogue* 115, n.º 2 (February 1, 1950): 123.

⁶ “The Fur Cape in the News Again”, *Vogue* 116, n.º 1 (July 1, 1950): 94-95.

⁷ “The UN Secretariat Building”, *Vogue* 120, n.º 8 (November 1, 1952): 126.

⁸ “An American Revolution. The Cotton Built for Winter”, *Vogue* 119, n.º 2 (February 1, 1952): 220-221.

⁹ “New Glass Masterpiece: Lever House”, *Vogue* 119, n.º 10 (June 1, 1952): 105.

¹⁰ “Key to the City Spring. The coat-dress”, *Vogue* 119, n.º 6 (April 1, 1952): 91.

passer-by waving across the patio-garden to a passer-by on Fifty-fourth Street”¹¹. The same setting returned in the following months in photographs by Clifford Coffin and Horst P. Horst¹². Years later, in June 1956, Gleb Derujinsky would reinterpret the iconic skyscraper for *Look* magazine’s “Shape of Things to Come” column, with a striking and unusual shot, taken with a telephoto lens, in which the models were placed on the first floor, outside the curtain wall.

Fashion photo shoots among the skyscrapers of Manhattan were nothing new. Between the end of the 1930s and the 1940s, with the emergence —alongside the studio shots that dominated fashion magazines in the previous years— of outdoor model shoots by photographers such as the American Toni Frissell or the Hungarian Martin Munkácsi, cityscapes had begun to populate the pages of fashion magazines in the United States as well as in Europe¹³.

These settings aimed to capture the atmosphere of a place, mostly Paris, London, New York or Washington, but also Rome or Venice, using as backgrounds monuments that had become part of the popular imagination, such as the Eiffel Tower, the Notre Dame Cathedral, the Tower bridge, the Big Ben, the Washington Monument, or the Manhattan skyline. Among the countless images, one can recall, for example, Clifford Coffin’s poetic black-and-white photographs of Paris or Norman Parkinson’s views of London and New York, but also Cecil Beaton’s shots set in the bomb-damaged buildings of London or depictions of the interiors of historic buildings, such as the Palais Royal, the Palace of Versailles, Charles Garnier’s Opéra, chosen as backdrops for sumptuous haute couture evening gowns.

However, while the streets of London, Manhattan and Paris continued to appear in fashion shoots without indication of location —one thinks, for instance, of the presence of urban views of the French capital in Richard Avedon’s famous photos for *Harper’s Bazaar* of models ‘in action’ wearing Dior’s New Look suits— in the early 1950s, probably thanks to a specific sensitivity of the editor Jessica Davis and the art director Alexander Liberman, *Vogue* had also started to give more space to contemporary architecture, reporting in the texts and article captions not only the names of the designers and photographers, but also those of the buildings and their authors.

This type of imagery responded to the desire, as we have seen in the case of the Lever house, to juxtapose the novelty of the models with the novelty of the architecture, but it could also convey more complex meanings, linked to the matter of American fashion identity.

An interesting antecedent in this respect is the famous color photo shoot that appeared in *Harper’s Bazaar* in January 1942¹⁴, in which the exterior of Frank Lloyd Wright’s recently completed Rose Pauson house in Phoenix served as a backdrop for Jay Thorpe’s clothes. In the shoot conceived by photographer Louise Dahl-Wolfe and the magazine’s fashion editor,

¹¹ “Key to the City Spring. The coat-dress”, 91.

¹² “This July. Autumn’s Big Three Suit Shapes”, *Vogue* 120, n.º 1 (July 1, 1952): 88-89; “Town Browns: New Tones”, *Vogue*, 120, n.o 2 (August 1, 1952): 58- 59.

¹³ Polly Devlin, *Photography and Fashion, in Vogue Book of Fashion Photography. The First Sixty Years*, ed. by Polly Devlin, Alexander Liberman (New York: Quill, 1979), 118-135.

¹⁴ “Flight to the Valley of the Sun”, *Harper’s Bazaar* (January 1942): 40-47.

Diana Vreeland, who posed in place of the model in some of the shots¹⁵, the natural and raw materials used by Wright, who was already well known to the general public, and the evocative setting in the Arizona desert were entrusted with the task of celebrating the American spirit of sportswear¹⁶.

On the other hand, the architecture of an up-and-coming designer was chosen in the April 1954 issue of *Vogue* to represent the idea of the spread of Californian fashion to the rest of the United States. In the wake of the fame gained by Charles Eames thanks to the design and production of the plastic chair, the studio-house, built for himself and his wife Ray in Pacific Palisades, had appeared in the pages and on the cover of *Architectural Forum* in September 1950, shortly after its completion, and in *Life* the same month. It is therefore not surprising that in 1954 it was chosen, due to its “showroom quality”¹⁷, as the backdrop for some photographs taken by Karen Radkai of models wearing swimming costumes and informal beachwear. They appeared in *Vogue*’s issue devoted to “California Ideas spreading West to East”¹⁸. Accompanied by some images of other Los Angeles villas, pools and gardens, the house played a starring role in the pages of the magazine—with its light steel structure, large windows, paintings hanging from the ceiling, mats, carpets and objects scattered on the floor—as an emblem of the Californian lifestyle (fig. 1).



Figure 1. Pages of the article “California Ideas spreading West to East”. The set of the photograph by Karen Radkai is the Eames house in Pacific Palisades, Los Angeles. Source: *Vogue*, April 15, 1954.

¹⁵ Eleanor Dwight, *Diana Vreeland* (New York: W. Morrow, 2002), 66-67, 72. Dwight mistakenly identifies Taliesin West as the background instead of the Rose Pauson house.

¹⁶ Rebecca Arnold, *The American look: Fashion, Sportswear and the Image of Women in 1930s and 1940s New York* (London, New York: I.B. Tauris, 2009), 160-161.

¹⁷ Beatriz Colomina, “Reflections on the Eames House”, in *The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention*, ed. by Donald Albrecht (New York: Harry N. Abrams, 1997), 146-147.

¹⁸ “California Ideas spreading West to East”, *Vogue* 123, n.º 7 (April 15, 1954): 60-85.

A few years later, in 1959, *Vogue* would dedicate an article to Charles Eames, signed by Allene Talmey, the editor who dealt with all topics that did not concern beauty or fashion¹⁹. In parallel with the interest in the work and personalities of European artists, portrayed in their studios by Liberman²⁰, the magazine had, in fact, also begun to bring the figures of architects to the public's attention. The fame of the designers and the attention devoted to some of their architecture went hand in hand with the use of these works as backdrops and settings for fashion photo shoots.

After having published a few articles of art criticism in *Vogue* between 1949 and 1952, Aline Saarinen, as head of the press office of Eero Saarinen, whom she had married in 1954 in her second marriage, used her relationship with the editorial staff, in particular with Allene Talmey²¹, to present her husband's work in the magazine on several occasions.

In the August 1955 issue, Aline traced and compared the profiles of Mies van der Rohe, Eero Saarinen, Gordon Bunshaft and Philips Johnson, questioning the definition of “Miesians” attributed to the three younger designers²². Illustrated with portraits of the architects taken by Irving Penn, the article showcased Aline's journalistic talent. With an informal and pleasant tone, she not only gave an insight into the different personalities of the designers, but also managed to convey architectural concepts to a non-specialist audience in a simple and effective way.

An overview of Saarinen's works, recently completed or planned, would appear again in April 1960, in *Vogue's Fashions in Living* column, to accompany the images and description of the interiors of the Victorian house in Bloomfield Hills, Michigan, transformed by Saarinen into a “laboratory for modern design”, in which the austerity of the furnishings was enlivened by contemporary artworks and objects and pieces of antique art that Eero and Aline had acquired during their numerous trips to Latin America, Europe and Asia²³ (fig. 2).

But in addition to the promotion of the designer, the presentation of his work could also serve to convey precise messages from the magazine. In February 1956, before the official inauguration, which was to be held in May, the General Motors Technical Center built by Saarinen in Warren near Detroit had appeared in the *Americana* issue in a photograph by Ezra Stoller, who had captured the moment of a rainbow over a water “mobile sculpture”,

¹⁹ Allene Talmey, “Eames”, *Vogue* 134, n.º 3 (August 15, 1959): 124-129, 144.

²⁰ Portraits of artists in their studios, taken by Liberman during numerous trips to France, were published in *Vogue* between 1951 and 1956, and were then presented in an exhibition at MoMA, titled *The Artist in the Studio. Photos by Alexander Liberman*, that ran from 29 October 1959 to 13 January 1960. See Krause-Wahl, “American Fashion and European Art...”, 67-82; Antje Krause-Wahl, “Between Studio and Catwalk. Artists in Fashion Magazines”, *Fashion Theory* 13, n.º 1 (2009): 7–28.

²¹ Eva Hagberg, *When Eero Met His Match. Aline Louchheim Saarinen and the Making of an Architect* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2022), 127-128.

²² Aline B. Saarinen, “Four Architects Helping to Change the Look of America”, *Vogue* 126, n.º 2 (August 1, 1955): 118-121, 149, 150, 152.

²³ “A Modern Architect's Own House”, *Vogue* 135, n.º 7 (April 1, 1960): 172-179. Alexander Girard's house in Santa Fe, Gordon Bunshaft's apartment and Edward Stone's house in New York had also already been published in the magazine.

entitled *Water Ballet*, designed by Alexander Calder for the campus' large central lake. The novelty of the architecture was combined with the rainbow symbol which, as the caption read, “makes the perfect prelude to *Vogue's* progressive reports on various phases of American fashion, coming up here. For, from this radiantly misted view of one great new research development, there emerges a pleasant truth about American progress in every field from new clothes to new cars to new vaccines”²⁴.



Figure 2. Page of the article “A Modern Architect’s Own House”, featuring photographs by Evelyn Hofer of Aline and Eero Saarinen’s house in Bloomfield Hills, Michigan. Source: *Vogue*, April 1, 1960, Yale University Library, Manuscripts and Archives, Eero Saarinen Collection.

Again in an *Americana* issue, that of February 1957, the MIT auditorium, completed by Saarinen in 1955, appeared in a series of architectures—including Minoru Yamasaki’s Saint Louis airport and Victor Gruen’s Southdale Shopping Centre in Edina, Minnesota—, selected for the article titled “The Land They Built”, referring to Serge Balkin’s photographic account of the pioneers’ journey from North Carolina to the Pacific Ocean which portrayed the landscapes as they must have appeared to the first settlers. That journey, illustrated with the title “The Land They Saw” in the February 1948 issue, was reinterpreted in 1957 through works of contemporary architecture located in the same places and portrayed by the same photographer²⁵.

²⁴ “Rainbow’s Start. America 1956”, *Vogue* 127, n.º 2 (February 1, 1956): 145

²⁵ “The Land They Built”, *Vogue* 129, n.º 3 (February 1, 1957): 134-139; “The Land They Saw,” *Vogue* 111, n.º 2 (February 1, 1948): 170-176.

But Saarinen’s most effective work in terms of media communication, prior to the construction of the TWA terminal, was undoubtedly the General Motors Technical Center, whose site plan appeared in July 1956 on the cover of *Time* magazine accompanied by a portrait of its author, with an article celebrating him as one of the leading architects of his generation²⁶. Already in August, Saarinen’s industrial campus, where new car models were being studied, “coming up in the American future”²⁷, was the subject of an extensive article in *Vogue*, dedicated to the “young look” and fashion for the “college girl”²⁸.

Richard Rutledge’s numerous shots focused on the details of the interiors, rather than wide-angle views of the exteriors. They included the Styling Administration Building lobby, also depicted on the cover, the “famous spiral staircase” with granite treads supported by stainless steel rods in the Research Administration Building lobby (fig. 3), the detail of a chair designed by Finn Juhl and a wall of the Styling executive dining room designed by GM Styling’s Architecture and Interiors studio, the streamlined desk in the executive office, the conference room and the aerial staircase in the lobby of the Styling Administration Building, Gwen Lux’s abstract metal sculpture entitled *Power and Direction*, as well as the plant room and the characteristic water tower whose verticality was a counterpoint to the horizontality of the complex. Also the shots of fashion models in front of or leaning against new car prototypes could not be missed, a combination of clothes and cars that had become a topos in photo shoots and advertisements in fashion magazines.

But architecture was also present in the pages of *Vogue* through the publication of materials relating to projects, even before the built works were chosen as settings for fashion shoots.



Figure 3. Page of the article “Young ways to wear the new fashion”. In the photograph by Richard Rutledge the model stands on the spiral staircase of the Research Administration Building lobby in the General Motors Technical Center in Warren, Michigan, designed by Eero Saarinen. Source: *Vogue*, August 1, 1956.

²⁶ C. Jones, “The Maturing Modern”, *Time* (July 2, 1956): 50-57.

²⁷ “Young ways to wear the new fashion”, *Vogue* 128, n.º 2 (August 1, 1956): 100.

²⁸ “Young ways to wear the new fashion...”, 98-127.

Thus the theme of the boom of office skyscrapers in Midtown, commented on by Jane Jacobs in the pages of *Architectural Forum*²⁹, could be adapted to the needs of a fashion shoot on new clothing trends for 1958, with models showing, in Karen Radkai's shots, the practicality of movement allowed by pleated skirts, stepping over maquettes of skyscrapers, "changing the shape of New York's skyline—including Harrison, Abramovitz & Abbe's Corning Glass Building under construction on Fifth Avenue and Mies van der Rohe's Seagram Building nearing completion— while doves, leashed dogs, and bouquets of flowers 'feminized' the architectural theme"³⁰ (fig. 4). In February 1959, photographs of maquettes of a preliminary version of the Lincoln Center for the Performing Arts and of Wallace Harrison's New Metropolitan Opera House were used in photomontages featuring evening gowns, "triumphs of American design"³¹; while in April of the same year, before the start of the TWA construction site, a blown-up photograph of a model of the interior of the terminal displayed in MoMA's exhibition *Architecture and Imagery: Four New Buildings*, held between February and April, was used as a backdrop in a shot by Frances McLaughlin-Gill in which four models wore affordable clothes based on black and white contrasts³² (fig. 5).



Figure 4. Pages of the article "1958 Shapes in Fashion Vogue", with photographs by Karen Radkai. Source: *Vogue*, January 1, 1958.

²⁹ Jane Jacobs, "New York office boom", *Architectural Forum* 106, n.º 3 (March 1957): 105-113.

³⁰ "1958 Shapes in Fashion Vogue", *Vogue* 131, n.º 1 (January 1, 1958): 76-85.

³¹ "Up at Lincoln Square", *Vogue* 133, n.º 3 (February 1, 1959): 122-125.

³² "The long-hop dollar; young black and white", *Vogue* 133, n.º 8 (April 15, 1959): 96-97.

It should be remembered, on the other hand, that *Vogue*'s connection with MoMA was deeply rooted; already in the 1930s, photo shoots had been set in its spaces. Moreover, a section of the July 1945 issue had been devoted to the history of the New York museum, and although it mainly featured models alongside works of art, a small space was also reserved for architecture: a female figure in fur was photographed by John Rawlings in front of a photograph of Wright's Fallingwater in the exhibition *Tomorrow's Small House*, which ran from 29 May to 30 September 1945³³.

Attention to MoMA's initiatives, not only regarding art but also architecture, had continued during the 1950s: thus Milton Greene had portrayed a model next to the maquette of the Lake Shore Drive towers by Mies in the exhibition held at MoMA from 28 February to 16 May 1950 dedicated to the Chicago project³⁴; while in 1958, models had posed in front of the photo-murals of the exhibition dedicated to Antoni Gaudí, curated by Henry-Russell Hitchcock³⁵. Again in the *Americana* issue of 1961, the futuristic drawings of Buckminster Fuller, Paolo Soleri and William Katavolos, shown in the MoMA exhibition *Visionary Architecture* curated by Arthur Drexler, had been chosen as the backdrop for Horst P. Horst's fashion shoot dedicated to spring outfits³⁶.



Figure 5. Pages of the article “The long-hop dollar; young black and white”. The backdrop of the shot by Frances McLaughlin-Gill is a blown-up photograph of a model of the TWA terminal in New York designed by Eero Saarinen. Source: *Vogue*, April 15, 1959.

While new architects were coming into the limelight and gaining a place in non-specialist magazines – such as Louis Kahn celebrated in a *Vogue* article by Peter Blake in September 1961, or the unconventional Paul Rudolph³⁷ –, the early 1960s fashion photographers began

³³ “Fur Foresight”, *Vogue* 106, n.º 1, (July 1, 1945): 70-71.

³⁴ “For 90 Degree Days: Short and Slim”, *Vogue* 115, n.º 10, (June 1, 1950): 89.

³⁵ “Fair Game. The Paling Beiges”, *Vogue* 131, n.º 5, (March 1, 1958): 160-161.

³⁶ “New Suit Architecture For Spring”, *Vogue* 137, n.º 3 (February 1, 1961): 186-191.

³⁷ Peter Blake, “Are you illiterate about modern architecture? How the best new U.S. buildings look – and why”, *Vogue* 138, n.º 5 (September 15, 1961): 180-181, 214, 218; “Paul Rudolph, Young Mover, Changing the Look of American Architecture”, *Vogue* 141, n.º 2 (January 15, 1963): 84-91, 106.

to search for more originality in the interpretation of architectural settings, sometimes even through the reinterpretation of famous buildings, as in the case of the Seagram Building. As soon as it was completed, Mies' skyscraper was used as a backdrop in an article dedicated to knitted garments, in which a caption read: "A dozen views on these pages of some new city citizens. Eleven are new fashionmarks, the twelfth is the Seagram Building, a new and bronzen-faced Park Avenue Landmark reflecting the sunshine and its architectural brilliance equally"³⁸. The models were portrayed by Richard Rutledge in a fairly conventional manner, facing outwards in front of the curtain wall, against the backdrop of a corridor or between two wooden panels.

In August 1962, the caption of a photo shoot by Horst P. Horst indicated the Seagram Building as the "background", but the models' figures in their autumn dresses were portrayed with a telephoto lens standing on the raised edges of the Seagram plaza, which did not appear in the images, silhouetted against the background pattern formed by the curtain wall of the Manufacturers Hanover Trust Building at 350 Park Avenue, between 51st and 52nd Streets, designed by Emery Roth & Sons and completed in 1962³⁹. With the precision and studied refinement that had characterized the compositions created years earlier in the studio, Horst used the geometric pattern of the façades to emphasize the elegance of bodies and clothes. Also for William Klein, on the other hand, the choice of the Seagram was almost a pretext to create games of reflections and the doubling of the models⁴⁰, with a daring visual research, which he had also adopted to renew the settings of photo shoots in the busy streets of Manhattan, placing the models next to mirrors.

The exploitation of architecture for its "graphic" potential can be found in the work of the young photographer Susan Wood set in the Saarinen's TWA terminal, just completed in 1962, after the premature death its designer in September 1961: the curved lines dominating the interiors were used to create two-dimensional abstract compositions with the models' figures, nullifying the surprising plastic-spatial quality of the building⁴¹. An interesting comparison can be made with the gaze of Gleb Derujinsky, who chose to photograph the TWA terminal under construction for *Harper's Bazaar*, playing on the one hand on the harmony between the curved lines of the Y-shaped pylons and those of the female silhouettes, and on the other on the contrast between the refinement of the clothes and the rough image of the exposed concrete and scaffolding⁴².

This type of contrast was also exploited in the black and white photographs taken by Gene Laurents of models wearing winter coats and hats in Lincoln Center's Philharmonic Hall under construction⁴³. But the choice of setting a fashion shoot on a construction site could

³⁸ "New Avenues of Knitting. City Looks", *Vogue* 131, n.° 5 (March 1, 1958): 147.

³⁹ "Autumn Clothes-message. Signaled in Smoke", *Vogue* 140, n.° 3 (August 15, 1962): 94-99.

⁴⁰ "The Very Next Thing. Shapes, Colours, Fashion Ideas on Their Way in", *Vogue* 140, n.° 2 (August 1, 1962): 62-65.

⁴¹ "What Makes a Clothes-Life Run. A New Idea in Wool", *Vogue* 140, n.° 5 (September 15, 1962): 204-205.

⁴² "The Shape of Things to Come", *Harper's Bazaar*, November 1961, 110-119.

⁴³ "American Mainstays with This Year's Dash", *Vogue* 140, n.° 4 (September 1, 1962): 220-225.

also respond to the desire to irreverently and ironically question the glossy image of fashion: this is the case, for example, of William Klein who had models climb the metal structures that formed the framework of the pavilions of the 1964 New York Expo, thus creating daring images to illustrate a text that anticipated the “wonders” of the great event⁴⁴.

It should be remembered that *Vogue* had been profoundly renewed since Diana Vreeland took over from Jessica Daves at the end of 1962, shaping the magazine around her eccentric tastes, her idea of fashion as spectacle and dream, her admiration for the “youthquake”, her conception of *Vogue* as “the myth of the next reality”⁴⁵.

The editor-in-chief’s strong and original imprint also manifested itself in the choice of new settings for fashion shoots in faraway places, from India to Egypt, from Turkey to Tahiti, in a search for exoticism and eccentricity in which Gaudí’s architecture could also be included, no longer reproduced on the walls of the MoMA, but as real backdrops in Helmut Newton’s audacious shots of models dressed in white in front of the sloping columns of Parc Güell and the metal dragon of the Finca Güell, and on Casa Milà, Casa Battló and Palau Güell roofs⁴⁶.

This season, deeply marked by Vreeland’s exuberant personality, would however go into crisis in the early 1970s for various reasons and Grace Mirabella would be appointed editor-in-chief of *Vogue* in the spring of 1971. Many years after its inauguration in 1965, the CBS skyscraper mentioned at the beginning was used in October 1971 as the backdrop for a black-and-white photo shoot by Richard Avedon for *Vogue*⁴⁷. The article, titled *Beat the Weather and Love It*, showed models in motion wearing coats, furs and rain coats in front of the details of some Manhattan buildings, including the reinforced concrete pillars of Saarinen’s skyscraper clad in dark grey granite, a material that had caused doubt and discussion at the time of construction⁴⁸. The photographs now communicated a new vision of femininity and “real-life fashion” in keeping with the magazine’s approach defined by the new editor-in-chief. William Paley’s expectation was eventually fulfilled, even if the atmosphere conveyed by the pictures was now far removed from the idea of glamour he must have had in mind ten years earlier.

⁴⁴ “ABC of World’s Fair Wonders”, *Vogue* 143, n.º 2 (January 15, 1964): 98-105.

⁴⁵ Angeletti and Oliva, *In Vogue: la storia illustrata...*, 190.

⁴⁶ “Catalonian White”, *Vogue* 141, n.º 10 (June 1, 1963): 70-77. The fashion photo shoot was accompanied by an article by James Johnson Sweeney, author with José Lluís Sert of the book *Antoni Gaudí* that appeared in New York in 1960: James Johnson Sweeney, “Gaudí”, *Vogue* 141, n.º 10 (June 1, 1963): 78-81, 144.

⁴⁷ “Beat the Weather and Love It”, *Vogue* 158, n.º 7 (October 15, 1971): 72-83.

⁴⁸ C. Baglione, “Eero Saarinen, CBS Building, New York, 1960-65. The Story of a Skyscraper”, *Casabella*, n.º 881 (January 2018): 4-27.

La plaza (Baquedano) en la ciudad (de Santiago de Chile) en diez fotografías: discurrir de un imaginario urbano a través de su registro visual

The Square (Baquedano) in the City (Santiago de Chile) in Ten Photographs: Flow of an Urban Imaginary through its Visual Register

PEDRO BANNEN LANATA

Universidad Católica de Chile, pbannen@uc.cl

JOSÉ ROSAS VERA

Universidad Católica de Chile, jrosasv@uc.cl

Abstract

Este trabajo se propone el registro espacio temporal de una plaza gravitante en el devenir del desarrollo urbano desde ciudad hasta metrópolis de una capital sudamericana, a través de los argumentos contenidos en la captura de diez fotografías. Una secuencia que dé cuenta en paralelo tanto de hechos urbanos ocurridos en el lugar como de las formas de su registro, en su dimensión técnica y aproximación cultural. Cada imagen contiene una cierta realidad capturada, llena de significados, al mismo momento que comparece una forma particular de observarla. Todo ello referido desde el lugar y el rol que la propia plaza va asumiendo en momentos cruciales para la ciudad que le da sede y la sociedad que acoge.

The purpose of this paper is to establish a narrative of a significant site with respect to the transformation of a South American capital from city to metropolis by means of the images portrayed in ten photographs. A sequence that refers to urban events that took place in this pivotal area in terms of its registered portrayal as well as its technical dimension and cultural significance. Each image captures a reality full of meaning and particular point of view, while maintaining the place and role the holds in crucial historical moments the city has assumed as a physical site and the expression of its citizens in the course of this historical evolution and cultural heritage.

Keywords

Plaza, ciudad, lugar urbano, fotografía urbana, lugares patrimoniales
Square, city, urban place, urban photography, heritage sites

A modo de introducción: el lugar de la plaza en la ciudad

La plaza Baquedano inaugurada en 1928, se emplazaba en el borde noreste de Santiago de Chile, fundada en febrero de 1541. Entre ambas se escribe una historia conjunta de relaciones y tensiones iniciada mucho antes de sus respectivas existencias. Este lugar del territorio donde el plano del valle acoge a la ciudad, lo cruza un cauce de agua: el Mapocho. Este convertido en torrente por lluvias invernales o deshielos de primavera, se abría ocasionalmente por otros cursos de agua, siendo uno relevante La Cañada. Corría por la pendiente dominante desde la actual Plaza hacia el oeste en lo que ahora es una avenida: la Alameda, constituida en la principal arteria de la ciudad capital. Un desarrollo imbricado entre Plaza y ciudad desde los inicios tectónicos del lugar, cruzando acontecimientos del arco de la historia hasta hoy, ha hecho del lugar de la Plaza en la ciudad un componente fundamental. En la actualidad, la Plaza convertida en centro de gravedad y referente metropolitano indiscutido hace de su registro visual el mejor testimonio de los avatares urbanos y arquitectónicos de la *forma urbis* de Santiago.



Figura 1. Panorámica del lugar de la Plaza, adyacente al Mapocho, con la trama fundacional de la ciudad al fondo. Foto aérea de Domingo Ulloa, 1958. Fuente: archivo revista *Arquitecturas*, FAU.

Una fotografía a vuelo de pájaro, tomada desde avión el año 1958 (fig. 1), captura una tarde invernal tras la lluvia, poniendo en valor las superficies plateadas reflejadas como el curso de agua o la traza de avenidas y de la propia Plaza. La imagen da cuenta del lugar en su mejor momento urbano, con los trazados del diseño original, los bordes configurados por los edificios principales, la conformación vegetal consolidada de tres importantes parques urbanos que confluyen sobre el espacio condensador y unificador de la Plaza. La trama de calles en damero de la ciudad fundacional (hacia la parte superior de la imagen) contrasta con nuevas extensiones urbanas que incorporan las direcciones de las avenidas principales adaptadas a nuevos trazados, impuestos tanto por la geografía como por las antiguas huellas de los derroteros rurales sobre la superficie ya domesticada del plano del valle. Igualmente, la imagen pone en valores equilibrados entre sí tanto la forma contemporánea de la ciudad en desarrollo como los vestigios de trazas de topografía e hidrografía que permanecen activas sobre el suelo del lugar.

También, ciudad y Plaza son el lugar de expresión del sentir social y político de una sociedad completa y fragmentada, inmersa en procesos de cambio y adaptación permanente y acelerado a través del tiempo. Donde el registro fotográfico recurrente ha guardado testimonios en variadas expresiones técnicas de ese medio de creación y comunicación colectiva. Desde la fotografía experimental del siglo XIX hasta la profesional del siglo XX, fueron testigo de los orígenes del lugar como proyecto urbano que consagra nuevas formas arquitectónicas y paisajísticas. Para luego internarse en registros multiplicados de una fotografía masiva y popular, todavía en manos de gente del oficio. Y más tarde, se prolonga con el registro fotográfico de la visión cenital (a la manera de la foto señalada), y luego ampliar la mirada desde la autonomía de vuelo de los drones. Llegando en las últimas décadas aquella expresión multiplicada en manos de los ciudadanos y sus móviles, que engrosa el registro social y el reconocimiento cultural para un lugar como la Plaza, que simboliza y contiene a una ciudad total.

Para Italo Calvino, en su breve texto sobre la ciudad de Maurilia, el asunto es discriminar entre todas las ciudades presentes y capturadas: “Hay que guardarse de decirles que a veces ciudades diferentes se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, que nacen y mueren sin haberse conocido, incomunicables entre sí”.¹

El registro de un acontecer extraordinario

Un viernes, 25 de octubre de 2019, se convoca en la Plaza una manifestación multitudinaria de la ciudadanía. La primera asonada ocurría una semana antes y desde ese día, todos los viernes siguientes se replicarán manifestaciones sucesivas de menor envergadura, pero mayor agresividad, donde el descontento ciudadano inicial dará lugar a actos de violencia contra todos los cuerpos edificados en las cercanías, desde edificios, monumentos, estaciones del metro hasta las coberturas y pavimentos del suelo. Variados grupos reivindican variadas causas, todos aunados en la permanencia de una rabia abrasiva y destructiva con el lugar como medio de expresión, hecho relevante en la sedimentación histórica de la Plaza.

¹ Italo Calvino, “Las ciudades y la memoria. 5”, en *Las ciudades invisibles* (Madrid: Siruela, 1998), 43.



Figura 2. Panorámica de la Plaza, conteniendo la manifestación realizada en el lugar el viernes 25 de octubre de 2019. Foto aérea capturada por un dron. Fuente: archivo diario *La Tercera*.

La foto en color registrada desde un dron (fig. 2) da cuenta de la masa humana convocada en el lugar. Toda superficie de suelo pisable es ocupada por personas que colmatan el espacio como un manto continuo sólo limitado por los edificios del lugar, el cauce del torrente y los escasos monumentos, espejos de agua o árboles de mayor envergadura. El espacio público de la ciudad es espacio saturado por la manifestación, el ruido urbano habitual es sustituido por gritos y consignas de una masa enfervorizada por su propia dimensión alcanzada y por la trasgresión provocada a la actividad urbana cotidiana. Una cobertura horizontal, humana y viva, da cuenta de un nuevo orden y expresión sobre el espacio urbano. Todas las ciudades de la metrópolis, un país entero se encuentra y se expresa desde un lugar preciso al que han confluído esa tarde sobre un millón de personas.

El registro en imágenes del acontecimiento será multiplicado por los asistentes y sus móviles, así como por la cobertura de los corresponsales gráficos en cámaras de alta resolución. Las capturas del momento dan cuenta de ese suelo saturado, vivo, enardecido en contraste a los tranquilos reflejos plateados del mismo en la foto de 1958. Continente y contenido, puestos en tensión donde la Plaza se ha constituido en escenario y testigo de una de las expresiones más elocuentes de una ciudadanía convocada sobre el espacio más representativo de la metrópolis.

Los primeros registros, los primeros nombres

La Plaza nace como lugar urbano en las afueras de la ciudad formal de su tiempo. El intendente Benjamín Vicuña Mackenna, movilizado por una voluntad arrolladora de dar a la ciudad un nuevo estatus entre las grandes capitales del mundo es quien la designa: Plaza La Serena. Con el propósito de ver la ciudad convertida en un referente, propone un ambicioso Plan de Transformación que involucra veinte acciones, donde incluye la creación de un Camino de Cintura que la recorre y expande hacia sus vías de intercambio. El anillo viario propuesto, conformado por cuatro tramos de avenidas, está articulado en sendas plazas equivalentes. Una de ellas, la plaza de La Serena en la esquina noreste es lugar de partición de aguas que irrigan la ciudad y de aprovisionamiento hortícola, abastecido por chacras situadas hacia el pie cordillerano.



Figura 3. Panorámica desde el cerro Santa Lucía hacia el oriente, con el lugar de la Plaza en la bifurcación del río y la avenida principal. Foto de Castellón Perry, 1868. Fuente: archivo digital Santiago Nostálgico.

Una fotografía pionera registrada desde las alturas del cerro Santa Lucía (fig. 3), otro lugar de intervención edilicia del intendente Vicuña, da cuenta del lugar en el año 1868. Poco tiempo antes de su administración (1872-1875), la toma fotográfica captura en plenitud el panorama del plano del valle hacia el frente cordillerano. El encuentro del cauce del torrente con el camino principal, prolongación de la Alameda, define el lugar de la futura Plaza. Lugar donde convergen componentes geográficos, urbanos incipientes y actividades asociadas al buen funcionar de la ciudad, donde edificios de conventos, seminario, hospitales y molinos anuncian un futuro activo y comprometido con el acontecer capitalino. Asimismo, la conquista del Santa Lucía, base de la fotografía, convertido en parque público y lugar de paseo de la alta burguesía abrirá los futuros horizontes del este capitalino. La conquista de un suelo urbano privilegiado por clima y aire, tejido en la moderna trama de la ciudad ajardinada, dará a la propia Plaza un sentido relevante para todo el nuevo proceso urbanizador. Con ello tanto el nombre, como la forma de la Plaza, se irán transformando en el tiempo:

plaza La Serena, plaza Colón, plaza Italia... Todas se suceden en el mismo lugar, pero con distinto sentido y rol para la ciudad.

La instalación de un monumento

En el horizonte del Centenario de la República a conmemorarse el año 1910, varias colonias extranjeras asentadas en la ciudad capital donaron monumentos conmemorativos. La colonia italiana dona el monumento *Genio de la Libertad*, obra de Roberto Negri, originalmente instalado sobre el cruce de ejes de dos principales avenidas del lugar: el Camino de Providencia hacia el este y el Camino de Cintura al sur. La marca de un lugar notable venía a consolidar la voluntad del intendente, de generar plazas que articularan el anillo orbital que conectaría y vincularía la ciudad hacia nuevos loteos que ya se insinuaban como suburbios capitalinos.

La Plaza da cuenta de la organización de traspasos y retornos del sistema de tranvías eléctricos establecido entre las principales avenidas de Santiago, junto a la imagen de un paisaje de borde urbano ocupado por la caja fluvial, con galpones de industrias y silos de granos en su otro frente, todos abastecedores de la demanda de una población en permanente crecimiento.

Este emplazamiento del monumento, que permanecerá 18 años, no solo enaltece el lugar que le da sede, sino que le otorga su nuevo nombre. Plaza Italia será reconocida como la designación más persistente a través del tiempo superando con creces su posterior nombramiento oficial.



Figura 4. Vista de Plaza Italia hacia el suroriente, con el monumento que le da nombre (dcha.) y la nueva estación de trenes (izda.). Foto de León Durandyn, 1920. Fuente: archivo digital Fotos Históricas de Chile.

La imagen fotográfica (fig. 4) destaca el perfil del monumento de los italianos contenido entre los primeros troncos de los plátanos orientales que dan inicio al paseo principal del

Parque Forestal, teniendo a la nueva estación de trenes en la línea de horizonte y la cordillera como telón de fondo.

En el mismo período de celebración centenaria y de una modernización urbana empujada por la conmemoración, la voluntad de hacer esplender una ciudad capital acorde a tiempos y referentes de otras capitales mundiales se hace más fuerte y evidente para cualquiera que recorriese o intentase registrar el espíritu de la ciudad en ese momento.

Las imágenes capturadas del lugar son obras de autor, la fotografía es un arte de oficio, con voluntad declarada de expresar aquella mutación modernizadora, tanto de la ciudad como de la Plaza, donde incorporar lo nuevo es al mismo tiempo, desprendimiento, renuncia y alejamiento de su propio pasado. En las décadas venideras los cambios serán cada vez más acelerados y radicales respecto a esas mismas preexistencias.

En la imagen resuenan las palabras de Italo Calvino cuando describe a Maurilia: “Es inútil preguntarse si éstos son mejores o peores que los antiguos, dado que no existe entre ellos ninguna relación, así como las viejas postales no representan a Maurilia como era, sino a otra ciudad que por casualidad se llamaba Maurilia como ésta”.²

La apertura, relocalización y nuevas relaciones

En la década de 1920, el monumento que da nombre a la Plaza es trasladado al frente del edificio de la nueva estación de ferrocarriles, designada como Providencia (por su origen) o Pirque (por su destino). Una estación levantada en la década anterior a la par de la estación Mapocho, ambas obras del arquitecto Emilio Jecquier, que vendrían a completar la trilogía de estaciones que circunscriben la ciudad capital por tres frentes y conectan a otros territorios.

La estación Pirque, relaciona la ciudad con el extremo sur del valle del Maipo en lo inmediato. El plan original es convertirla en la estación internacional de vínculo con Buenos Aires y la costa atlántica, luego de cruzar el macizo cordillerano y la pampa argentina. La factibilidad de los trazados descarta esta opción, llevando las obras al valle del río Aconcagua, lo que implica el comienzo del fin para una de las obras más emblemáticas del Centenario. La ilusión de convertir a Plaza Italia en la puerta de entrada de la ciudad desde el exterior se precipita con igual velocidad con que antes se materializa su edificio y su espacio público.

A la fecha se ejecutan nuevas obras y trazados para líneas de tranvías eléctricos que conectarían el lugar con otros barrios de la ciudad, articulando una red de transporte público que imbricaría tanto relaciones internas como externas. Estos trabajos quedan registrados rigurosamente en series fotográficas en blanco y negro, desarrollado por técnicos de la propia compañía. En el período, la fotografía (fig. 5) más asequible como técnica de trabajo, ha asumido un rol de registro e inventario sistematizado de las obras de adelanto de distintos equipamientos, redes de servicios e infraestructuras de la ciudad.

La ciudad y la Plaza suman atributos urbanos que progresivamente la destacan del resto de ciudades del territorio y la consolidan en su rol de liderazgo, al mismo tiempo que la

² Calvino, *Las ciudades invisibles...*, 43.

convertirá en un foco atractor y concentrador de población que marcará profundamente sus décadas futuras.



Figura 5. Vista de Plaza Italia con el monumento desplazado frente a la estación Pirque, de acuerdo con proyecto de nueva rotonda. Foto de autor desconocido, 1928. Fuente: archivo histórico Chilectra.

La irrupción de un espacio solemne

Al poco tiempo, el 18 de septiembre de 1928 se inaugura solemnemente el monumento levantado en honor al general Baquedano, obra del escultor nacional Virginio Arias, en el centro de la rotonda de la nueva plaza diseñada por los arquitectos Carlos Swinburn y Alberto Véliz. Un lugar de una escala y formalidad no conocida por otros espacios públicos de la ciudad capital. Un proyecto de embellecimiento y funcionalidad que sería rápidamente reforzado por iniciativas privadas como los edificios Turri, que acrecentarían la jerarquía del espacio destinado a conmemorar la Guerra del Pacífico, a cincuenta años de su gesta. El fracaso de la estación internacional de trenes no opacó la primacía alcanzada y proyectada por el lugar en el concierto del crecimiento urbano de la gran ciudad.

Desde su inauguración la Plaza adquiere un protagonismo que se verá reflejado en su registro iconográfico a través de múltiples capturas, donde su identidad y recurrente cita la constituyen en imagen por excelencia de la nueva ciudad moderna que se despliega hacia

el pie cordillerano. El discurso público de medios escritos y gráficos, así como la publicidad de los proyectos emplazados en sus cercanías hablan de ese privilegio de localizarse “en el punto más moderno de la ciudad”.



Figura 6. Vista de Plaza Baquedano con nuevo diseño y la fachada de los edificios Turri (izda.), con la ciudad central y cerro Santa Lucía de fondo. Foto de Enrique Mora, 1932. Fuente: archivo Enrique Mora, UDP.

Entre los múltiples registros de fotógrafos profesionales del momento, las capturas del lugar por Enrique Mora ayudarán en la construcción de esa iconografía de la Plaza (fig. 6). Las imágenes dan cuenta en simultaneidad su formalidad plástica junto a la estampa del monumento ecuestre y otras obras escultóricas del entorno, todas articuladas con los edificios más modernos del momento y su ensamblaje con hitos geográficos puestos en valor, como el cerro San Cristóbal en el paisaje mediano y la cordillera en el lejano. Así como la gran ciudad anuncia la nueva escala del conglomerado urbano, los componentes de la Plaza Baquedano anudan los hitos edilicios y paisajísticos de la nueva dimensión urbana. Todo ello, sensiblemente observado y capturado en la obra gráfica de Mora.

La configuración de un nuevo lugar urbano

La fuerza impuesta al lugar por la sinergia de sus elementos constituyentes será reforzada con aspectos funcionales del desarrollo de la ciudad no previstos en la concepción y diseño de la Plaza. Un lugar concebido como puerta de entrada a la ciudad desde el este, de alguna manera como contrapunto de la puerta oeste configurada por Plaza Argentina frente a Estación Central, en el extremo opuesto de avenida Alameda, eje estructurante del sistema

viario de la ciudad a la fecha. Hechos de variada naturaleza –sociales, políticos y culturales- actúan aceleradamente sobre la estructura urbana y en un breve tiempo modifican radicalmente comportamientos de las clases acomodadas de la capital que migran hacia el este, hacia esos nuevos suburbios trazados bajo directrices y oportunidades de la ciudad ajardinada, que reordenan el funcionamiento urbano completo. Inicialmente en la localización de los nuevos barrios residenciales, y más tarde, de otros usos de suelo como lugares del comercio y servicios para sus residentes.



Figura 7. Panorámica de Plaza Baquedano con suburbios residenciales y la cordillera de fondo, impresa en una tarjeta postal. Foto de autor desconocido, c. 1940. Fuente: archivo digital Santiago Nostálgico.

Así, la Plaza gira su campo de visión hacia la cordillera como referente, los nuevos barrios jardín como su destino y avenida Providencia, continuidad natural de la avenida Alameda, como su medio de conexión con la ciudad histórica. Las imágenes de la época y posteriores harán de ese arranque hacia el este su tema principal de registro y relato visual del lugar urbano. Siete décadas más tarde la panorámica de paisaje rural de 1868 será reemplazada por una vista urbana (fig. 7).

Para Italo Calvino, ese momento donde: “En Maurilia se invita al viajero a visitar la ciudad y al mismo tiempo a observar viejas tarjetas postales que la representan como era antes: la misma plaza idéntica con una gallina en el lugar de la estación de autobuses, el quiosco de música en el lugar del puente...”³

³ Calvino, *Las ciudades invisibles...*, 43.

El registro de un acontecer ordinario

En el transcurrir de tiempos compartidos, ciudad y Plaza van dando lugar en su cotidianeidad a expresiones de masividad propias de la nueva escala asumida por ambas. La configuración de sus entornos inmediatos sustentado en la confluencia de tres grandes parques y en el incremento vehicular sobre las vías en torno a la rotonda central son señal ineludible de ese nuevo momento en el crecimiento urbano del lugar.

El registro de la Plaza en numerosas postales de cartulina, en blanco y negro o en colores algo artificiales, dan cuenta tanto de esa producción en serie de bienes para nuevas mayorías, como ratifica el lugar alcanzado y sustentado por la Plaza como hito representativo de toda aquella gran ciudad que la rodea. La imagen de postales captura la expresión de la ciudad en su lugar más representativo, con la visita presencial y recurrente de habitantes de otras latitudes del país, así como de la propia ciudad, de variados grupos sociales o culturales, todos quedan atrapados en esa constatación de que “estar en Plaza Baquedano es haber estado en Santiago”.



Figura 8. Toma de grupo familiar en Plaza Baquedano con los edificios Turri de fondo. Atrás otros grupos y fotógrafos en el lugar. Foto de autor desconocido, c. 1955. Fuente: archivo digital Santiago Nostálgico.

Ello queda registrado en otra expresión fotográfica que se multiplica por cientos, masiva y característica del momento (fig. 8), la imagen capturada por los “fotógrafos de cajón”. Un oficio que acerca a esa “ciudad de masas” nombrada por el historiador urbano Armando de Ramón, la oportunidad de tomas particulares hechas en el momento y entregadas a los pocos minutos, donde grupos de variados visitantes, compañeros de estudio o trabajo, parejas o grupos familiares, extranjeros o residentes en las provincias, inmortalizan sobre un modesto fragmento de papel sensible su breve visita al lugar, siempre instalados al pie

del monumento al general Baquedano con cuidados jardines en rededor y con los edificios Turri como fondo de la composición. Son numerosas las familias que guardan en fotos de algún antepasado de la época, ese momento fugaz pero permanente y compartido, todos capturados en similar trance urbano.

La erosión sobre un espacio convocante

La intensidad urbana y la estabilidad temporal que fortalecen y agrandan la presencia de la Plaza en la metrópolis irán en paralelo socavando su sentido más esencial, tanto en modos de edificarla como en modos de habitarla. El aumento del parque motorizado demanda espacio para funcionar, a pesar de asumir la congestión como atributo urbano, alterando directamente la forma material de lugar y contexto. La rotonda central pierde su geometría circular para ir almendrando su forma tras una fluidez que nunca tendrá espacio suficiente para bien operar. También el diseño de sus vías perimetrales será alterado o borrado del dibujo viario original de la Plaza. Generando una oposición entre espacios de calzadas de tráfico rodado a velocidad y aceras peatonales congestionadas en horario laboral, que contrastan con espacios abandonados en las horas o días de descanso. Inseguridad, ruido y aire contaminado suman atributos negativos a un lugar que deja de ser un lugar urbano de valor y se convierte en un espacio funcional de paso y de cambio de medios o direcciones de traslado para sus habitantes.



Figura 9. Panorámicas de Plaza Baquedano para distintas convocatorias en el lugar. Se puede observar el trazado de la rotonda alterado. Foto de Gonzalo Zuñiga, c. 2000. Fuente: archivo digital Gonzalo Zuñiga.

Asimismo, actos de expresión ciudadana masiva se hacen cada vez más recurrente, imponiendo al lugar un cambio de ritmo en sus jornadas habituales. Desde otros modos de ocupación y alteración, se generan mecanismos corrosivos para el mismo lugar. La expresión de masas que conlleva alterar y destruir el soporte material de la Plaza irá lentamente impregnando esa pátina de abandono y degradación por manifestaciones que erosionan no sólo la expresión material sino también la simbólica que el lugar sustentaba en tiempos anteriores.

De cierto modo, la mayor representatividad identitaria que el lugar va adquiriendo en el tiempo se compensa con una pérdida proporcional de la calidad ambiental y la cualidad urbana que poseía. De igual forma las imágenes multiplicadas y técnicamente evolucionadas en procedimientos cada vez más sofisticados y de alcance masivo, como el reemplazo de la foto aérea por la imagen del dron (fig. 9), van abrumando en el acopio de posibilidades que más que precisar deslavan lo que el lugar es y lo que en el acontece.

En palabras de Italo Calvino: “En ocasiones hasta los nombres de los habitantes permanecen iguales, y el acento de las voces, e incluso las facciones; pero los dioses que habitan bajo esos nombres y en esos lugares se han marchado sin decir nada y en su lugar han anidado dioses extranjeros”.⁴

A modo de colofón: el futuro incierto del lugar

El registro fotográfico digital de los móviles también multiplica las imágenes en una cantidad tan abrumadora por la circulación en redes sociales que hace opaco su mismo mensaje. Son miles de imágenes coincidentes en tiempo y espacio donde el conjunto diluye la identidad del lugar. Ello, hasta que una de esas mismas imágenes se hace ícono del hecho o la situación registrada. En una imagen se sintetiza y condensa todo acontecer que las otras diluyen en cantidad y calidad. Es el caso de la fotografía de Susana Hidalgo (fig. 10) capturada en una de aquellas manifestaciones recurrentes de viernes por la tarde, en 2019, en Plaza Baquedano. En ella un grupo de manifestantes trepado sobre el monumento principal, acompañado de banderas y emblemas bajo la luz rojiza del ocaso, potencian lumínicamente la condición de un lugar en llamas que proclamaban sus instigadores y reclamaban sus detractores.

El mismo monumento que sirve de soporte a los manifestantes es la escultura ecuestre en honor del general Baquedano que presidió el orden formal de la Plaza desde el año 1928, hasta esta fecha. Es el monumento que hizo de referente para tantos registros del lugar, afirmando identidad y particularidad. Activando y ordenando en intervalos irregulares de tiempo las fuerzas centrípetas que convoca la Plaza, con aquellas centrífugas que arrancan del mismo lugar y se expanden en un tejido metropolitano que comparece en tiempo y espacio de un acontecer dinámico que por momentos pierde su sentido y vocación urbana.

Actualmente, el monumento fue retirado del lugar para su restauración y preservación. No hay decisión respecto a su regreso al lugar de presidencia de la Plaza. Las autoridades metropolitanas se debaten en alternativas de diseño formal que privilegia el sentido del lugar como lugar de paso por sobre el de permanencia. Cuando los responsables de la vocación y necesidad de una ciudad capital de ser asumida como totalidad con sentido, las partes también se verán afectadas y desorientadas por esa carencia o confusión, por esa falta de claridad y voluntad, de identidad y belleza. Una clave la entrega el filósofo Byung Chul-Han en la definición de belleza para la sensibilidad oriental cuando dice “Bello no es lo que sobresale

⁴ Calvino, *Las ciudades invisibles...*, 44.

o se destaca, sino lo que se retrae o cede; bello no es lo fijo, [...]. Bellas son cosas que llevan las huellas de la nada, que contienen en sí los rastros de su fin [...]⁵.

Si tal desafío resulta difícil para la Plaza, más lo será para el intento de esas nuevas formas de la fotografía para capturarla y registrarla en sus futuras apariencias.



Figura 10. Vista de Plaza Baquedano una tarde de viernes, con el monumento tomado por los manifestantes y sus banderas. Foto de Susana Hidalgo, 2019. Fuente: archivo Susana Hidalgo.

⁵ Byung-Chul Han, *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019), 53.

Arquitectura popular y paisajes simbólicos: la huella de Federico García Lorca en el cine español

Traditional Architecture and Symbolic Landscapes: The Legacy of Federico García Lorca in Spanish Cinema

PALOMA BAQUERO MASATS

Universidad de Granada, paloma@serranoybaquero.com

JUAN ANTONIO SERRANO GARCÍA

Universidad de Granada, juan@serranoybaquero.com

Abstract

La obra de Federico García Lorca ha tenido una influencia significativa en la construcción del imaginario arquitectónico y paisajístico en la cultura española y en el cine. Lorca era un gran admirador de la arquitectura popular andaluza y su obra refleja la influencia de esta arquitectura en su estilo literario. En sus obras de teatro, utiliza la arquitectura y el paisaje como elementos simbólicos para reflejar las tensiones sociales y políticas de la época.

Su legado no se limita únicamente al ámbito de la literatura, sino que se extiende a otras formas de expresión artística, como la música, la pintura y, en particular, el cine. La presencia de García Lorca en el cine es muy significativa, tanto por su influencia en la obra de otros cineastas como por las adaptaciones cinematográficas directas de sus obras.

The work of Federico García Lorca has had a significant influence on shaping the architectural and landscape imagery in Spanish culture and cinema. Lorca held a deep admiration for the traditional Andalusian architecture, and his literary style is imbued with the influence of this architectural tradition. In his theatrical works, he employs architecture and landscape as symbolic elements to mirror the social and political tensions of his time.

His legacy extends beyond the realm of literature, encompassing various other artistic forms such as music, painting, and notably, cinema. García Lorca's presence in cinema is of great importance, not only for his impact on the works of other filmmakers, but also for the direct cinematic adaptations of his literary works.

Keywords

García Lorca, cine, paisaje, arquitectura, influencia

García Lorca, cinema, landscape, architecture, influence

Introducción

La conexión entre la arquitectura, el paisaje y la expresión artística ha sido objeto de un creciente interés y análisis en diversos campos académicos y creativos. En este artículo se profundiza en la influencia que el poeta y dramaturgo español Federico García Lorca ha tenido en la configuración del imaginario arquitectónico y paisajístico de la cultura española, particularmente en el cine, explorando en detalle cómo lo incorporó en su literatura y cómo fue posteriormente reinterpretado en el cine español.

La influencia de la arquitectura popular andaluza en la obra de García Lorca

La arquitectura popular andaluza, con sus casas encaladas, patios interiores y laberínticas calles, dejó una huella indeleble en la percepción creativa de Lorca. Este estilo arquitectónico no solo encarna la identidad regional, sino que también encapsula las complejidades de la vida cotidiana de muchos barrios andaluces (fig. 1). Para Lorca, la arquitectura era una metáfora poderosa, un espejo capaz de reflejar la sociedad y las emociones humanas, de comunicar no solo la estructura física de su entorno, sino también las sensibilidades culturales y sociales que la rodean y que la dotan de especificidad, de carácter propio, y que marcan la pertenencia a un lugar y a un tiempo, a un paisaje.

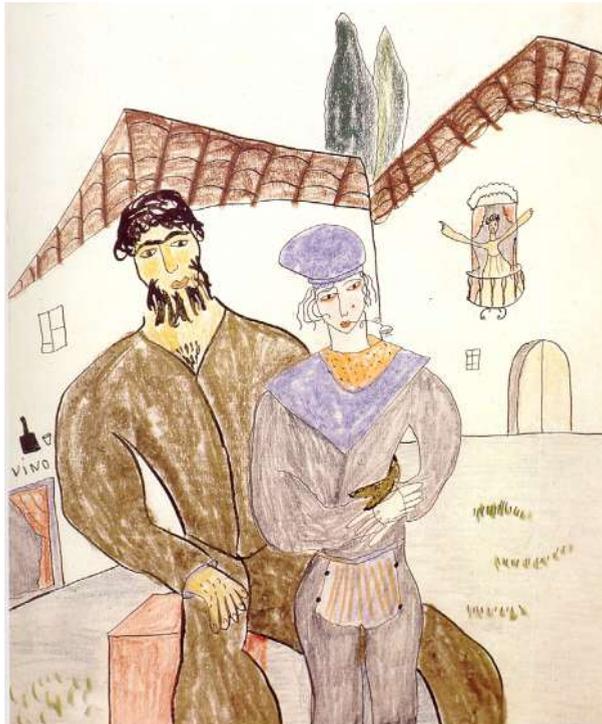


Figura 1. Hombre y joven marinero. Federico García Lorca, 1929. Propiedad de Camilo José Cela.

Federico García Lorca transformó la arquitectura y el paisaje en símbolos capaces de amplificar las emociones y los conflictos de sus personajes, mostrando como la cultura popular desempeña un papel fundamental en la formación de la identidad colectiva de una sociedad. Su legado literario ha trascendido las páginas escritas y ha encontrado una nueva vida en el cine, revelando cómo las imágenes en movimiento pueden llevar consigo las profundidades emocionales y los mensajes culturales que él infundió en su trabajo.

La influencia cinematográfica en la formación y obra de Federico García Lorca

García Lorca se familiarizó con el cine gracias a la presencia de un cinematógrafo en la calle Gran Vía de Colón, en Granada. Acompañado inicialmente por su madre y más tarde por su amigo de infancia Manuel Ángeles Ortiz, se sumergió en el mundo del cine desde una edad temprana.

Kevin Power, crítico de arte, argumenta que el teatro de Lorca es, en esencia, un teatro cinematográfico¹. Bien es cierto que el cine no solo influyó en la estética de sus obras, sino que también se convirtió en un material de trabajo en su proyecto literario, explorando la posibilidad de escribir con un enfoque en el movimiento, abriendo una nueva dimensión creativa.

Como señala Darío Villanueva en su ensayo *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*². Villanueva destaca que, en su obra *Poeta en Nueva York*³, Lorca otorga un papel central a las imágenes cinemáticas, que adquieren una dinámica única en el contexto de las vanguardias artísticas.

García Lorca estaba fascinado por las posibilidades narrativas y estéticas del cine y comenzó a experimentar con él, realizando varios cortometrajes y colaborando en proyectos cinematográficos de amigos y conocidos. Su pasión por el séptimo arte comenzó a tomar forma en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, donde entabló relación con Luis Buñuel, un encuentro que intensificaría su devoción por el cine⁴. Uno de los hitos más evidentes de su relación con el cine se materializó en el año 1929, cuando escribió el guion titulado *Viaje a la Luna*⁵ mientras se encontraba en Nueva York, testimonio temprano de la influencia cinematográfica en su trabajo creativo⁶.

Algunos textos sugieren que este proyecto, que nunca vio la luz, nació como una respuesta a *Un perro andaluz*⁷, creada por Luis Buñuel y Salvador Dalí en 1929, película que fue objeto de crítica por parte de Lorca porque vio en ella un reflejo de su propia persona y obra (fig. 2). Según

¹ Kevin Power, *Una luna encontrada en Nueva York* (Madrid: Trece de Nieve, 1976).

² Darío Villanueva, *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2008).

³ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York* (Barcelona: Biblioteca de la literatura universal, 2016).

⁴ Anna María Iglesias Pagnotta, "Federico García Lorca y Luis Buñuel: el cine como (des)encuentro", en Público (*sitio web*), 18 agosto 2016, <https://www.publico.es/opinion/federico-garcia-lorca-y-luis.html>.

⁵ Federico García Lorca, *Viaje a la luna* (Valencia: Pre-textos, 1994).

⁶ Rafael Utrera, *García Lorca y el cinema: Lienzo de plata para un viaje a la luna* (Granada: Edisur, 1982).

⁷ Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (Francia: Les Grands Films Classiques, 1929), VHS, 21 min.

narra Ian Gibson⁸, García Lorca escribió estas palabras a su amigo Ángel del Río en referencia a la película rodada por Buñuel: "se llama Un perro andaluz y ese perro soy yo". La película comienza de manera muy similar a una obra de teatro inacabada y nunca publicada de Lorca titulada *Diálogo con Buñuel*, y en ella aparecen obsesiones poéticas del poeta, como la luna y la cuchilla. Sería, por tanto, la primera película en la que se puede percibir la influencia de Federico García Lorca.



Figura 2. Fotograma de la película *Un perro Andaluz*, de Luis Buñuel.

En 1935, en una entrevista concedida al crítico de teatro Silvio D'Amico⁹, García Lorca reveló una conexión entre el mundo del cine y su propia obra. Al describir el personaje protagonista de la obra *Doña Rosita la soltera*¹⁰, lo comparó con los personajes interpretados por la actriz Francisca Bertini en el cine mudo italiano de la época. Esta comparación revela la importancia del cine en su concepción de los personajes y la narrativa teatral. En otro texto, publicado en *El Día Gráfico de Barcelona*¹¹ el mismo año, arrojó luz sobre los proyectos cinematográficos que rondaban su mente. En esta entrevista mencionó su deseo de llevar al cine elementos relacionados con la tauromaquia, proyecto que no llegó a llevarse a cabo.

⁸ Ian Gibson, *Federico García Lorca* (Barcelona: Ed. Grijalbo, 1985).

⁹ Ramón Ramos Torres, *El "ragazzo" de la escena europea: fama y fortuna de Federico García Lorca* (Madrid: La hoja del Monte, 2010).

¹⁰ Federico García Lorca, *Doña Rosita la soltera* (Barcelona: Espasa, 1999).

¹¹ Publicación periódica realizada entre 1913 y 1939 en Barcelona.

La influencia del cine en su obra también se refleja de forma directa en su obra teatral *La zapatera prodigiosa*¹², donde se pueden encontrar evidentes gags que recuerdan al cine cómico mudo, del que se manifestaba gran admirador. Lorca lo dispuso de esta forma en los títulos del comienzo del segundo acto de la obra, escribiendo literalmente “esta es casi una escena de cine”.

También en su obra *La casa de Bernarda Alba*¹³, dejó patente su aprecio por el cine. Después de enumerar los personajes al inicio de la obra, añadió una nota que revelaba que la experiencia teatral había nacido con la “intención de un documental cinematográfico”. Finalmente, es importante destacar la influencia visual del cine en los dibujos de Lorca, donde los trazos y la estética parecen llevar las huellas de películas como *Metrópolis*¹⁴ de Fritz Lang, demostrando que Lorca tenía un profundo conocimiento de los actores y cineastas de la época, como Keaton, Lloyd, Sennett o Chaplin.

El legado cinematográfico de García Lorca

Aunque nunca llegó a dirigir una película completa, su aportación al cine español ha sido muy relevante, especialmente en el cine de la década de los 30, conocido como la Edad de Plata¹⁵, no solo por su influencia en la obra de otros cineastas, sino también por la manera en que su obra se ha adaptado al lenguaje cinematográfico. Su poesía, cargada de imágenes poderosas y sensibilidad poética, encontró en el cine un medio perfecto para su expresión, al igual que había pasado con el teatro.

La compañía de teatro La Barraca desempeñó un papel significativo en la promoción y la evolución de las artes escénicas y visuales en España durante su época. Fue una compañía teatral universitaria fundada por Federico García Lorca en 1932 cuyo objetivo principal era llevar el teatro clásico español a las zonas rurales y comunidades más alejadas, con el propósito de acercar la cultura y las artes a un público más amplio y diverso¹⁶. La compañía realizó giras por toda España (fig. 3), representando obras de autores como Lope de Vega, Calderón de la Barca y otros dramaturgos españoles. La Barraca tenía un enfoque en la interpretación naturalista y la conexión emocional con el público, lo que la diferenciaba de las interpretaciones más rígidas y artificiales de la época.

Su legado se extiende a través de las obras de cineastas que se inspiraron en su enfoque poético y simbólico de la arquitectura y el paisaje. Directores como Pilar Távora, Carlos Saura y Mario Camus capturaron su esencia, llevando sus metáforas arquitectónicas y paisajísticas a un medio en movimiento. Al sumergirse en el mundo de Lorca, encontraron en su visión artística una fuente rica de inspiración. Al igual que el poeta utilizaba la arquitectura y el paisaje para comunicar tensiones y simbolismos, estos directores emplearon la

¹² Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa* (Barcelona: Espasa, 2010).

¹³ Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba* (Madrid: Cátedra, 2005).

¹⁴ Fritz Lang. *Metropolis* (Alemania: UFA, 1927), VHS, 153 min.

¹⁵ José Agustín Mahieum, “García Lorca y su relación con el cine”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 433-434 (1986): 119-128.

¹⁶ María Remedios Sánchez García, “Teatro para el pueblo o despertar al dormido. A propósito del comportamiento lorquiano en La Barraca”, *Anuario de estudios filológicos*, n.º 35 (2012): 201-203.

cámara y la composición visual para prolongar y enriquecer el legado lorquiano en el cine español.



Figura 3. Fotografía de García Lorca y sus compañeros de La Barraca, 1933. Propiedad del Museo Reina Sofía.

En conjunto, su influencia va más allá de las adaptaciones literales de su obra y se extiende a la forma en que algunos cineastas han abordado la estética, los temas y las emociones en sus películas. Su capacidad para capturar la esencia de la condición humana y la riqueza de la cultura popular española ha dejado una marca duradera en la cinematografía española y en la manera en la que los temas universales se exploran en el cine contemporáneo.

Un ejemplo de ello es la conexión entre su obra *Doña Rosita la soltera*¹⁷ y la película *Madres paralelas*¹⁸, dirigida por Pedro Almodóvar. Las analogías y continuidades trascienden al considerar el concepto de intertextualidad, revelando no solamente un paralelismo temático entre la película y la obra teatral, sino también una coherencia formal y estética que unifica el sistema expresivo de ambas obras. Esta coherencia se refleja en el tratamiento de elementos relacionados con lo femenino, así como en la manipulación del espacio a través de la escenografía y la concepción del tiempo en la narrativa.¹⁹

¹⁷ García Lorca, *Doña Rosita...*

¹⁸ Pedro Almodóvar, *Madres paralelas* (España: Sony pictures, 2021), 123 min.

¹⁹ Francisco Javier Amaya Flores, "El teatro de García Lorca en el cine de Pedro Almodóvar: Doña Rosita la soltera y Madres paralelas", *Anuario de estudios filológicos*, n.º 45 (2022).

***Yerma*²⁰: arquitectura, paisaje y desolación interior**

La obra *Yerma*²¹ es un ejemplo excepcional de cómo Federico García Lorca entrelazaba la arquitectura y el paisaje con las emociones de sus personajes, llegando a ser éstos los verdaderos catalizadores de la trama.

La película *Yerma*²² dirigida por Pilar Távora, es una adaptación cinematográfica de la obra teatral. En ella, la relación entre la arquitectura, el paisaje y la historia que se quiere contar cobra importancia en la creación de una atmósfera visual y emocional que resalta los conflictos y las luchas internas de los personajes, así como las tensiones sociales y emocionales presentes en la obra original.

La arquitectura y el paisaje funcionan en la película como símbolos visuales que profundizan en la experiencia de Yerma y refuerzan los temas universales que Lorca desarrolló en la obra original. La casa que habita se convierte en un escenario que no solo alberga su amor y esperanzas, sino también sus frustraciones y desesperación. La arquitectura de esta casa se convierte en un testigo silencioso de las expectativas sociales y las normas de género que restringen su vida.

El entorno rural y el paisaje desértico que la rodean también juegan un papel crucial. La ausencia de vida y la aridez del terreno se convierten en una metáfora visual de la infertilidad de la protagonista. El paisaje adquiere una carga emocional aún mayor a medida que el conflicto de Yerma evoluciona: la visualización del río se convierte en un recordatorio constante del flujo de la vida, contrastando con la desolación de su vida; la arquitectura y el paisaje se unen para acentuar el abismo entre sus deseos y la realidad, intensificando su desesperación.

La casa, en su dualidad de refugio y prisión, y el paisaje, en su contraste entre la vida y la esterilidad, contienen la lucha de Yerma por encontrar su lugar en la sociedad que dicta su destino, viéndose así ampliada su condición de contexto visual.

***La casa de Bernarda Alba*²³: represión arquitectónica y paisaje interior**

En la obra de teatro *La casa de Bernarda Alba*²⁴, la arquitectura y el paisaje que la rodea se convierten en elementos cruciales que reflejan y refuerzan las tensiones sociales presentes en la obra. La casa, que sirve como escenario principal y metáfora visual, actúa como un microcosmos de las restricciones impuestas a las mujeres en una sociedad patriarcal, mientras que el paisaje contribuye a la sensación de confinamiento y desesperanza que enfrentan los personajes.

Esta obra fue adaptada por Mario Camus²⁵ en 1987. En la película, la relación entre la arquitectura, el paisaje y la narrativa se convierte también en un elemento esencial para transmitir

²⁰ Federico García Lorca, *Yerma* (Madrid: Cátedra, 2006).

²¹ García Lorca, *Yerma*.

²² Pilar Távora, *Yerma* (España: 1999), VHS, 113 min.

²³ García Lorca, *La casa...*

²⁴ García Lorca, *La casa...*

²⁵ Mario Camus, *La casa de Bernarda Alba* (España: UIP, 1986), VHS, 103 min.

la opresión en torno a la que gira la trama, así como para enriquecer la experiencia visual y emocional que se transmite a la audiencia.



Figura 4. Fotograma de la película *La casa de Bernarda Alba*, dirigida por Mario Camus.

La arquitectura de la casa actúa como un símbolo tangible del control de Bernarda sobre sus hijas y de la lucha de las hijas por liberarse de esas restricciones. El tamaño, la disposición y la construcción de la casa son indicativos de la jerarquía social y las expectativas de género de la época. Las paredes altas y el espacio cerrado de la casa confinan a las mujeres, estableciendo límites físicos que reflejan las limitaciones impuestas por la sociedad. La arquitectura actúa como un recordatorio constante de la autoridad y el control de Bernarda sobre su familia, estableciendo una atmósfera de represión²⁶.

La casa se convierte en un personaje en sí misma, un testigo silencioso de los conflictos de las mujeres que la habitan. La disposición de las habitaciones y los pasillos se convierte en un laberinto de normas, donde las hijas de Bernarda Alba enfrentan la falta de privacidad y la imposibilidad de escapar de la mirada vigilante de su madre.

²⁶ Carmelo Pérez Vidal y Dácil Vera González, "Y el teatro se hizo cine. *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca a Mario Camus", *Revista latente*, n.º 9 (2011).

Aunque el paisaje no es prominente, su ausencia o representación limitada contribuye a la atmósfera de confinamiento y aislamiento que prevalece en la película. La referencia constante al calor abrasador y al viento que agita la cortina resalta la sensación de encierro que sienten los personajes. El paisaje hostil que se sugiere fuera de la casa refuerza la idea de que no hay escapatoria, y su combinación con la tensión en el interior contribuye a la atmósfera asfixiante que prevalece en toda la obra. Este contraste entre la opresiva arquitectura de la casa y el paisaje desolado que lo rodea crea un fuerte impacto visual y emocional, los convierte en metáforas de las restricciones de género, en símbolos ricos en significado, intensificando la narrativa.

***Bodas de sangre*²⁷: paisaje y tragedia**

Así como la arquitectura se convierte en metáfora, el paisaje en la obra de Lorca es a menudo soporte para las emociones. Los entornos naturales que describe no son meros escenarios, sino que encarnan los estados de los protagonistas de la trama.

En la obra *Bodas de sangre*²⁸, estos elementos contribuyen a la creación de un ambiente y una atmósfera trágica. La casa y el paisaje rural andaluz no solo sirven como fondos visuales, sino que también actúan como agentes que intensifican las emociones subyacentes que impulsan la historia.

En el año 1981 Carlos Saura dirigió una película con el mismo nombre²⁹, basada en la obra de Lorca. Fue la primera parte de la trilogía sobre el flamenco de este director y es la adaptación cinematográfica del ballet *Crónica del suceso de bodas de sangre*³⁰, dirigida junto a Antonio Gades, a su vez basado en la tragedia homónima de Federico García Lorca.

En esta película, la danza flamenca y la música están estrechamente relacionadas con la arquitectura y el paisaje. En las escenas de baile estos elementos capturan la esencia de la cultura andaluza y enriquecen la experiencia visual y emocional generada (fig. 5). La música y la danza son elementos centrales en muchas obras de Lorca, dado su interés por el folclore y la cultura popular. En esta película se incorporan añadiendo una dimensión que explora lo artístico y lo emocional y que refleja los deseos reprimidos de los personajes, mientras que el paisaje actúa como reflejo y amplificador de las emociones humanas.

La arquitectura de la casa donde se celebra la boda de los protagonistas es un símbolo visual de las convenciones sociales y de las expectativas que envuelven a los personajes. Este lugar de reunión y celebración se convierte en un espacio que esconde secretos, actuando como un telón que oculta los verdaderos deseos y conflictos que existen. A medida que la trama se desarrolla, la casa se transforma en un espacio claustrofóbico que refleja la opresión de las normas sociales y anticipa la tragedia inminente. Pasa de ser un refugio temporal de las tensiones que se desatan en el exterior a representar un espacio asfixiante del que

²⁷ Federico García Lorca, *Bodas de sangre* (Madrid: Cátedra, 2005).

²⁸ García Lorca, *Bodas de sangre*.

²⁹ Carlos Saura, *Bodas de sangre* (España:1981) VHS, 72 min.

³⁰ Carlos Saura y Antonio Gades, *Crónica del suceso de bodas de sangre*. Teatro Olimpia de Roma, 1974

no se puede huir. La arquitectura se convierte en un catalizador de la tragedia, atrapando a los personajes en un ciclo de deseo, represión y violencia.



Figura 5. Fotograma de la película *Bodas de Sangre*, dirigida por Pilar Távora.

El paisaje rural andaluz, por otro lado, contribuye a la atmósfera melancólica y trágica que impregna la obra. El entorno desolado, con su paisaje árido y abandonado, la arquitectura rural en ruinas, son recordatorios constantes de la decadencia y fragilidad de las relaciones humanas. El paisaje, que debería representar la vitalidad y la esperanza, se convierte en un elemento que simboliza la inevitabilidad de la tragedia y refuerza la idea de que el destino está sellado.

La trascendencia del cine en la universalidad de Lorca: paisaje, cultura y cambio social

La influencia de Federico García Lorca en el cine español y su capacidad para comunicar valores culturales y estéticos a través de imágenes y símbolos son testamentos de la intemporalidad de su visión artística. A medida que nuevas generaciones de cineastas se adentran en las profundidades de su obra, los símbolos y metáforas lorquianos siguen resonando en la pantalla.

El legado literario de Lorca ha trascendido las páginas escritas y ha encontrado una nueva vida en el cine, revelando cómo las imágenes en movimiento pueden llevar consigo las profundidades emocionales y los mensajes culturales que él infundió en su trabajo³¹. Es un reflejo de cómo la arquitectura y la cultura popular desempeñan un papel fundamental en la formación de la identidad colectiva de una sociedad.

El cine, como medio visual y narrativo, tiene el poder de sobrepasar las barreras del lenguaje y la cultura, llegando a audiencias diversas en todo el mundo. La adaptación de las obras de Lorca al cine y su recepción internacional destacan la universalidad de los temas que abordó encontrando sus símbolos arquitectónicos y paisajísticos eco en diferentes contextos y sociedades³². A medida que nuevas tecnologías y enfoques narrativos emergen en el cine, los directores tienen la oportunidad de ampliar las fronteras de la interpretación de la arquitectura y el paisaje a través de la lente lorquiana. En el mundo contemporáneo, en el que se ven amenazados por la urbanización y la globalización, la visión de Lorca actúa como un recordatorio poético de la importancia de mantener una conexión profunda con el entorno físico y cultural.

A través de la representación visual de la arquitectura, el cine ha podido resaltar no solo la dimensión física de los espacios, sino también su significado cultural y emocional, lo que aporta profundidad y capas adicionales a la narrativa y lleva al espectador a una comprensión más rica de las emociones de los personajes. La arquitectura y el paisaje, con sus profundidades simbólicas, sirven como testigos silenciosos de la herencia cultural y social, y Lorca ha demostrado cómo pueden convertirse en herramientas poderosas para comunicar narrativas profundas e intemporales.

La cultura popular, otro componente esencial en las obras de Lorca, se manifiesta en el cine como una representación de la vida cotidiana y las tradiciones. Las costumbres, la música, la danza y la vida rural que Lorca exploró en su poesía y teatro encuentran un lugar necesario en las adaptaciones cinematográficas. Estas representaciones enriquecen la trama y establecen un vínculo entre la audiencia y la identidad colectiva de la sociedad que se representa, preservando y transmitiendo los valores y las tradiciones de una cultura a lo largo del tiempo. La influencia ejercida por García Lorca en el ámbito cinematográfico subraya la capacidad del artista para ejercer como agente catalizador del cambio cultural y social. El poeta, a través de su obra, desafió las convenciones preestablecidas y abordó cuestiones delicadas en una época caracterizada por la limitación de la libertad de expresión. Esta capacidad para capturar la esencia de la cultura española ha inspirado a cineastas a llevar sus mensajes al cine, donde las imágenes y los sonidos pueden resonar de manera poderosa, posibilitando la transmisión de narrativas de profundidad intrínseca y valores culturales arraigados, lo que conduce a una construcción de la identidad colectiva que trasciende lo local y se proyecta en una escala global, conservando su perdurabilidad a lo largo del tiempo.

³¹ Rafael Utrera, "Filmografía de García Lorca: de agujero negro en el franquismo a constelación del audiovisual contemporáneo", *Anales de la literatura española contemporánea* 33 (2008): 177-192.

³² Rafael Utrera, *Federico García Lorca, cine: el cine en su obra, su obra en el cine* (Sevilla: Asecan, 1986).

Espacio urbano y arquitectura en la representación cinematográfica de la marginalidad como texto modelizador de la cultura. Una aproximación desde la semiótica de la cultura

The Urban Space and Architecture in the Cinematographic Representation of Marginalization as a Culture-Modelling Text

DIANA ELENA BARCELATA EGUIARTE

Universidad Autónoma Metropolitana-X, dbarcelata@correo.xoc.uam.mx

ANDREA MARCOVICH PADLOG

Universidad Autónoma Metropolitana-X, amarcovich@correo.xoc.uam.mx

Abstract

El presente texto se plantea como objetivo, por una parte, identificar la representación de la marginalidad en el espacio urbano en la cinematografía mexicana, en espacios arquitectónicos como las vecindades o las unidades habitacionales de interés social, y por otra parte, intentar comprender cómo estos escenarios han funcionado en distintos periodos sociohistóricos como potencias generadoras de prácticas cognitivas y modelizadoras de sistemas axiológicos capaces de conformar los imaginarios colectivos urbanos que persisten actualmente.

Para esto, se describen dos películas representativas de la marginalidad social, a partir de la representación del espacio urbano, la arquitectura, el barrio y la vecindad, en algunos casos como textos que idealizan el estado marginal en el que se desarrollan las historias, y en otros asumiendo miradas críticas. La primera es *El callejón de los Milagros* de 1995, la segunda es la película *Güeros* de 2014. En ambas películas los espacios fílmicos son más que escenografía.

The aim of this paper is to characterize the representation of marginalization in the urban space of the Mexican cinematographic, such as the *vecindades* or the social housing, and to understand the role they have played at different socio-historical periods as generators of cognitive practices and as modellers of an axiological system that can form urban collective worldviews that are exist up to date.

To that end, this research study selected two films that represent social marginalization, starting from the representation of urban space, architecture, neighborhoods and vicinities as texts that idealize the marginalized situation where the stories take place, and which take up critical views. The first of them is *El callejón de los milagros* [The Miracle Alley], 1995, and the second is *Güeros* [Blondes], 2014. In both of them the film spaces are much more than locations or scenography system.

Keywords

Texto, marginalidad, espacio urbano, representación cinematográfica

Text, marginalization, urban space, cinematographic representation

Introducción

Desde el inicio de la creación cinematográfica la arquitectura está presente puesto que la arquitectura es mucho más que un elemento narrativo, es un protagonista además de ser el espacio en donde se desarrolla la narrativa. El arquitecto argentino, Gustavo Bernstein entiende que: “existen ciertos realizadores para quienes la arquitectura no juega un rol subalterno, sino que se asume como disparador protagónico del relato. Este giro redundante en beneficio mutuo: dota al lenguaje cinematográfico de un recurso que potencia la capacidad sugestiva del *film* y restituye a la arquitectura sus atributos expresivos, su aptitud para condensar ideas y emociones”.¹

El uso de la semiótica en el discurso cinematográfico, es una fuente para incrementar el contenido de significación y reforzar la capacidad de comunicación del mismo, a través de un conjunto de códigos, materializados en la arquitectura. Su función radica, principalmente, en la interpretación del sentido y el efecto que la trama desea transmitir, para así seleccionar los elementos visuales más idóneos que alcancen dicho objetivo, logrando la construcción de su narrativa visual. El acercamiento que en el presente texto se realiza es buscar la relevancia que, como texto y signo, tiene la arquitectura, no sólo como un elemento más en la ambientación, sino como un personaje central en el discurso cinematográfico, puesto que es un elemento constructivo y estructural, en este caso, tanto a nivel de la narrativa como a nivel del discurso cinematográfico. A partir de ahí el uso de la arquitectura y del espacio arquitectónico se transforma y adquiere la función de otro personaje que determina toda la acción hasta fusionarse al discurso cinematográfico, pero también permite que se modele la realidad la arquitectura como signo ya sea simbólico o icónico pero que va de la mano con una serie de valores y connotaciones sociales.

Aproximaciones teóricas. La arquitectura en el cine como texto desde la semiótica de la cultura

Para dar paso a uno de los principales cuestionamientos que aquí nos ocupan ¿De qué manera las imágenes de la arquitectura, como soporte de la comunicación visual cinematográfica, pueden incidir en la conformación de sistemas axiológicos y en la praxis social?

De inicio, cabe aclarar que en el presente texto se comparte la visión de Karel Kosik en su libro *Reflexiones antediluvianas*, respecto a la filosofía en la arquitectura: “cuando la filosofía se plantea qué es una ciudad y una casa, qué significa la transformación de la ciudad en urbanizaciones y suburbios, no reitera la labor de otras ramas del conocimiento sino que va más allá”.² La arquitectura y las ciudades contienen la esencia de la sociedad, podemos entender cómo vivía la gente, las ideas predominantes de la época, el sistema económico, cómo fue construida, es decir, bajo qué condiciones y qué técnicas se utilizaron, cuáles eran las necesidades de las personas. La arquitectura nos transmite y comunica aspectos que a

¹ Redacción Clarín, “Sobre la arquitectura y el cine: un cruce de poéticas”, *Clarín, ARQ- Arquitectura* (sitio web), 10 de febrero 2014, consultado 12 diciembre 2021, https://www.clarin.com/arq/arquitectura/Arquitectura-cine-cruce-poeticas_0_Byf4bzljPQx.html.

² Karl Kosik, *Reflexiones antediluvianas* (Madrid: Itaca, 2012), 53.

simple vista no se aprecian, sin embargo en el cine es un texto dentro de otro texto capaz de transmitir connotaciones acordes a la ideología e intencionalidad de los directores.

El andamiaje teórico para abordar el estudio propuesto se conforma principalmente por la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, complementado con la noción de imaginarios urbanos de Daniel Hiernaux, y la del espacio urbano de Jan Bazant. Cabe destacar que nociones de Iuri Lotman como Semiosfera, signo, frontera y texto, son utilizadas en este texto como categorías de análisis, cuya propuesta teórica asume a la cultura como la memoria de una colectividad; es el conjunto de información no genética producida, conservada y transmitida mediante textos. La noción del texto lotmaniano nos permite acceder a la comprensión de manifestaciones culturales tan diversas como el ballet, el cine, la música, el arte o la religión como fenómenos culturales y a los cuales se les puede aplicar las mismas categorías de análisis. En el caso del cine y su relación con la arquitectura, ésta sería un texto en el texto o, como menciona Lotman, es como el juego de un espejo reflejando otro espejo, es un juego, y pone como ejemplo la puesta en escena en la producción teatral. “Este mismo juego con las sensaciones de diversos géneros de realidad que experimenta el espectador, tiene lugar también cuando la representación teatral baja de la escena y se traslada al espacio de la sala, cuya realidad es la de la vida cotidiana”.³

Para Lotman el signo está inmerso siempre en un tejido social, en el que existe intercambio comunicativo. El lenguaje que se realiza de este modo “modeliza no sólo una determinada estructura del mundo, sino también el punto de vista del observador”.⁴ Así mismo, nos aproximaremos a la mirada cinematográfica a través de los espacios arquitectónicos en los que éstos dejan de ser meras locaciones para cobrar vida como verdaderos actantes⁵ protagónicos.

La arquitectura como comunicación en el espacio urbano y su representación en el imaginario mediante el cine

Consideramos apropiada la propuesta de Saunders, quien propone concebir a la sociología urbana como una disciplina que se interesa sobre todo en la organización social inscrita en el espacio.⁶ Para abordar la construcción social de la representación social del espacio urbano, aquí se coincide con Daniel Hiernaux,⁷ al concebir al imaginario como una representación espacial.

En el cine, la gran capital puede ocupar un lugar privilegiado y volverse, incluso, protagonista de las películas y no sólo simple escenografía. Al respecto, Julio Sánchez cita a André Gardies, al señalar que éste considera justamente al espacio narrativo como constitutivo del

³ Iuri Lotman, *Semiosfera I* (Madrid: Cátedra, 1996), 71.

⁴ Lotman, *Semiosfera I...*, 31.

⁵ Bruno Latour se refiere a actante como todo aquel objeto o ser que interviene en un proceso de una manera o de otra. Este concepto permite englobar a todos aquellos elementos que aún de forma pasiva participan en el proceso.

⁶ Peter Saunders, “Social Theory and the Urban Question” (Nueva York: Holmes and Meier, 1986)

⁷ Daniel Hiernaux, “Los imaginarios urbanos: De la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos”, *EURE* 33, n.º 99 (febrero de 2007): 17.

lenguaje cinematográfico y, bajo la condición de no reducirlo a su simple dimensión de geografía física, no puede ser limitado a una simple función de auxiliar. Al contrario, se revela como un elemento compositivo mayor del relato fílmico, tanto a nivel intra-diegético en el universo de ficción, como en sus referentes a nivel narrativo.⁸

La arquitectura como texto modelizante

Por otro lado, los espacios arquitectónicos cumplen con distintas funciones. El texto es definido por Lotman como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes y de generar nuevos. Según Lotman, la arquitectura es un texto y, al articularse con otros elementos narrativos, funciona como un detonador de sentido en el universo diegético, es decir, el universo de la historia, que incluye los personajes, los lugares donde suceden los hechos y el tiempo en el que éstos transcurren; es el universo donde se desarrolla la trama. Christian Metz⁹ llegó a afirmar que ningún objeto entra puro al plano cinematográfico, es decir, que éste ya presenta diferentes connotaciones culturalmente asignadas a él. El objeto, al entrar en el discurso cinematográfico articulándose con los demás elementos de la trama, llega con un significado nuevo que le otorga el director, además de que llega a darle sentido y continuidad a la narración visual.

Así mismo, la semiótica de Umberto Eco se refiere a la interpretación de signos y la decodificación de éstos en varios sentidos, en cuanto se emiten y cuando son recibidos. Hay significación desde que alguna cosa vale no para ella misma, sino para otra, dicho con más precisión, su fenomenología, es decir el efecto que su percepción produce aquí y ahora en una mente, introduce en esa misma mente la fenomenología de otro objeto.

La vecindad en las representaciones cinematográficas

Muchas de las historias que se cuentan en las películas se desarrollan en las grandes ciudades del mundo, en sus calles, sus callejones, sus avenidas y sus parques. En México, durante la época de oro del cine mexicano, la ciudad pasó a ser el escenario principal para representar los grandes problemas urbanos de la segunda mitad del siglo XX, como las migraciones del campo a la ciudad, el crecimiento desmedido de la misma, la violencia, la fragmentación social, la diversidad cultural, la pobreza, la gentrificación, etc. Pero también muchas historias tenían lugar en los interiores de las casas, tanto grandes casas de familias ricas como vecindades ocupadas por inquilinos de variadas clases sociales y orígenes culturales. Como las vecindades se organizaban en torno a patios interiores, pasillos y escaleras, estos espacios eran propicios para generar encuentros dramáticos entre sus habitantes. Las vecindades de la ciudad de México surgieron a finales del siglo XVIII para dar alojamiento a los sectores más pobres de la sociedad colonial. En un principio ocupaban antiguos palacios construidos entre el siglo XVI y el XVII, que se adaptaron a esas nuevas

⁸ Julio Sánchez Andrada, “El espacio: Un problema pendiente en la teoría narrativa del discurso audiovisual”, *ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes* 7, n.º 1 (enero-junio, 2009): 281.

⁹ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1 (Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998).

formas de vida. Antiguamente, estas casas se estructuraban alrededor de patios, el primero para la familia y el segundo para el servicio y los animales. En la planta baja, frente a la calle, se ubicaban las tiendas. Esta tipología era la misma que la utilizada para los conventos, los hospitales y las escuelas de la época colonial.

Hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, los conflictos sociales provocaron la emigración del campo a la ciudad en busca de trabajo. Los dueños de esas casonas las abandonaron para instalarse en nuevos barrios periféricos que contaban con mejores servicios e infraestructura. Las iglesias y conventos fueron nacionalizados a mediados del siglo XIX debido a las Leyes de Reforma, y por lo tanto también esos edificios fueron ocupados por las familias que llegaban a la ciudad en busca de trabajo. Debido a la necesidad de alojamiento, las grandes habitaciones se fueron compartimentando para alojar a mayor número de familias. Como los techos eran muy altos, las familias construían tapancos para crear más espacio habitable. Por lo general, al fondo se encontraban los lavaderos y los sanitarios compartidos y allí convivían las vecinas cuando lavaban su ropa y compartían los llamados popularmente “chismes de lavadero” (fig. 1). Esto se ve reflejado en el universo diegético cinematográfico. AlSayyad propone a la ciudad cinematográfica como la ciudad que aparece en pantalla, pero más bien corresponde a la ciudad mental creada por el cine.¹⁰



Figura 1. “Todo el mundo sabía cuál era su lazo”. Fuente: El México que se fue, *Facebook (sitio web)*, 29 de enero 2017, consultado 27 octubre 2023, <https://www.facebook.com>.

En los nuevos barrios, además de las viviendas unifamiliares, se construyeron algunas vecindades para alquilarlas a la población de clase media baja y así asegurarse un ingreso

¹⁰ N. AlSayyad, *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real* (Londres: Routledge, 2006).

mensual. Estas ya no tenían grandes patios y escaleras porque se organizaban a lo largo de pasillos no muy anchos y las viviendas eran más pequeñas y de una sola planta. De todos modos, en ambos tipos de vecindades, tanto los pasillos como los patios eran el centro de las actividades diarias de sus habitantes. Tal como se muestra en la figura 2, se realizaban las fiestas, los cumpleaños, las bodas, los juegos infantiles, etc. Por esto tantas películas los utilizaron como escenario principal, de esta manera se contribuyó a la conformación del patio de vecindad que, como parte del intertexto, funcionaba como el dispositivo que refleja y modeliza lo que sucede en una vecindad en el imaginario del espectador. De esta manera la fotografía, el cine, las artes visuales, la gráfica, la arquitectura, es decir, los sistemas y subsistemas de comunicación cultural construyen productos imaginarios concurrentes en el espacio intracultural, histórico, metahistórico, intradieгético y extradieгético. En el caso de las películas a analizar, la arquitectura funciona como elemento intertextual que opera como elemento modelizante de una cultura.



Figura 2. “Piñatas”. Fuente: El México que se fue, Facebook (sitio web), 30 de enero 2017, consultado 27 octubre 2023, <https://www.facebook.com>.

Algunas de las películas en las que la vecindad es el escenario principal son: *La casa del ogro* (1938) que fue la primera en utilizar la vecindad como espacio cinematográfico; *Juntos pero no revueltos* (1938); *La abuelita* (1942); *El amor abrió los ojos* (1946); *Nosotros los pobres*

(1947); *Ojos de juventud* (1948); *La santa del barrio* (1948); *Ustedes los ricos* (1948); *Hay lugar para dos* (1948); *El gran calavera*, dirigida por Buñuel (1949); *Cuando los hijos odian* (1949); *El portero*, con Cantinflas (1949); *El rey del barrio*, con Tin Tan (1949); *No me defiendas compadre*, con Tin Tan (1949); *Pobre corazón* (1950); *Arrabalera* (1950); *Barrio bajo* (1950); *Donde nacen los pobres* (1950); *Quinto patio* (1950); *Casa de vecindad* (1951); *Retorno al quinto patio* (1951); *El bruto*, de Buñuel (1952); *El sultán descalzo*, con Tin Tan (1954); *La ilusión viaja en tranvía* (1954); *El organillero*, con Clavillazo, (1956). Con estas películas se creó el mito de que las vecindades eran lugares utópicos de convivencia y solidaridad entre las clases desfavorecidas, y sus patios eran los escenarios de la vida comunitaria y la armonía entre vecinos.¹¹ Posteriormente, con la aparición de la televisión, el programa *El chavo del 8*, que comenzó a verse en 1973, utilizó como escenario una vecindad donde convivían diversos arquetipos urbanos (fig. 3), y se convirtió en uno de los programas más vistos en toda América Latina.



Figura 3. “El set de la vecindad del Chavo del 8”. Fuente: El México que se fue, Facebook (sitio web), 30 de enero 2017, consultado 27 octubre 2023, <https://www.facebook.com>.

La arquitectura en el cine es relacionante puesto que se trata de una articulación con una naturaleza de doble naturaleza semiótica. Hay una sistematización primaria y otra sistematización secundaria que presentan una visión del mundo. En un primer nivel, nos

¹¹ Luis Ángel Ramos Herrada, “Películas del cine mexicano de vecindad, 1939 – 1960. Propuestas para su revitalización” (tesis doctoral, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), 2022), <https://repositorioinstitucional.buap.mx/server/api/core/bitstreams/4ad6f96e-309b-4a59-890e-61e377bce38c/content>.

encontramos en la producción cinematográfica con un sistema modelizante primario: un lenguaje verbal. El texto cinematográfico y el intertexto arquitectónico están contruidos de acuerdo con un lenguaje natural, es decir el lingüístico, que estructura el mundo de una manera determinada. En un segundo nivel, señala Lotman, nos encontramos con un sistema secundario de modelización, con el texto, que presenta de manera expresa una determinada visión del mundo, o un mundo autónomo con respecto al mundo real, en el caso del cine o de la literatura. Se trata, por lo tanto, de una representación del mundo extradiegético. Pero es solo eso representación.

En los años cincuenta, cuando las películas sobre vecindades estaban en auge, la inmigración del campo a la ciudad aumentó el déficit de vivienda para las clases trabajadoras y medias. Los recién llegados se hacinaban en los cuartos de las vecindades o bien invadían tierras en la periferia de la ciudad, en donde carecían de infraestructura urbana y de servicios. Como resultado de las leyes de congelamiento de rentas, los propietarios de las vecindades dejaron de realizarles mantenimiento y éstas comenzaron a deteriorarse. El Estado debió responder a la escasez de vivienda creando instituciones de crédito para financiar grandes unidades habitacionales. Las vecindades dejaron de ser atractivas y los ciudadanos aspiraron a comprar un departamento en una unidad habitacional o bien un pequeño lote en barrios alejados del centro en el que construir una casa unifamiliar.

La vecindad representada en la película *El callejón de los milagros*

Cuarenta años después de las últimas películas sobre vecindades, el director Jorge Fons decidió filmar una adaptación de Vicente Leñero de la novela de Naguib Mahfouz de 1947, ubicada en un callejón de la ciudad El Cairo en la década del cuarenta. En la versión mexicana, la acción se desarrolla en los años noventa, en una vecindad del centro histórico ubicada en una calle angosta llamada Alhóndiga. La vecindad está en una vieja casona organizada alrededor de un gran patio, con viviendas en el primer nivel al que se sube por una gran escalera, misma que mantiene la función primaria de comunicar con el primer nivel de la casona, pero ha perdido la función simbólica de lo que en otra época fue un espacio arquitectónico perteneciente a otra clase social.

Más arriba hay una azotea a la que suben los inquilinos a colgar la ropa o para relacionarse entre sí de manera más discreta, fuera de la mirada de los otros vecinos (fig. 4).

Los cuartos se ubican en el primer nivel y sus ventanas abren hacia los pasillos que dan al patio central. Cuando Alma se seca el pelo en su ventana, todos los vecinos pueden admirarla, tanto desde el patio como desde los pasillos. La ventana adquiere la función de signo símbolo como el escaparate a través del cual el espectador observa y a través de ésta pareciera dialogar con las aspiraciones y sueños de la protagonista. Es una representación que se repite y va dejando en el espectador la figura de la ventana con una connotación romántica e idealizada (fig. 5).



Figura 4. “La calle azotea”. Fuente: Cristián Mendoza, “El fantasma de la vecindad”, *Arquine* (sitio web), 10 de marzo 2021, consultado 27 octubre 2023, <https://arquine.com>.



Figura 5. Fotograma de la película *El callejón de los milagros* (1995). Fuente: Alberto Acosta, “El callejón de los milagros’, un buen ejemplo de adaptación”, *crea cuervos* (sitio web), 8 de abril 2022, consultado 27 octubre 2023, <https://creacuervos.com>.

El patio central es el lugar donde los vecinos mantienen diversas relaciones entre sí, creando tensiones y conflictos dramáticos, como la boda de Susanita, las llegadas y las despedidas, etc. Los pasillos que dan acceso a los departamentos son espacios de convivencia y sirven también para observar lo que sucede en el patio central. Por ejemplo, la boda de

Susanita y Güicho tiene lugar en el patio y a ella asisten todos los inquilinos de la vecindad pues funcionan como una gran familia (fig. 6).



Figura 6. “Boda de Susanita en el patio de la vecindad”, fotograma de la película *El callejón de los milagros* (1995). Fuente: *YouTube (sitio web)*, 23 de junio de 2018, consultado 27 octubre 2023, <https://www.youtube.com>.

En la actualidad, ni los directores de cine ni el público se sienten atraídos por las historias ubicadas en las vecindades. La crisis de la ciudad y la fragmentación del tejido social se representan mediante películas con personajes tristes, deprimidos y solitarios, pero sobre todo mediante películas sobre la violencia, el narcotráfico y la desaparición de sus habitantes. La vecindad ha dejado de ser una representación en la que tienen lugar las fantasías o los milagros. Tampoco es ya el espacio en el que se tejen las historia más tórridas o dramáticas. La ciudad, la megalópolis se ha transformado en un texto que es la metáfora del monstruo que devora incluso al individuo. Sin embargo, la vecindad sigue permeando en el imaginario urbano como ese espacio en el que todo es maravilloso, pero en el que nadie quiere vivir.

Dialogicidad entre la arquitectura y la ciudad en la película *Güeros*

La película *Güeros* de Alonso Ruizpalacios, del año 2014, trata de la vida de dos jóvenes estudiantes en 1999, que comparten un departamento en una unidad habitacional del sur la ciudad de México. Como la universidad está en huelga, ellos hacen huelga de la huelga y no participan en ella. Se quedan en el departamento, viviendo en el ocio y el desorden. Cuando

salen de la unidad habitacional para buscar a un cantante, comienzan una odisea urbana enfrentando diversas situaciones en lugares extraños de la ciudad¹².

La acción de la primera parte de esta película no transcurre en una vecindad sino en una de las unidades habitacionales construidas a partir de la segunda mitad del siglo XX en los nuevos barrios de la ciudad, que constituyen otra forma de vida urbana de clase media baja. Cuando se construyeron, estas unidades habitacionales proponían una mejor opción para las clases medias y bajas que vivían en casas y departamento de alquiler o que vivían en terrenos de invasión. El Estado creó instituciones de vivienda que financiaran los proyectos que se realizaron, siguiendo los lineamientos del Movimiento Moderno y de las ideas de Le Corbusier sobre la vivienda colectiva. La unidad habitacional llamada Integración Latinoamérica, donde viven los personajes de la película, fue construida entre 1974 y 1976, durante la presidencia de Luis Echeverría, muy cerca de la Universidad Nacional Autónoma de México, y contiene 27 edificios de 5, 10, 12 y 17 niveles, con una capacidad para 3780 habitantes.¹³ Al agruparse los departamentos en torres altas, se dejó mucho terreno libre para estacionamientos, patios comunes y áreas verdes, tal como proponía Le Corbusier en su Plan Voisin o más tarde en la Ville Radieuse.¹⁴

Si bien con este tipo de viviendas se ganaba en higiene, ventilación, servicios e infraestructura, los conjuntos habitacionales trajeron consigo otros problemas que no se han podido resolver hasta el día de hoy: los departamentos son pequeños y las familias no pueden ampliar la superficie de los mismos, por esto algunos vecinos se apropian de áreas comunes para extenderse, o construyen

balcones, cuartos o muros, creando situaciones de conflicto irresolubles. Generalmente, muchos vecinos dejan de pagar la cuota de mantenimiento y las áreas comunes comienzan a deteriorarse. Además, las unidades se vuelven monótonas puesto que todos los edificios son iguales, y por lo tanto resulta difícil identificarse con el espacio edificado.

La unidad habitacional como escenario de la película *Güeros*, sirve de marco para lo que podría leerse como el desencanto de los jóvenes denominados *millennials* que habitan en la ciudad de México. Una de las características de esta cinta es que se aborda con una mirada aguda y crítica aspectos tales como el racismo, la violencia y la desigualdad social, de la que los espacios arquitectónicos como la gran urbe son a la par testigos y actantes, al dotar de significados tanto a los propios personajes como al espectador.

Güeros empieza con una ruptura respecto del espacio-hogar, ya que de la provincia de la ciudad de Veracruz llega el joven Tomás a la unidad habitacional para vivir con su hermano mayor. Al tocar el timbre y ver que nadie responde, inicia el ascenso por la escalera, ya que el elevador no funciona. La escalera tiene grafitis y está sucia, además la mala iluminación acentúa el deterioro en el que se encuentra. El director hace que el espectador acompañe a

¹² Hugo Lara Chávez, "Crítica: 'Güeros', una odisea juvenil por la ciudad de las marchas", *corre cámara (sitio web)*, marzo 2015, consultado 5 mayo 2023, https://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5611.

¹³ <https://www.escenarios.muca.unam.mx/index.php/nos-hacemos-grandes/unidad-habitacional-integracion-latinoamericana/>.

¹⁴ <https://www.archdaily.mx/mx/770281/clasicos-de-arquitectura-ville-radieuse-le-corbusier>.

Tomás en su ascenso por la escalera que parece convertirse en una larga y difícil travesía. Solo escuchamos la respiración y vemos la oscuridad del espacio. La fotografía y toma de planos en picada, así como los detalles del interior del departamento desordenado reflejan la sensación experimentada por Tomás al descubrir un espacio interior caótico. También la desesperanza parece invadir el interior del departamento (fig. 7).



Figura 7. Fotograma de la película *Güeros* (2014). Fuente: Sergio Raúl López, “La generación indolente y sin fechas de ‘Güeros’, de Alonso Ruizpalacios”, *Revista Toma (sitio web)*, 21 de marzo 2015, consultado 27 octubre 2023, <https://revistatoma.wordpress.com>.

Cuando Tomás llega a vivir al departamento en el que habita su hermano mayor Federico, apodado “Sombra” por el color de su piel, y su *roomate* Santos, se genera una nueva dinámica en la vida monótona y sin objetivos, ya que por la huelga de la UNAM se pasan los días sin hacer nada. Ellos viven en una especie de parálisis generacional y en el anonimato por habitar un departamento en una gran unidad donde no conocen a los vecinos. El interior del departamento donde los jóvenes viven solos es un típico departamento de unidad habitacional de la ciudad de México. Ruizpalacios filma este interior y le otorga la lectura de lo cotidiano, con la que el espectador pudiera identificarse ya sea porque habita uno de estos conjuntos habitacionales o por lo que se pudiera imaginar de estos espacios arquitectónicos. El caos se extiende y pronto son expulsados, orillados a irse del espacio de la unidad por lo que su nuevo espacio contenedor será el auto y así iniciarán el periplo o deriva urbana en la que la gran ciudad se nos presenta como un símbolo de esperanza para esta generación.

Consideraciones finales

Se ha reconsiderado de esta manera al espacio cinematográfico como un campo semiótico en el que los códigos parecen fruto de una viva interdependencia entre los mecanismos perceptivos y las pautas culturales previas del espectador como parte integrante de los imaginarios urbanos. Estos códigos forman parte de la subjetividad tanto individual como colectiva, y conforman una serie de valores compartidos que se van resignificando y a menudo reflejan la cultura e ideología de la estructura o semiosfera hegemónica.

Si bien las dos películas que analizamos nos muestran historias en la misma ciudad y en la misma época, los escenarios arquitectónicos en los que transcurren dichas historias nos muestran dos formas de vida urbana totalmente opuestas entre sí, pero igual de decadentes. Vemos que en la película cuyo escenario es el patio de la vecindad, los actores viven sus vidas totalmente dependientes de dicho lugar, puesto que allí es donde todo sucede, donde los vecinos se aman y se odian, se casan o tratan de matarse y, si bien todos se conocen, se ayudan y se preocupan unos por los otros, la vida en la vecindad resulta asfixiante y cada personaje trata de huir de la misma. Por su parte, cuando la unidad habitacional es el escenario de la segunda película, la uniformidad de los edificios y el ambiente encerrado del departamento, nos muestra la otra cara de la vida colectiva, un departamento propio y separado de los vecinos, pero una vida anónima y triste que obliga a los jóvenes a partir en busca de otra utopía. De cualquier manera, las películas cuyas historias transcurren en los patios de las vecindades, han quedado como símbolo de una ciudad y una forma de vida idílica que nos hace soñar con un tiempo pasado en el que todos éramos vecinos.

Films as Manifesto. Giancarlo De Carlo at the X Triennale of Milan

El cine como manifiesto. Giancarlo De Carlo en la X Trienal de Milán

GEMMA BELLI

University of Naples Federico II, gemma.belli@unina.it

Abstract

En 1954, Giancarlo De Carlo (Génova 1919-Milán 2005) recibió el encargo de comisariar la Exposición de Urbanismo en la X Triennale di Milano, junto con Carlo Doglio y Ludovico Quaroni.

Para intentar sensibilizar a un amplio público sobre los problemas de la ciudad contemporánea y sobre el papel y la necesidad del urbanismo, el arquitecto genovés recurre también al cine, como medio capaz de comunicar de forma más amplia e inmediata, implicando a la opinión pública. Así, con la colaboración de varios intelectuales, elabora los tres cortometrajes *Cronache dell'urbanistica italiana*, *La città degli uomini* y *Una lezione d'urbanistica*, que por un lado critican la forma de actuar del urbanismo contemporáneo, pero por otro las otras prevén una nueva forma de actuar a través de la participación directa del individuo en los mecanismos de diseño del espacio humano, configurándose como un verdadero manifiesto de su pensamiento en el ámbito urbano.

In 1954 Giancarlo De Carlo (Genoa 1919-Milan 2005) was commissioned to curate the Urban Planning Exhibition at the X Triennale di Milano, with Carlo Doglio and Ludovico Quaroni.

To try to sensitize a vast public to the problems of the contemporary city and to the role and necessity of urban planning, the Genoese architect also resorts to cinema, as a means capable of communicating in a wider and more immediate way, involving the public opinion. Thus, with the collaboration of various intellectuals, he elaborates the three short films *Cronache dell'urbanistica italiana*, *La città degli uomini* and *Una lezione d'urbanistica*, which on the one hand criticize the way of acting of contemporary Urban Planning, but on the others envisage a new way of action through the direct participation of the man in the design mechanisms of human space, configuring themselves as a veritable manifesto of his thinking in the urban field.

Keywords

Giancarlo De Carlo, X Trienal de Milán, arquitectura de participación

Giancarlo De Carlo, X Triennale of Milan, participation architecture

For twenty years, from the Athens Charter to today, urban planning has revolved in on itself, presenting either the apocalypse or the rebirth of human society, and producing deserted cities, gloomy villages, bleak business centers, and impoverished residential neighborhoods where life fails to take root. Why does this happen? ¹

With the intention of addressing this question and suggesting new paths to follow, Giancarlo De Carlo (Genoa 1919 - Milan 2005) participates in the X Triennale of Milan, inaugurated on August 28, 1954. Alongside Carlo Doglio and Ludovico Quaroni, the Genoese architect is entrusted with overseeing the Urban Planning Exhibition, an occasion —as he will state himself several years later— to take stock of his own reflections², in a period when the Triennale represented “the most important event of contemporary international culture, surpassing even the Venice Biennale and the various scattered Roman initiatives. [And] it stood as one of the most expressive representations of Milan’s glory, during a time when Milan was illustrious”³, providing a reliable point of reference through which young architects could approach the most up-to-date architectural experiments from Italy and abroad. For the organization, for which De Carlo had “sought the collaboration of various painters and sculptors, including Ernesto Treccani and Mario Tudor”⁴, architects Ezio Mariani, Giorgio Madini, and Liliana Tarnoczy also contributed, along with the artist Luciano Miori, who created a decorative structure using metal pipes. Additionally, architecture student Michele Achilli took part. Regarding Doglio and Quaroni, around fifty years later, De Carlo would say that “neither of the two” took care of curating the exhibition.⁵ The premise from which the Genoese architect starts is the realization that too often exhibitions “praise Urban Planning. An annoying and aggressive praise that always remains unanswered because in exhibitions, as in everyday life, urban planners and the public have no connection”⁶, also because the discipline:

does not reveal his principles, does not specify his means, and does not declare his goals. [...] [And urban planners] do not take notice of the disinterest, boredom, and distrust of the public. They pursue their laborious achievements and leave behind failures, gaps, and doubts. They believe that their subject matter is too complex to be disclosed and that the obstacles are already too serious to allow for the suspicion that the front of Urban Planning is not secure and united.⁷

¹ Giancarlo De Carlo, “Intenzioni e risultati della mostra di urbanistica”, *Casabella-Continuità*, n.º 203 (1954): 24.

² Giancarlo De Carlo, Franco Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà* (Milan: Elèuthera, 2000), 103.

³ De Carlo, Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà*..., 102.

⁴ De Carlo, Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà*..., 102.

⁵ De Carlo, Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà*..., 102.

⁶ De Carlo, “Intenzioni e risultati della mostra di urbanistica”..., 24.

⁷ De Carlo, “Intenzioni e risultati della mostra di urbanistica”..., 24.



Figure 1. The Urban Planning Exhibition at the X Triennale di Milano. Visitor in front of the panels set up inside one of the rooms. Source: *Casabella-Continuità*, n.º 203 (1954).

De Carlo aims to overcome this *impasse* by establishing a direct relationship between visitors and the themes of Planning, which should then continue in the daily practice of everyone⁸. Thus, he sets up a sequence of interconnected spaces, in the central part of the ground floor of the Palazzo dell'Arte, with the goal of addressing various aspects of spatial quality—such as origin and destination—, flexibility, understanding of places and their characteristics, the presence of human beings, participation, and furthermore, Urban Planning and Architecture as concurrent scales of the same issue.⁹

⁸ Anna Luigia De Simone, “Giancarlo De Carlo”, in *Il cinema degli architetti*, ed. by Vincenzo Trione (Milan: Johan & Levi, 2014), 84.

⁹ De Carlo, Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà...*, 104.



Figure 2. The Urban Planning Exhibition at the X Triennale di Milano. Visitor in front of the panels set up inside one of the rooms. Source: *Casabella-Continuità*, n.º 203 (1954).

The first two small rooms serve as an introduction to the exhibition, the content of which is elaborated in the subsequent rooms, presented in a series of chapters illustrated and commented upon by vibrant stage settings with extensive captions below the colorful banners and epigraphs placed atop the doors. In the first section, within passages bordered by black walls, the texts emphasize the significance of space in Urban Planning. This space, composed of houses, streets, and the countryside framed by windows, is shaped day by day by individuals and the collective populace that inhabits it. Therefore, if it is “disharmonious or unpleasant [...] it saddens life”¹⁰. Consequently, the displays reproduce examples of architectural and urban spaces that are particularly expressive of moments or aspects of various societies, including spaces that are inherently disharmonious. This approach culminates in a strict critique of the organization of the contemporary city and the actions exerted by urban planning during that phase. However, everyone must be fully aware of the potential role of Urban Planning in improving human living conditions. Drawing from the teachings

¹⁰ De Carlo, “Intenzioni e risultati della mostra di urbanistica”..., 17.

of Patrick Geddes, which De Carlo learned through the writings of Lewis Mumford¹¹, the captions on the panels warn: “Have you ever thought that it is we who give shape to this space, all together day by day?”.

In the second part of the exhibition, after an interlude of captions related to colored banners and photographic montages, the successive epigraphs introduce the consideration of the urban plan as a constantly changing, elastic, and open tool, to be spread throughout every area of reality where it operates. Above all, it's created by people and for people, and therefore it's a result of everyone's participation.



Figure 3. The Urban Planning Exhibition at the X Triennale di Milano. Visitor inside one of the rooms. Source: *Casabella-Continuità*, n.º 203 (1954).

¹¹ Giancarlo De Carlo, “Dalla progettazione alla partecipazione, 1970-75”, in *Le radici malate dell'urbanistica italiana*, ed. by Giancarlo De Carlo, Carlo Doglio, Riccardo Mariani and Giuseppe Samonà (Milan: Moizzi, 1976),

However, the task of broadening collective consciousness toward the problems of the contemporary city, against its ruthless transformations, is primarily entrusted to three short films screened in the central rooms: *Cronache dell'urbanistica italiana*¹², *La città degli uomini*¹³ e *Una lezione d'urbanistica*.¹⁴



Figure 4. Frame from the short film *Cronache dell'urbanistica italiana*. Source: *Casabella-Continuità*, n.º 203 (1954).

These films are dedicated to the reconstruction in Italy, the negative and positive aspects of the city, the consequences of misguided planning, and warnings about potential deviations of the modern metropolis managed by bureaucrats and technicians, for whom human interest isn't a priority. The three films are 35mm black and white film, each approximately 12 minutes long, and they are produced by La Meridiana Film¹⁵. The subjects, considered scandalous and anarchic by Bruno Zevi¹⁶, are authored by Giancarlo De Carlo, Carlo Doglio,

¹² *Cronache dell'urbanistica italiana*, lasting about 11' 50", it was produced by Mario Nascimbene for Meridiana Cinematografica. Subject: Giancarlo De Carlo, Carlo Doglio, Michele Gandin, Billa Pedroni, Ludovico Quaroni, Elio Vittorini. Film script: Carlo Doglio, Nicolò Ferrari; technical consultancy: Giancarlo De Carlo. Organization: Bianca Lattuada. Direction: Nicolò Ferrari. Photography: Vittorio Del Monte. Music: Mario Nascimbene.

¹³ *La città degli uomini*, lasting about 12' 32", it was produced by Mario Nascimbene for Meridiana Cinematografica. Subject: Giancarlo De Carlo, Carlo Doglio, Michele Gandin, Billa Pedroni, Ludovico Quaroni, Elio Vittorini. Film script: Giancarlo De Carlo, Michele Gandin, Elio Vittorini. Organization: Bianca Lattuada. Direction: Michele Gandin. Photography: Mario Damicelli. Music: Mario Nascimbene.

¹⁴ *Una lezione d'urbanistica*, lasting about 12' 16", it was produced by Mario Nascimbene for Meridiana Cinematografica. Subject: Giancarlo De Carlo, Carlo Doglio, Michele Gandin, Billa Pedroni, Ludovico Quaroni, Elio Vittorini. Film script: Giancarlo De Carlo, Gerardo Guerrieri, Jacques Lecoq, Billa Pedroni. Organization: Bianca Lattuada. Direction: Gerardo Guerrieri; directorial assistance: Anna D'Arberloff. Photography: Mario Damicelli. Music: Mario Nascimbene. Mimic direction: Jacques Lecoq; mimes: Antonio Cannas, Giancarlo Cobelli, Carlo Mazzone, Camillo Milli.

¹⁵ See: Luigi Emanuele Amabile, "Possibilità inesauribili di comunicazione. I cortometraggi di Giancarlo de Carlo alla X Triennale di Milano", in *Giancarlo De Carlo nel centenario. Sguardi di nuova generazione. Contributi del Dottorato in Architettura dell'Università Federico II di Napoli*, ed. by Gemma Belli and Fabio Mangone (Syracuse: Letteraventidue, 2021), 330-341.

¹⁶ De Simone, "Giancarlo De Carlo"..., 84.

Michele Gandin, Maria Luisa Pedroni, Ludovico Quaroni, and Elio Vittorini, occasionally accompanied by figures such as Jaques Lecoq, one of the most significant thinkers of contemporary theater. They are respectively directed by Nicolò Ferrari, Michele Gandin, and Gerardo Guerrieri. The photography in the first case is by Vittorio Del Monte, while in *La città degli uomini* and *Una lezione d'urbanistica*, it's done by Mario Damicelli. The music by Guido Nascimbene is deliberately contradictory to the flow of images, creating a sharp parody of the problematic nature reached by modernity.

Years later, De Carlo recalls the experience as follows:

Of the three [films] —which had been directed by Gandin, Guerrieri, and Ferrari— Doglio had worked on the one that dealt with Southern Italy, painting a rather pessimistic and hopeless picture of urban planning and society in the south.

I had worked on the other two and I had a lot of fun. The first, which I had done with Elio Vittorini, was about the city: its ills and its great potential for good. The second, with Billa Zanuso, was titled *Una lezione d'urbanistica* and told the story of a man (mime and actor Giancarlo Cobelli) who suffered in the city from all the woes of houses designed according to the *esistenza minimum*, congestion, lack of services, ruin of the landscape, and absence of pleasant architecture. But three urban planners arrive to fix things. One is a pure aesthete, another is a technical engineer, and the third is a quasi-scientist who believes in analysis, statistics, and regulatory frameworks. All three, one after the other, present their proposals, and in the end, the last one —the authoritarian urban planner— reduces the poor man to an automaton; fortunately, the man manages to escape towards a future where he can do things on his own, without the advice, tricks, and violence of the urban planners.¹⁷



Figure 5. Frame from the short film *La città degli uomini*. Source: *Casabella-Continuità*, n.º 203 (1954).

¹⁷ De Carlo, Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà...*, 104.



Figure 6. Frame from the short film *Una lezione d'urbanistica*. Source: *Casabella-Continuità*, n.º 203 (1954).

This is a true manifesto that advocates a different way of thinking and acting, showcasing the perspective through which De Carlo believes the problem of the city should be differently approached. He centers it on the individual —the person of the city— who is not only the end recipient, as in rationalist projects, but is the subject called to collaborate. Harassed within a few square meters by the rigid standards of *esistenza minimum*, ironically, and brilliantly exposed, the protagonist highlights all the difficulties of navigating confined spaces and precise movements. Meanwhile, the off-screen voice, in clear contrast with the images, recites: “His everyday life is governed with rare ingenuity. Today, man lives under conditions that eloquently demonstrate the high level of rationality achieved by contemporary civilization”. Forced by the contemporary urban planner to conform to rigid, almost autistic visions, based on patterns and numbers, the man is openly reassured by the perspective drawn in the end: the possibility, indeed the necessity, of intervening and participating in the design operations of urban space, his space. “Go to your city, man, and collaborate with those who want to make it more humane, more like you”, is the closing message of the short. In addition to urging participation, De Carlo underscores the need to superimpose the culture of diversity over that of sameness, to replace the value of individual action with the international bureaucracy of those who believe they can control societal behaviors through the quality of the physical environment. He asserts that the primary purpose of designers should be to preserve and enhance individuals’ uniqueness, in other words, to design spaces with a recognizable identity through which everyone “can relate according to their character, inclinations, and cultural interests”¹⁸. He advocates for designing spaces for the individual, not

¹⁸ De Carlo, Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà...*, 163.

for a generic subject, let alone for the masses. Regarding the latter term, De Carlo expresses in several instances that he harbors no sympathy for it, even going so far as to claim that “mass culture doesn’t exist, [because] the masses cannot possess culture”¹⁹, as individuals no longer exist within it, and culture cannot exist without the individual. “After all, I hate the masses and consider them objectively carriers of stupidity and violence. I’m interested in a society where individuals can retain their identity and continue to be people. A society of individuals is what interests me”²⁰, De Carlo asserts. So, he replaces the term mass with the expression *large number*.



Figure 7. Frame from the short film *Una lezione d'urbanistica*. Source: *Casabella-Continuità*, n.º 203 (1954).

His idea of the city will indeed stem from this perspective with which he regards the individual. In the crafting of subjects and scripts, the situation he will have to contend with is the one that the Italian city presents to him during that historical phase, afflicted by the problems related to destruction but also strained by the consequences of a long period of poor administration and insensitive management towards the real problems of the country. A city distorted by “fascism, [which] had constructed primarily rhetorical and monumental works for parades and desolate suburbs or grim barracks-like housing complexes for the people”²¹. A city that appears as a “defective organism, threatened by a serious crisis”²², but despite its ills, holds an immense potential for good²³, and is certainly a place of opportunities.

¹⁹ De Carlo, Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà...*, 163.

²⁰ De Carlo, Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà...*, 123.

²¹ See the film: *Cronache dell'urbanistica italiana*.

²² See the film: *Una lezione d'urbanistica*.

²³ De Carlo, Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà...*, 88.

Thus, in *La città degli uomini*, the repetitive geometries of large buildings unfold, accompanied by urban noises, ringing phones, honking horns, ambulances, a multitude of individuals populating the streets in a disorderly fashion, mingling with traffic. And the off-screen voice recites: "We built cities to be together. Today, the city has this face, a rhythm that attracts and disorients. Should we then destroy it?". However, as the city metaphorically takes the form of a human figure, like those indicating the position of a body at a crime scene, and as one of the many cars passes by without care, the same narrator responds: "No! Because the city is also this: an inexhaustible possibility of communication"²⁴. Even if in the present it seems to have turned against the humans who created it, it's unthinkable to destroy it because its irreplaceable assets represent the only living force of the contemporary world: "only in the city can we work to help people live better"²⁵.

Faced with such contradiction, the urban planner has the duty to study the reasons for the crisis and propose remedies that are not "rash or partial"²⁶, but rather capable of capturing urban phenomena in all their specific complexity. These solutions should also be supported by the participation and consent of all involved. If the urban planner fails to consider this, they act in an abstract manner that can lead to even greater harm. The urban planner cannot accept rational schemes that are so broad and vague that they could be interpreted in ways that are socially, politically, and economically opposed. They cannot be tied to schemes that detach them from reality, leading to sterile sentimental or demiurgic attitudes, veering towards formalism, and ultimately distancing themselves from the active cultural and human forces they intend to work for. Simultaneously, the urban planner cannot be authoritarian but must always understand their intervention should involve space and people. Otherwise, they risk creating "well-ordered concentration camps governed by the political police".²⁷

Therefore, through the Urban Planning Exhibition, but especially through the three short films, De Carlo aims to construct a nuanced discourse along a dual trajectory. On one hand, he seeks to engage a broad public, informing them that grappling with urban planning is essential, as without it, the relationship between humans and space in contemporary society cannot naturally achieve harmonious development. However, this necessary action of urban planning is carried out by an *elite*, a qualified *elite*. But precisely because it is an external event, and precisely because it is led by an elite, the actions of urban planning can be dangerous. The three films thus intend to caution a wide audience about this danger, urging them not to lose control over what is happening and to realize that they themselves are the sole and irreplaceable protagonists of all the events urban planning affects. On the other hand, through the three short films, De Carlo provocatively addresses urban planners, warning them about the responsibility and consequences of their work. If carried out without community participation, their work loses touch with reality and becomes abstract

²⁴ See the film: *La città degli uomini*.

²⁵ See the film: *La città degli uomini*.

²⁶ See the film: *Una lezione d'urbanistica*.

²⁷ "La mostra dell'urbanistica alla Decima Triennale", *Casabella-Continuità*, n.º 203 (1954): 20.

and authoritarian. At the same time, De Carlo prompts them to declare the principles, goals, and means by which they intend to carry out their actions. He also urges them to specify the limits within which they are willing to confront the risk of engaging with reality, a confrontation that should occur through involving all the necessary cultural forces to activate widespread community participation. Thus, influenced, as he himself recounts, by conversations with Elio Vittorini, who wrote *Le città del mondo*, and with Italo Calvino, who wrote *Le città invisibili*, De Carlo employs cinema with a strong critical intent. He seeks to capture the neuroses and fluctuations not only of the big city during that historical phase but also of urban reflection and design practice, along with their respective influences on humans and the environment in which they live.

Given that cinema and design practice can operate in analogous ways, both involving planning and programming, both engaging in activities that are both individual and collective, and “both embracing a metonymic rhetoric that avoids abstraction”²⁸; and considering that both, as argued by Sergej Michajlovič Ćjzenštejn, work in terms of a journey, that in cinema’s case it is virtual and multidimensional, while in architecture’s case, it involves an encounter between a visitor and a site or building, where the visitor “navigates through carefully defined episodes within a programmed staging”²⁹; and considering that both cinema and architectural practice navigate through carefully distributed episodes within a staged setting³⁰, De Carlo’s cinema serves as a tool that employs moving images as a means of strong hermeneutic value. With it, the architect aims to provide insights into individuals’ lives, urban psychology, the “violence” suffered by nature, among other aspects. Lacking specific technical knowledge, the Genoese architect remains anchored in literary models and directs his attention to the screenplay and, therefore, the text³¹. As theorized by Carlo Ludovico Ragghianti with “critofilm”, De Carlo pursues a form of criticism that aims to penetrate, using a broad textual corpus. This approach combines concept-words and action-words with images to form a unified discourse.

As highlighted previously, the objective is to make delicate urbanistic themes, known to scholars and technicians, more easily accessible to a broad audience of non-specialists. The idea is to translate one’s theoretical reflections onto the screen, offering a simplified, more immediate version that is understandable to a wider range of people, with a clear intent of dissemination, education, and instruction. The cinematic medium is thus employed to convey complex concepts in a way that can be comprehended by a larger audience, with a distinct aim of popularizing, teaching, and educating. Therefore, the cinematic medium is used to help the viewer understand what is occurring in that historical phase, transforming “passive spectators into informed citizens, active supporters of a shared project”.³² Through this medium, De Carlo aims to prevent the public from thinking that:

²⁸ Vincenzo Trione, *Il cinema degli architetti* (Milan: Johan & Levi, 2014), 15.

²⁹ Trione, *Il cinema degli architetti...*, 15.

³⁰ Trione, *Il cinema degli architetti...*, 15.

³¹ Trione, *Il cinema degli architetti...*, 15.

³² Leonardo Ciacci, *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti* (Venice: Marsilio, 2001), 182.

Urbanism is solely the concern of experts and specialists. Instead, he wants to convey the message that Urbanism is primarily everyone's concern. [...] [And] we will try to make you think about what you could do yourselves when you hear the term Urbanism. We want to persuade you that this time too, you have every right to contribute your opinions and actions. You are the protagonists of all the matters that Urbanism engages with through its actions.³³

The X Triennale closed on November 15th of the same year. What was the assessment of the Exhibition of Urbanism with the three short films? De Carlo himself wrote about it a few months later in the pages of *Casabella*. He noted that while some urbanists had rejected any form of dialogue, reacting with disdain to the provocation, others —albeit with differing responses, ranging from approval to vehement disagreement— had rolled up their sleeves and started working. They were willing to set aside their intellectual pride to engage with reality. In terms of the public, however, the exhibition had not been as effective. It was seen as difficult and, in some places, inaccessible and esoteric. On the other hand, the short films had an immediate impact. De Carlo suggested that it could be considered a positive outcome if the memory of the event could be associated with that of urbanism. He hoped that every visitor, even in a fleeting reflection, would retain “the suspicion that urbanism [...] [is] not just a proposal for arranging the road network or composing monumental buildings, but a complex and dramatic issue of our time in which all of us, including himself, are now involved”³⁴.

Fifty years later, De Carlo, with a sense of amusement, will recall:

A great commotion had erupted, and no one would speak to me anymore. Ludovico Quaroni was particularly embarrassed by the situation. He was supposed to participate in the two films I had worked on, but at some point —either because he didn't like the scripts or because he realized they would provoke strong reactions— he distanced himself. Manfredo Tafuri, in a biography he wrote before becoming famous, had attributed the scripts to him, but it's not true: we had never seen him while filming, nor at the exhibition's opening. [...] The three urbanists weren't specific individuals but rather representative ways of teaching and practicing urbanism in Italy. [...] Needless to say, every Italian urbanist recognized themselves in one of the three representatives in the film; [...] that's why the anger directed at me was so intense: I lost four competitions before finally becoming a full professor.³⁵

³³ “La mostra dell'urbanistica alla Decima Triennale”..., 16.

³⁴ De Carlo, “Intenzioni e risultati della mostra di urbanistica”..., 24.

³⁵ De Carlo, Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà*..., 105.

Las celosías de la Alhambra: construcción de una imagen

The Lattices of the Alhambra: Construction of an Image

BÁRBARA BRAVO-ÁVILA

Universidad de Granada, bbravo@correo.ugr.es

Abstract

El artículo desarrolla un imaginario arquitectónico de las celosías de yeso de la Alhambra en el siglo XIX. Mediante la obra de los viajeros románticos: James Cavanah Murphy, Girault de Prangey y Léon- Auguste Asselineau, Owen Jones y Jules Goury, John Frederick Lewis, Jean Laurent y Pablo Gonzalvo Pérez, Edwin Lord Weeks, y Frans Wilhelm Odelmark. La metodología empleada consiste en la evaluación de la imagen, obteniendo puntos en común o distantes en la construcción de las escenas, debido a la ausencia o presencia de la celosía. Del mismo modo, se estudió la representación de la iluminación, generada con la filtración de luz de las celosías, en los salones alhambrenos. Asimismo, se analizó la imagen de la celosía de madera en comparación con las de yeso, quedando en evidencia los diferentes espacios.

The article develops an architectural imagery of the plaster lattices of the Alhambra. Through the work of 19th-century travelers: James Cavanah Murphy, Girault de Prangey and Léon-Auguste Asselineau, Owen Jones and Jules Goury, John Frederick Lewis, Jean Laurent and Pablo Gonzalvo Pérez, Edwin Lord Weeks, and Frans Wilhelm Odelmark. The methodology consists in the evaluation of the image, getting points in common or distant in the construction of the scenes, due to the absence or presence of the lattice. In the same way, the representation of the illumination generated by the filtration of the plaster lattice was studied in the rooms of the Alhambra. Likewise, the image of the wooden lattice was analyzed in comparison with the plaster ones, showing the different spaces.

Keywords

Celosía de yeso, Alhambra, viajeros románticos

Plaster lattice, Alhambra, 19th-century travelers

Introducción

Durante el siglo XIX artistas, arquitectos, fotógrafos, y escritores principalmente europeos viajaron al sur de España. También recorrieron estas tierras, aunque en menor medida, norteamericanos como Edwin Lord Weeks y Washington Irving. Atraídos por el imaginario orientalista, visitaron y permanecieron temporadas en las ciudades andaluzas, especialmente en Córdoba, Sevilla y Granada, en donde se impregnaron de los monumentos que aún se conservaban del Al-Ándalus.

El discurso se centra en las celosías de yeso de la Alhambra de Granada, que los viajeros románticos plasmaron en dibujos, grabados, pinturas, y finalmente fotografías. Se desvela la falta de estudios de la índole, por ello la realización de este trabajo. Por otro lado, cruzaremos la documentación visual con las noticias que aporta el archivo de la Alhambra, y la bibliografía sobre el periodo, lo cual permite ahondar en las imágenes. Los resultados del estudio descubren el papel de la celosía de yeso en la escena romántica, contribuyendo con una mirada de la celosía en la inmensa bibliografía sobre el monumento.

La celosía en los dibujos y grabados de los viajeros románticos

El irlandés James Cavanah Murphy visitó Granada entre los años 1802 y 1809, elaborando dibujos de los restos árabes, que posteriormente publicó en *Las antigüedades árabes de España*¹. Del cual, resaltamos la lámina XXV del año 1803, que corresponde a una sección de la Sala de las Camas, debido a que son visibles las celosías (fig. 1)². En la sección, abajo del techo se situán un grupo de tres celosías³, y debajo de ellas, se observan cuatro celosías, con sus respectivos calados y de materiales diferentes. Encontramos celosías de yeso y de madera que se diferencian en el dibujo, pues cierran espacios que son de distinta forma, las primeras de un arco de medio punto; y las segundas de un rectángulo. Por otra parte, se halla una discrepancia entre las celosías, que se refleja en la rareza al representar la luz. Las celosías de madera se ven en contraste: lo claro, representaría el traspaso de la luz, y lo oscuro, a la celosía. En cambio, en las celosías de yeso apenas se nota el contraste, siendo que están ubicadas en una literna para iluminar. ¿Los vanos de celosías de yeso estarían sin la pieza en la realidad? Citamos un archivo de la Alhambra que corresponde a un negativo de la Sala de las Camas de 1900? En el cual, aparecen las celosías de madera y los vanos

¹ James Cavanah Murphy, *Las antigüedades árabes de España: La Alhambra*, trad. por Ana Martínez Vela (Granada: Editorial PROCYTA, 1987); James Cavanah Murphy, *Arabian Antiquities of Spain* (Londres: Cadell & Davies, 1815).

² Asunción González Pérez y Ramón Rubio Domene, “El taller de vaciados de Rafael Contreras y sus intervenciones en la sala de las Camas del Baño Real del Palacio de Comares en la Alhambra”, *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, n.º 22 (2018): 113; *Cavanah Murphy, Las antigüedades árabes de España...*, PL XXV.

³ Celosías que fueron suprimidas en la reconstrucción iniciada en 1843. Juan Manuel Barrios Rozúa, *Alhambra romántica: los comienzos de la restauración arquitectónica en España* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2017), 173. Una celosía de madera de similar en forma, se encuentran expuesta en el Museo de la Alhambra n.º de inventario 256.

de medio punto están oscuros, en otras palabras, vacíos⁴. Cavanah respetó los huecos y proporciones de las celosías de yeso de la sala, y probablemente como no estaban, lleno el vano dibujando un modelo de celosía, que seguramente tomó de referencia de otras⁵.

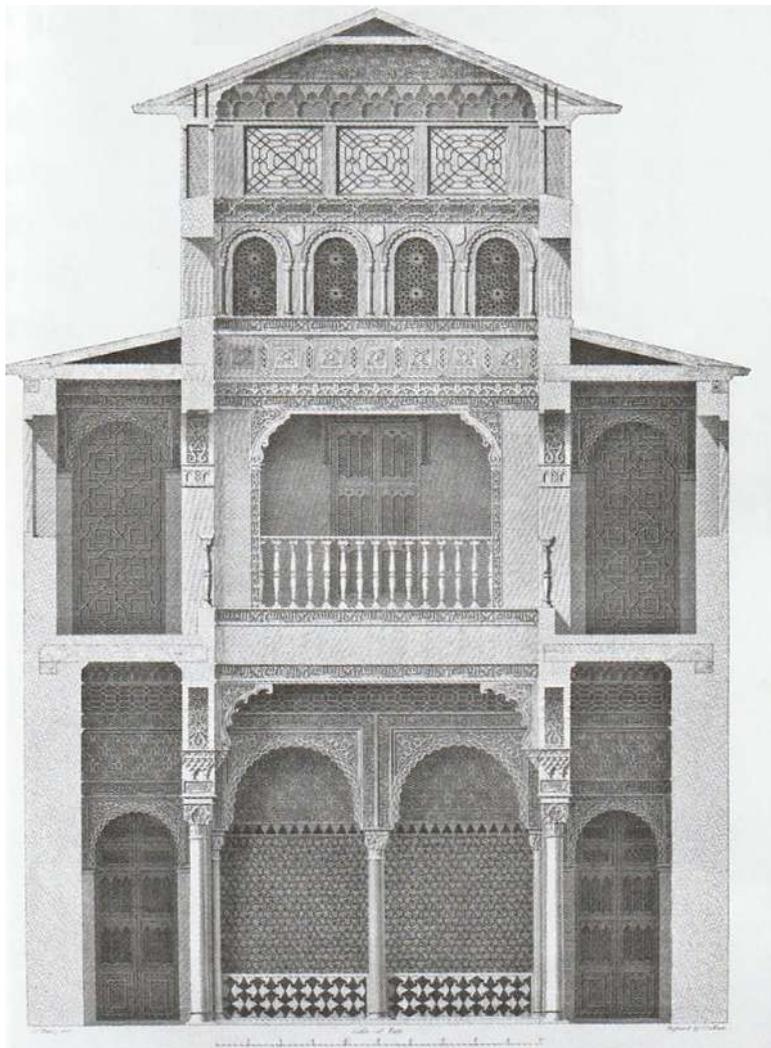


Figura 1. Sección de la Sala de las Camas, 1803, James Cavanah Murphy. Fuente: Juan Manuel Barrios Rozúa, *Alhambra romántica: los comienzos de la restauración arquitectónica en España* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2017), 173. Fuente original: James Cavanah Murphy, *Arabian Antiquities of Spain* (Londres: Cadell & Davies, 1815).

⁴ Anónimo, “Negativo de un grabado del Baño”, 1900?, en Archivo de la Alhambra F-006830, consultado 16 de julio de 2023, <https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/7182>.

⁵ En el presente, en la sala de las Camas encontramos otro modelo de celosía de yeso, y no el que dibujó Cavanah.

Incluimos en el discurso a dos viajeros, Owen Jones y Jules Goury, que llegaron a Granada en 1834, iniciando un estudio de la Alhambra que les ocuparía seis meses de trabajo. El resultado del labor decantó en dos publicaciones posteriores dedicadas a la arquitectura y a la ornamentación⁶. Citamos a una de las publicaciones: *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra, Vol. I*, y de ella, seleccionamos la lámina IV, que muestra la vista del Patio de la Alberca desde la Sala de la Barca⁷ (fig. 2), pues tiene tres celosías de yeso dibujadas minuciosamente, que se localizan en la parte superior del pórtico de la sala. Asimismo, se distinguen dos modelos de celosía, que sus autores plasmaron con exactitud en cuanto a las formas que los componen. Sin embargo, estas celosías posiblemente no se encontraban en los vanos por esos años, sino cobra sentido la presencia de vidrieras con formas geométricas, que se aprecian en la obra de Eduard Gerhardt de 1850, titulada “Patio de los Arrayanes desde la Sala de la Barca”⁸, y se le suma, que a la fecha, los vanos aun conservan restos de las vidrieras. Se puede pensar que Jones y Goury incorporaron a las celosías en la lámina IV, debido que era lo más lógico, pues los vanos en cuestión, son vanos dobles, es decir, un grupo de celosías se sitúan en el Pórtico Norte de Arrayanes hacia el exterior y otro grupo se ubican hacia el interior que dan a la Sala de la Barca, y en ambos extremos deberían ser los mismos modelos. En el Pórtico Norte hasta el presente se conservan los modelos dibujados por Jones y Goury en el Interior de la Sala de la Barca. Lo anterior indicaría que construyeron una imagen completando lo faltante.

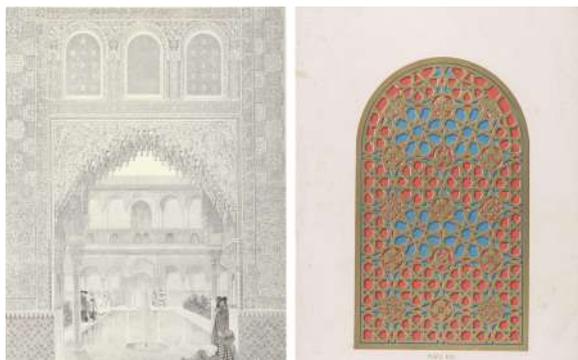


Figura 2. Izquierda: Vista del patio de la Alberca desde la Sala de la Barca, 1844, Owen Jones y Jules Goury. Fuente: Pedro Galera Andreu. *La imagen romántica de la Alhambra* (Granada: El Viso, 1992), 187. Derecha: Owen Jones y Jules Goury, Plate XLV, 1844. Fuente: © Victoria and Albert Museum, London. Fuente original: Owen Jones y Jules Goury, *The architecture and decoration at the Alhambra Palace* (Londres: Owen Jones, 1844).

⁶ Juan Calatrava et al, *Owen Jones y la Alhambra* (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Londres: Victoria and Albert Museum, 2011), 11; Owen Jones y Jules Goury, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, ed. por María Ángeles Campos Romero (Madrid: Akal, 2001).

⁷ Jones, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra...*, 77; Owen Jones y Jules Goury, *The architecture and decoration at the Alhambra Palace* (Londres: Owen Jones, 1844).

⁸ Isabel Cambil Campaña y Esther Galera Mendoza, “Vidrieras clasicistas en la Alhambra”, *LOCVS AMCENVS* 10, (2009-2010): 128.

A la lámina IV, se le acompañó de un texto en el que se describen los elementos de la litografía y se plantea una teoría:

Las ventanas sobre la entrada están compuestas por nervaduras de yeso, y probablemente estuvieron rellenos sus huecos con vidrios de colores: no queda rastro de ello en realidad, pero lo que nos lleva a pensar de este modo es el hecho de que en la pared opuesta de entrada a la Sala de los Embajadores hay dispuestas ventanas ciegas que son concebidas en forma igual, y los intersticios entre las nervaduras están pintados en diversos colores.⁹

En la cita anterior se comenta la presencia de las celosías en la entrada para acceder a la Sala de la Barca, pero faltó explicar y esclarecer la idea del vano doble. También se desprende que Jones y Goury establecieron una hipótesis reconstructiva sobre la policromía de las celosías, que se publicó en *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra, Vol. II*. Dibujaron tres celosías que corresponde a las láminas XLIII, XLIV y XLV¹⁰, que son los dos modelos ciegas de la Sala de la Barca, y un modelo calado que se ubica en el Pórtico Norte de Patio de Arrayanes. Reprodujeron las celosías con color, con ayuda de los restos de policromía que se conservaban en las piezas, mediante la técnica de la cromolitografía inglesa, de la que Owen Jones fue pionero¹¹.

Con respecto, a los dos modelos ciegos. Se pintó de color dorado el calado que sobresale, y para el fondo se empleó el rojo y el azul, y se siguió el mismo criterio para la celosía calada del Pórtico Norte (fig. 2). Es decir, el dorado se utilizó en los nervios de yeso, y el duo de colores rojo-azul para los huecos, o mejor dicho para los posibles vidrios que pudo tener la pieza calada, no olvidemos que sería la única alternativa que estos vacíos tuvieran color¹². La hipótesis en los primeros casos guarda coherencia a causa de los restos de policromía, y en el tercer caso fue arriesgado porque no se tiene certeza que las celosías caladas de la Alhambra y el Generalife, tuvieran vidrios de colores. Sin embargo, se nota la sensibilidad romántica, de devolver el color a las piezas que lo han perdido. Esta teoría recuerda como debieron de ser las celosías en los tiempos por ejemplo del Sultán nazarí Muhammad V, sugiriendo una Alhambra colorida. El color para Jones fue un componente esencial en la construcción de las formas volumétricas, del espacio arquitectónico y de los sistemas ornamentales, imprescindibles en la interacción y la percepción de dicho espacio¹³. El labor de Jones y Goury fue una contribución valiosa a las celosías, siendo los únicos románticos que se atrevieron a emplear el color en las celosías específicamente.

⁹ Jones, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra...*, 75.

¹⁰ Jones, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra...*, 241, 242 y 243.

¹¹ Jones, *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra...*, 28.

¹² Existen celosías de yeso con vidrio desde siglo XII, gracias a la dinastía de los mamelucos de El Cairo. Jesús Bermúdez López, *Guía Oficial la Alhambra y el Generalife* (Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, TF Editores, 2010), 266.

¹³ Calatrava et al, Owen Jones y la Alhambra..., 39-40.

La estancia de Jones y Goury en España coincide en el tiempo con al dibujante John Frederick Lewis, quién estuvo entre los años 1832 y 1834¹⁴. Realizó un dibujo sobre el patio del Cuarto Dorado fechado en el año 1833¹⁵ (fig. 3), mostrando la fachada norte del patio, y en la obra plasmó el costumbrismo andaluz de la época¹⁶. Miramos la imagen detenidamente, y nos situamos en el centro de ella, donde se ubican dos vanos con forma de arco de medio punto, un vano con restos de celosía y el otro con la pieza. El dibujo no detalla las formas de sus calados, pero se capta la ausencia de los fragmentos. Lewis construyó una imagen haciendo visible el grado de abandono de las celosías, que pese de sufrir unas series de alteraciones a lo largo del tiempo, permanecen, pero no en su totalidad. Dibujó lo que vio, la realidad de las piezas caladas de aquel periodo. Agregamos una fotografía de Jean Laurent sobre el Patio del Cuarto Dorado, de varios años más tarde, del año 1871¹⁷. Se refuerza la misma idea del dibujo de Lewis, están presente los restos de la celosía en un vano y en el otro la celosía, captando el detalle del calado. Entre el dibujo y la fotografía pasaron varios años, y la escena permaneció, la materia de la celosía no fue tan efímera como los personajes presente en el dibujo.

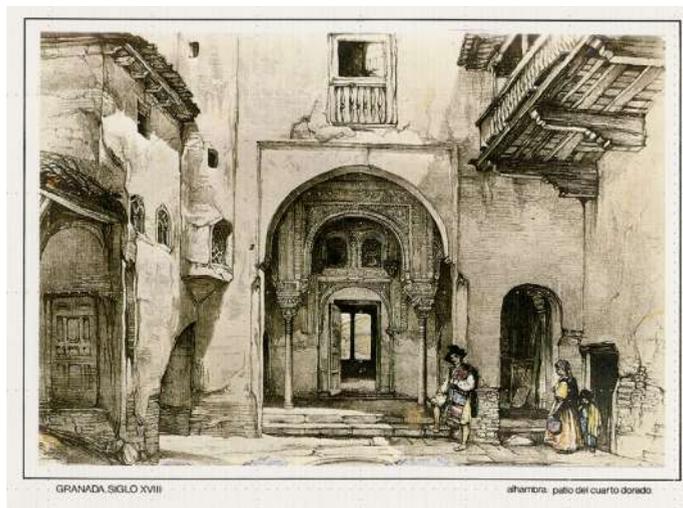


Figura 3. Patio del Cuarto Dorado, 1833, John Frederick Lewis. Fuente: Barrios Rozúa, *Alhambra romántica...*, 161. Fuente original: John Frederick Lewis, *Lewis's sketches and Drawings the Alhambra, made during a Residence in Granada in the Years 1833-1834* (Londres: Hodgson Boys & Graves, 1835).

¹⁴ Carlos Moreno-Torres Herrera, *Palabras pintadas escenas descritas: Granada vista por los artistas extranjeros* (C. Moreno-Torres, 2016), 330.

¹⁵ John Frederick Lewis publicó un álbum con dibujos de la Alhambra: John Frederick Lewis, *Lewis's sketches and Drawings the Alhambra, made during a Residence in Granada in the Years 1833-1834* (Londres: Hodgson Boys & Graves, 1835). Ver: Pedro Galera Andreu, *La imagen romántica de la Alhambra*, (Granada: El Viso, 1992); Barrios Rozúa, *Alhambra romántica...*, 161.

¹⁶ Marie-Loup Sougez et al, *Imágenes en el tiempo: un siglo de fotografía en la Alhambra, 1840-1940*, (Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, TF editores, 2002), 12.

¹⁷ Jean Laurent, “Patio del Cuarto Dorado”, 1871, Archivo de la Alhambra, F-005147.

Otro dibujante que vino a Granada en el año 1832, fue el francés Joseph-Philibert Girault de Prangey¹⁸, que realizó un dibujo del Salón de los Embajadores, del cual Léon-Auguste Asselineau elaboró una litografía, publicada como la lámina III en *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*¹⁹ (fig. 4). En la imagen identificamos ventanas de medio punto, y se pueden divisar dos grupos de ellas. Un conjunto de tres huecos que se sitúan en el pórtico de acceso a Sala de la Barca, que se observan a la distancia, que se caracterizan porque la luz penetra entre los vacíos del calado, y bosqueja la forma, pero no se alcanza a evidenciar el patrón de celosía. En contraste, con el otro grupo de vanos localizados en la parte superior del salón, se pueden ver los huecos tapiados con un material liso, con el detalle de sus fisuras y grietas. Estos vanos de ventanas se tapiaron, por consecuencia de la ausencia de la celosía, intervención típica que se empleó en la Alhambra. Las dos secuencias de vanos debido a la penetración de la luz o al cerramiento liso, se contrastan con las decoraciones de los muros, las yeserías y los alicatados. Por otra parte, precisamos que la iluminación en la litografía, se distingue con la proyección de rayo diagonal de luz, y por la disposición le concierne a un hueco abierto de celosía²⁰.

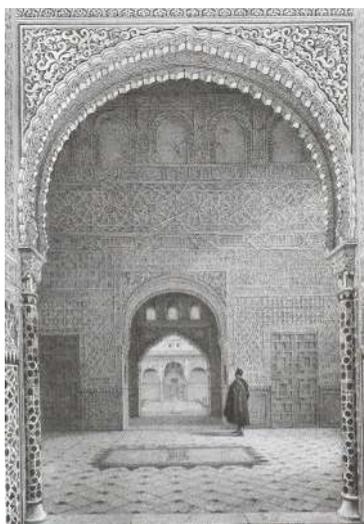


Figura 4. Salón de los Embajadores con celosías tapiadas, 1842, Joseph-Philibert Girault de Prangey. Fuente: Barrios Rozúa, *Alhambra romántica...*, 165. Fuente original: Joseph-Philibert Girault de Prangey, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* (París: A. Hauser, 1842).

¹⁸ Sougez, *Imágenes en el tiempo...*, 12; cuyos dibujos están en *Monuments arabes et Moresques de Cordoue, Seville et Grenade*. Galera, *La imagen romántica de la Alhambra...*, 109.

¹⁹ Galera, *La imagen romántica de la Alhambra...*, 120 y 124; Joseph-Philibert Girault de Prangey, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* (París: A. Hauser, 1842).

²⁰ Esto se comprueba con una fotografía Manuel Torres Molina, "Torre de Comares. Armadura del Salón de Embajadores" [ant. 1931], Archivo de la Alhambra F-000356. Los vanos de celosías de los otros muros están alternadamente tapiados y abiertos, para que penetre la luz.

Las celosías en la pintura tardorrománticas

Gracias a que Jean Laurent fotografió una pintura del español Pablo Gonzalvo Pérez, en el año 1871²¹, podemos evaluar esta escena con celosías (fig. 5). Si bien, no la podemos mirar en cuanto al color, ponemos foco en la atmósfera lumínica que transmitió el pintor. La pintura se titula: “Salón de Justicia de la Alhambra de Granada, visitado por unos árabes”. Dirijimos la vista a la linterna de la qubba de la Sala de los Reyes. Se presentan las celosías de tres maneras según el estado de conservación: celosías casi completas, restos de celosías, y vanos vacíos, que a través de sus huecos traspasa la luz, en otras palabras, ocurren proyecciones de luz, que parten desde arriba hacia abajo. Por lo cual, se evidencia una de las funciones de la pieza calada, que fue la filtración de la luz para iluminar los salones de la Alhambra²². Continuamos con el discurso de la luz, en el caso concreto de que el vano carece de celosías o tiene poca estructura de la nervadura calada, la iluminación se presentaría más cruda. Por el contrario, cuando la celosía está presente o gran parte de su calado, la luz se filtra, generando pequeños rayos de luz, manifestando una iluminación tamizada. El pintor construyó una escena de las celosías captando la iluminación generada por estas, a consecuencia del deterioro de las mismas.

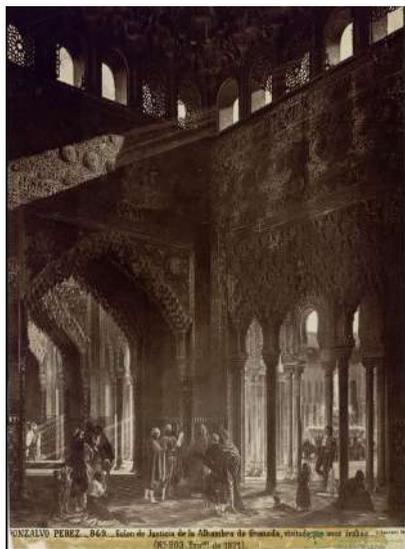


Figura 5. Salón de Justicia de la Alhambra de Granada visitado por unos árabes, 1871, Jean Laurent (fotografía de la pintura de Pablo Gonzalvo Pérez). Fuente: Archivo de la Alhambra, F-030354.

²¹ La fotografía pertenece al álbum fotográfico de obras de arte españolas y portuguesas realizado por J. Laurent y Cía, y fue tomada con motivo de la Exposición Nacional de 1871. “Salón de Justicia de la Alhambra de Granada, visitado por unos árabes”, en *Museo del Prado* (sitio web), consultado 10 de julio de 2023, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/salon-de-justicia-de-la-alhambra-de-granada/189d1725-033f-4e6d-8082-e230ca310fb1>; “Enciclopedia >Voz > Gonzalvo Pérez, Pablo”, en Museo del Prado (sitio web), consultado 10 de julio de 2023, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gonzalvo-perez-pablo/a9696d8b-a5ba-40e1-a9d9-347855b2874b>.

²² Bermúdez López, *Guía Oficial la Alhambra y el Generalife...*, 226.

Seguimos con una pintura de Franz W. Odelmark, quién durante la década del 1870 viajó por varios países europeos, entre ellos, España. En su estancia, estuvo visitando la Alhambra de Granada, y por ello, realizó la obra que analizaremos, que se titula: “Gitanos en la Alhambra” del año 1889²³ (fig. 6). Por otro lado, debido al encuadre de la pintura, o que el autor no pintó aunque sea un detalle de las tres celosías del Pórtico Norte de Arrayanes, por ello no se visualizan las celosías del lugar. No obstante, casi en el centro de la imagen, se ve la proyección diagonal de la luz de dos celosías sobre el muro de yeserías, marcando la forma de la ventana de medio punto. Se pintó el juego de luces de los huecos de las piezas de yeso, de una manera diferente a las tratadas anteriormente, solo el contraste lumínico. También en el fondo de la imagen se aprecian celosías caladas, que entre sus vacíos penetra la luz, de manera suave, distinguiendo levemente la forma del calado.



Figura 6. Gitanos en la Alhambra, 1889, Franz W. Odelmark. Fuente: Carlos Moreno-Torres Herrera, *Palabras pintadas escenas descritas: Granada vista por los artistas extranjeros* (C. Moreno-Torres, 2016), 144.

²³ Moreno-Torres, *Palabras pintadas escenas descritas...*, 144 y 335.

Por otra parte, el pintor Edwin Lord Weeks estuvo en Granada en 1880, y recreó los palacios nazaríes con una mirada orientalista²⁴. A modo de ejemplo incluimos la pintura nombrada: “Mujeres en sus estancias privadas del interior de la Torre de las Infantes” de 1881-1882 (fig. 7). En el cuadro observamos a tres jóvenes, una de las cuales, está de pie, mirando a través de una celosía de madera, viendo lo que sucedía afuera, y no eran vistas, idea que se fundamenta con una parte de la definición de la palabra celosía: “... que impide ser visto pero no impide ver”²⁵. Esta pintura constituye un tópico presente en el imaginario romántico, que fue la mujer tras la celosía de madera, debido que en el Reino de Granada se ocultaron a las mujeres con el objetivo de proteger su honor²⁶.

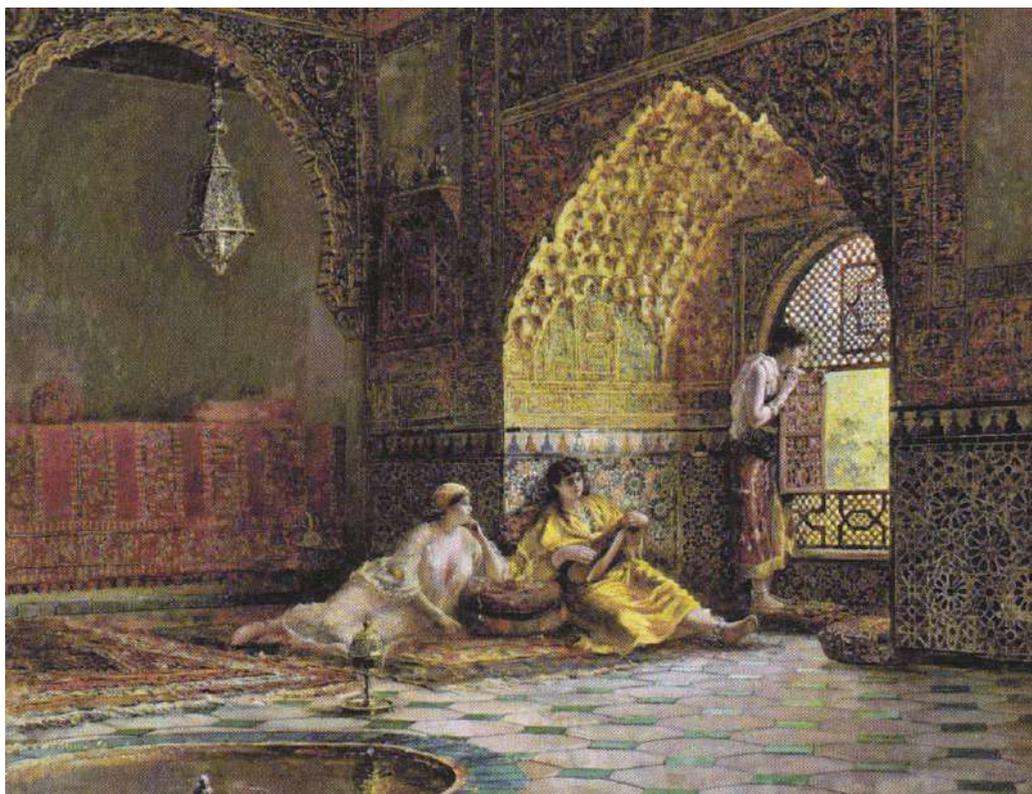


Figura 7. Mujeres en sus estancias privadas del interior de la Torre de las Infantes, 1881-1882, Edwin Lord Weeks. Fuente: Bárbara Boloix Gallardo, *Las sultanas de la Alhambra: las grandes desconocidas del Reino Nazarí de Granada* (siglos XIII-XV) (Granada: Comares, 2013), 42.

²⁴ Bárbara Boloix Gallardo, *Las sultanas de la Alhambra: las grandes desconocidas del Reino Nazarí de Granada* (siglos XIII-XV) (Granada: Comares, 2013), 42; Moreno-Torres, Palabras pintadas escenas descritas..., 147 y 343- 344.

²⁵ Gonzalo Borrás y Guillermo Fatás, *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática* (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 74.

²⁶ Boloix, *Las sultanas de la Alhambra...*, 34.

La escena anterior se relaciona con un cuento del escritor Washington Irving, llamado: “Leyenda de las tres hermosas princesas”, que relata la historia de Zaida, Zoraida y Zorahaida, que estaban encerradas en un palacio. A continuación, un fragmento de la narración:

... un día la curiosa Zaida sentada en una de las ventanas del pabellón, mientras sus hermanas dormían la siesta reclinada en otomanas. Atraído entonces su atención una galera que venía costeando a golpes acompasados de remo. Al acercarse, la vio llena de hombres armados. Ancló la galera al pie de la torre, y un grupo de soldados moros desembarcó en la estrecha playa, conduciendo varios cautivos cristianos. La curiosa Zaida despertó a sus hermanas y las tres se asomaron cautelosamente a través de las espesas celosías que las ocultaban a cualquier mirada²⁷

Las celosías de madera en la leyenda y en la pintura, se utilizan para que las princesas y las mujeres puedan ver sin ser vistas. A diferencia de las celosías de yeso, que se emplean en la escena tardorromántica para recrear una atmósfera lumínica, y se evidencia una de las funciones de las celosías, que fue la filtración de luz en los salones alhambrenos, y por esta razón se sitúan en las partes altas de los muros.

Conclusiones

En la representación de las celosías de yeso observamos una dualidad en los artistas del siglo XIX. En el primer grupo inscribimos a James Cavanah Murphy y el tándem Owen Jones y Jules Goury, que dibujaron celosías en espacios del monumento en el que se habían perdido. O sea, sus escenarios ofrecen una visión restaurada del monumento. Cavanah dibujó las celosías de manera muy general y poco precisas, por lo que no se puede reconocer un diseño concreto de celosía nazarí. En cambio, Owen Jones y Jules Goury, hicieron una propuesta bastante exacta y coherente sobre los modelos de celosías caladas y ciegas de la Sala de la Barca, y, además, propusieron una hipótesis del color que podrían haber tenido en época islámica.

El segundo grupo de viajeros lo componen John Frederick Lewis, Girault de Prangey, Léon-Auguste Asselineau, Jean Laurent, Pablo Gonzalvo y Frans Wilhelm. Todos ellos construyeron sus escenas respetando el deterioro y la ausencia de las celosías. Esto introducía una gran diferencia lumínica entre los espacios que tenían la luz filtrada por las celosías y los que carecían de ella, pasándose, pues, de una luz tamizada a una luz cruda.

Por último, las celosías de madera se representan de manera diferente a las celosías de yeso. El imaginario romántico las enfoca en el tópico de la mujer tras la celosía de madera. En estas representaciones la mujer aparece tras la celosía observando alguna escena²⁸.

²⁷ Washington Irving, *Cuentos de la Alhambra* (Granada: Ediciones Miguel Sánchez, 1991), 230-231.

²⁸ Esto no quiere decir que no se representen de otro modo, hay otras configuraciones de las celosías de madera como la de Cavanah en la Sala de las Camas (fig. 1), pero no fue el foco principal romántico.

Transitar sobre el tejado: hacia nuevos imaginarios urbanos a través del cine. El Mediterráneo y Barcelona

Transiting from the Roof: Towards New Urban Imaginaries Through Cinema. The Mediterranean and Barcelona

MARINA CAMPOMAR GOROSKIETA

Universidad de Gerona, mcampomarg@gmail.com

MARÍA PÍA FONTANA

Universidad Politècnica de Catalunya, maria.pia.fontana@upc.edu

Abstract

¿Cómo han sido representadas las cubiertas en el cine como espacios exteriores, domésticos y públicos? ¿Cómo se ha revelado a través del cine el potencial visionario y transformador de la cultura del habitar la cubierta en la ciudad mediterránea? A través del análisis comparado, desde diferentes perspectivas, de varios largometrajes, se propone observar cómo se ha transmitido a través del cine un relato visual sobre el espacio cubierta capaz de activar y estimular la memoria y la imaginación del espectador. También se han identificado diferentes características que configuran imaginarios urbanos y domésticos de las cubiertas, y que pueden ser útiles para establecer atributos comunes y apuntar marcos plausibles para que las cubiertas vuelvan a formar parte de la vida cotidiana como espacios colectivos más naturalizados, o más idealizados, del paisaje urbano.

How have rooftops been represented in cinema as exterior, domestic, and public spaces? How has cinema revealed the visionary and transformative potential of rooftop living culture in the Mediterranean city? Through comparative analysis from various perspectives of several feature films, we propose observing how a visual narrative about rooftop space has been conveyed through cinema, capable of activating and stimulating the viewer's memory and imagination. We have also identified different characteristics that shape urban and domestic imaginaries of rooftops, which can be useful in establishing common attributes and suggesting plausible frameworks for rooftops to once again become part of everyday life as more naturalized or idealized collective spaces in the urban landscape.

Keywords

Habitar la cubierta, ciudad mediterránea, cine y Arquitectura, imaginarios urbanos

Inhabiting the rooftop, Mediterranean city, cinema and architecture, urban imaginaries

Desde los tejados

Las artes visuales han reflejado en múltiples ocasiones la vida doméstica y urbana, y han permitido entender más profundamente la relación entre lugares, personas y entornos arquitectónicos. Entre las diferentes disciplinas artísticas, la filmografía registra esas relaciones en movimiento y, tal como indica Devesa: "el cine sirve de pretexto para repensar y confeccionar otras posibles teorías para la arquitectura"¹. Son muchos los largometrajes que descubren ciudades haciendo énfasis en el espacio de las cubiertas, a partir de una serie de imágenes de distinta escala y contenidos, que encadenadas van articulando una particular narrativa de la ciudad (fig. 1).

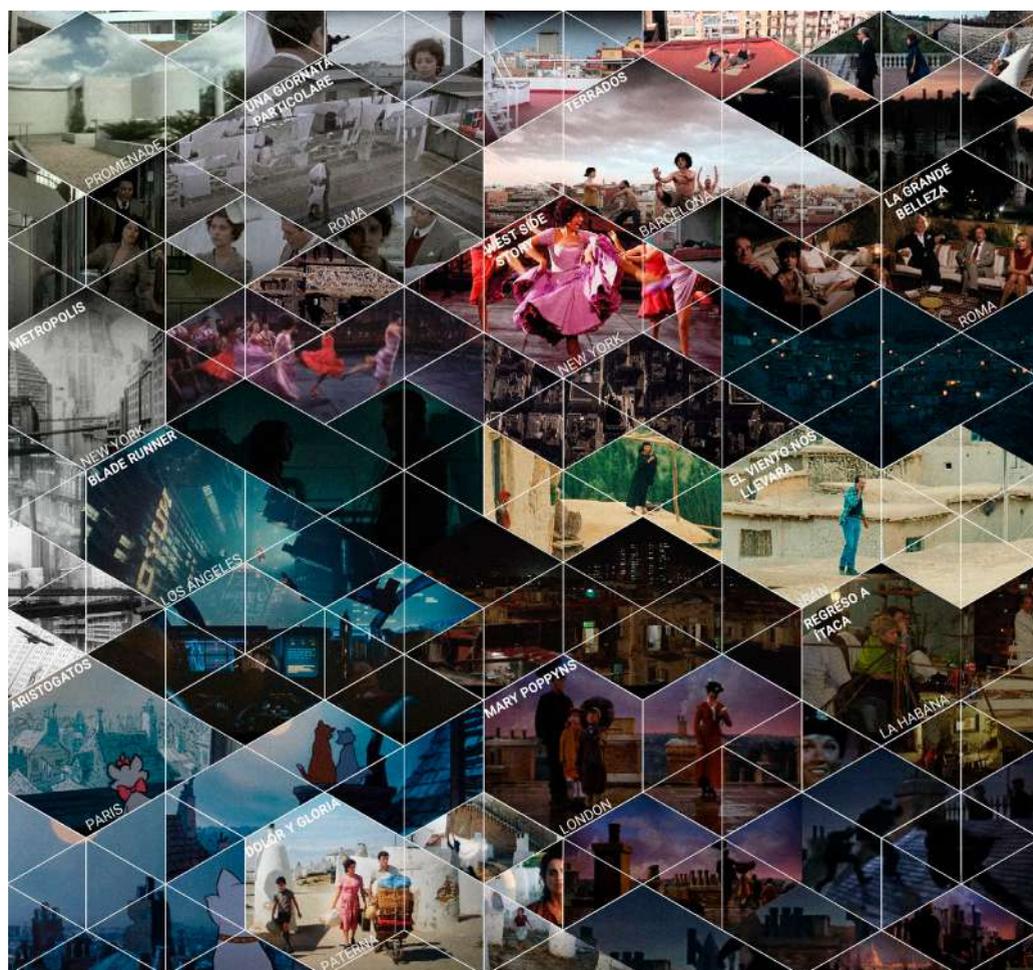


Figura 1. Collage de películas donde la cubierta es la presentación de un paisaje urbano o rural. Fuente: elaboración propia.

¹ Ricardo Devesa, "El cine como pretexto para la arquitectura", *DC Papers, Revista de crítica i teoria de l'arquitectura*, n.º 1 (2011): 9.

Las cubiertas en el cine han protagonizado paisajes inconfundibles de numerosas ciudades pasando de ser un elemento constructivo, a ser un elemento expresivo de cada época y cultura. Mientras la visión aérea de las cubiertas inclinadas nos lleva a ciudades del centro de Europa como ocurre en numerosas escenas de películas de animación ambientadas en París, como *Los Aristogatos* (Reitherman, 1970) o en Londres, como *Mary Poppins* (Stevenson, 1964), la visión sobre cubiertas planas nos lleva en muchas ocasiones a ciudades del mediterráneo. En algunas películas ambientadas en Roma como ejemplo de ciudad mediterránea, la terraza es un lugar que explica aspectos importantes de las relaciones sociales de los protagonistas, como en *Una giornata particolare* (Scola, 1977) en la cual la terraza es el lugar donde comienza, se desarrolla o termina la intimidad entre los personajes o en *La grande bellezza* (Sorrentino, 2013), donde la cubierta-terraza de su protagonista Jep Gambardella, con una maravillosa vista al Coliseo, es un lugar a la vez que de exclusividad y de introspección, de disfrute y también de decadencia y falsedad de cierta clase burguesa.

Antes de centrar la investigación en un reducido muestrario de películas ambientadas en paisajes mediterráneos y en Barcelona como ejemplo de gran ciudad, citaremos tres películas dentro de un amplio espectro de contextos dispares donde la cubierta adquiere un rol relevante. Por ejemplo, dentro de las películas sobre persecuciones americanas de policías y ladrones destaca el primer fotograma de *Vértigo* (Hitchcock, 1958) donde Scottie, resbala por una cubierta a dos aguas y, antes de caerse al vacío, logra cogerse a una cornisa que le permite salvar su vida y mirar hacia abajo, hacia la profundidad del abismo. Su compañero abandona la persecución para ayudarlo, pero resbala y cae. A partir del fallecimiento de su compañero, Scottie se ve afectado por el vértigo, trastorno que se irá desarrollando a lo largo de la película en escenas sobre cubiertas u otros espacios. En otras, como *Blade Runner 2049* (Villeneuve, 2017) se revela una distopía urbana o futuro evitable de la ciudad de Los Ángeles, oscura, y donde las cubiertas forman parte de un nuevo entramado de la ciudad en altura. Indagando en otros paisajes con carácter rural, las cubiertas también se convierten en espacios apacibles y de la contemplación como en el cine de Kiarostami. Concretamente es muy paradigmática la película *El viento nos llevará* (Kiarostami, 1999), donde se muestra que en muchos poblados escalonados (o colgados) la vida tiene lugar en las cubiertas-terrazas como espacios de convivencia.

Una vez introducidas las cubiertas en el cine podemos observar cómo desde las cubiertas y tejados se producen múltiples visiones contrapuestas y complementarias: aéreas y de suelo, urbanas y domésticas, íntimas y públicas, y que se convierten en lugares privilegiados para observar, conocer, reconocer y descubrir nuestro entorno, pero también para comprender de manera introspectiva como el espacio se entrelaza con las vivencias más íntimas de los protagonistas que las transitan y las habitan. Tal y como dice Antonio Pizza “el cine es un *médium* privilegiado para interpretar múltiples facetas de la cultura arquitectónica y urbana”² y, en nuestro caso específico, como medio privilegiado para aproximarnos a la cultura del habitar las cubiertas en la arquitectura mediterránea, vividas como una extensión de la

² Antonio Pizza, ed., *La ciudad en el cine* (Barcelona: Ediciones asimétricas, 2022), 20.

vivienda. Son lugares exteriores donde los protagonistas desarrollan parte de su vida cotidiana convirtiéndolas en escenarios de sus vivencias más personales, como ocurre en tres películas que se han seleccionado como casos de estudio: *Dolor y gloria* (Almodóvar, 2019) y *Nieva en Benidorm* (Coixet, 2022), que muestran un lienzo de cubiertas, mayoritariamente planas, como un conjunto de espacios en diferentes niveles relacionados entre sí, y *Le Mépris* (Godard, 1963), donde la cubierta monumental de la Casa Malaparte nos conduce hacia el infinito y nos proyecta hacia paisajes naturales de ensueño e inalcanzables.

Cubiertas en la ciudad mediterránea: paisajes y espacios para la introspección

A través de varias filmografías con arquitecturas de diferentes épocas se puede observar la relevancia de la cultura de habitar la cubierta en el mediterráneo como construcción social, cultural y del paisaje. Un primer ejemplo paradigmático donde se reconoce el habitar la cubierta en la arquitectura vernácula mediterránea, es la película *Dolor y Gloria* (Almodóvar, 2019) donde su personaje principal recuerda su infancia en las cuevas-viviendas de Paterna. Las cubiertas de estas cuevas-viviendas se cuelan en la película como si fueran un protagonista más. Sobre las cubiertas transcurren algunas de las escenas paradigmáticas de la película como cuando Salvador, junto con su madre Jacinta, llegan al pueblo y descubren el hogar bajo la cubierta que ha preparado su marido, Venancio. Estas construcciones cueva, de origen morisco, permiten a Almodóvar crear una contraposición de espacios. Por una parte, un espacio refugio en el interior de la vivienda a la que solo le entra el sol desde arriba a través del patio y, por otra, un espacio de libertad y relación con el mundo exterior encarnado por las cubiertas de las cuevas convirtiéndose en un lugar de relación con el vecindario y de juego al aire libre (fig. 2).



Figura 2. Escena de la película *Dolor y Gloria* (Almodóvar, 2019) en una cubierta-plaza de las cuevas de Paterna.

La convivencia entre los vecinos en la plaza-cubierta contrasta con la intimidad de las viviendas a la vez que la hace compatible y le da vida. El mismo director, Almodóvar comenta “quería contraponer los recuerdos sombríos y de humillación que tiene una madre pobre de la posguerra con la ilusión del niño que se conforma con ver el sol a través del tragaluz”.³ En los fotogramas sobre las cubiertas se observan tres elementos característicos: los agujeros, las chimeneas y los corrales, además de algunos muros bajos como límites para evitar caídas. También en una escena clave de la película, cuando Jacinta sale a buscar a Salvador, se observa como el acceso de la vivienda a la cubierta-plaza se hace a través de una rampa. Igualmente, en otras escenas se ve que la comunicación entre estos dos planos horizontales es mediante escaleras.

En cuanto su construcción, se evidencia la tradición constructiva con materiales locales y propios del clima mediterráneo. Una arquitectura vernácula defendida por arquitectos como Rudofsky en su libro *Architecture without architects* o Le Corbusier, que reclamaban la vuelta a las raíces y el arraigo a la técnica y el lugar para devolver a la arquitectura su poder humanizado y atribuirle “el arte de vivir bien”. Este conjunto de construcciones subterráneas donde la cubierta pasa a ser una extensión de la vivienda es uno de los tipos de arquitectura vernácula extendidos cerca de la costa del mediterráneo. En el caso de la película *Nieva en Benidorm* (Coixet, 2022) algunas de las escenas más paradigmáticas se desarrollan en el famoso proyecto de la Muralla Roja (1968-1972) de Ricardo Bofill en Calpe. En cuanto a la materialidad domina el color rojo tan característico de algunas construcciones tradicionales mediterráneas donde Isabel Coixet encuentra un escenario único para secuencias impecables, donde sitúa a su protagonista Timothy, un hombre que se enfrenta a una segunda oportunidad en la vida en el laberinto experimental y emocional de la Muralla Roja. Una arquitectura que parte de una clara preocupación por las nuevas tendencias y un aire utópico y experimental, que es nuevamente el resultado de una revisión constante sobre la historia y la arquitectura del pasado y tiene claras referencias a la arquitectura árabe y a la tradición mediterránea de la kasbah. A través de encuadres aéreos, el conjunto emerge de las rocas del acantilado y se va conformando mediante un conjunto de planos horizontales conectados entre sí, por donde su protagonista se pierde hasta llegar a la cubierta: pasadizos, puentes, escaleras, terrazas, cubiertas o patios que remiten nuevamente a la construcción vernácula mediterránea que se ha observado en las cuevas-vivienda de Paterna en la película de Almodóvar.

Si analizamos el recorrido de Timothy desde el acceso hasta la cubierta, vemos que su tránsito muestra planos horizontales y escaleras que se entremezclan a modo de calles elevadas generando espacios intermedios de relación o reunión. El plano horizontal más elevado tiene una mayor dimensión y se convierte en una cubierta-plaza (fig. 3), lugar culminante de la película que lanza a Timothy, melancólico, pero con ganas de sobrevivir, al paisaje natural y al mar. Se trata de un lugar de exclusividad y de reflexión. En esta cubierta-plaza se observan elementos arquitectónicos como la sauna o la piscina y se generan espacios de

³ Nacho Herrero, “Días de gloria en las cuevas de Paterna gracias a Pedro Almodóvar”, *El Periódico* (sitio web), 26 de enero de 2020, consultado el 27 de mayo de 2023, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200126/dias-gloria-cuevas-paterna-donde-rodo-almodovar-7810228>.

reunión o de ocio con cierta identidad que invitan a los habitantes a sentirse partícipes de este espacio vivido.



Figura 3. Escena de la película *Nieva en Benidorm* (Coixet, 2020), en la cubierta-plaza de la Muralla Roja de Ricardo Bofill.

Otro ejemplo típico de cubierta en relación con el paisaje es la monumental cubierta-escalera de la Casa Malaparte (1938-1943) en la isla de Capri del arquitecto del movimiento moderno italiano Adalberto Libera (1903-1963), gran protagonista de la película *Le Mépris* (Godard, 1963). Nuevamente en esta casa se contraponen, a la vez que confluyen, dos mundos: la vida doméstica del interior de la vivienda con la monumentalidad de la escalera-cubierta exterior que vincula al habitante con el entorno natural. Una de las escenas más emblemática de la película es el momento en que sus protagonistas, que se ponen en la piel de Ulises y Penélope, descienden por la cubierta-escalera, un espacio donde modernidad y clasicismo están constantemente presentes con referencias a la Grecia clásica, la mitología y los cánones de belleza.

Analizando la secuencia de imágenes de esta escena se observa como la cubierta emerge de la roca para introducir en ella una arquitectura desde donde contemplar el infinito. La escalera-cubierta se adapta a la roca y está desprovista de cualquier límite hasta llegar a la cubierta-terraza, un plano horizontal extendido que se lanza al paisaje sobre el cual se eleva un muro curvo que interrumpe las visuales, y obliga al espectador a avanzar hacia el infinito para contemplar el paisaje y relacionarse con la naturaleza y el mar. La cubierta-escalera y la cubierta-terraza construyen una arquitectura que libera la naturaleza y el mar a un estado de contemplación imperioso.

Estos tres largometrajes nos hacen reflexionar sobre la continua revisión del pasado, sobre la cultura del habitar la cubierta en el mediterráneo para proyectarla en el futuro de sus personajes. El uso concatenado de planos horizontales exteriores o cubiertas diluye los límites entre el interior y el exterior no solo del espacio construido, si no de los mismos

protagonistas, reforzándose de manera profunda la relación del hombre con el entorno natural.

Recuerdos y vivencias desde *els terrats* de Barcelona

En Barcelona como ejemplo de gran ciudad mediterránea el paisaje de las cubiertas configura uno de los territorios más extensos y desconocidos de la ciudad. Una fachada horizontal a modo de collage situado entre la cota de la calle y el último forjado de la ciudad que limita con el cielo. Tal y como dice el arquitecto Juli Capella “si el carrer és l’espai públic i la casa el privat, aquesta immensa plataforma elevada podria ser l’àmbit comunitari inter-medi”⁴. Es así que las cubiertas se convierten en el territorio común de los vecinos, donde como dice Le Corbusier, se recupera la función afectiva del reencuentro entre la ciudad y la naturaleza. Algunos artistas, escritores y cineastas han capturado imágenes, situaciones o historias que se han desarrollado en sus cubiertas. El pintor urbano Miguel Herranz, se pasea por las cubiertas de Barcelona para desvelar los secretos de una ciudad totalmente desconocida desde la calle. El artista relata una crónica sobre la vida urbana vista desde arriba: desde vistas panorámicas a situaciones cotidianas en las terrazas. Anteriormente, pinturas como *Terrats* (Picasso, 1903) o el cuadro *D’alt del terrat* (Llimona, 1891) han sido muy representativas de las actividades vecinales en las azoteas de Barcelona de principios de siglo XX.

También, gracias a la fotografía se han retratado momentos históricos de la vida urbana de Barcelona desde las cubiertas. La fotógrafa Carme García⁵, captura imágenes insólitas durante la verbena de Sant Joan, cuando los vecinos se reunían a comer torta de piñones, convirtiendo así el mundo de las azoteas en motivo privilegiado de su obra artística, siendo su misma azotea, su mirador y estudio. Carme García se preocupa por las relaciones que se establecen entre el espacio interior y exterior; entre el espacio público, semipúblico y privado de las cubiertas. En su obra *Carme García, des del Terrat* relata la vida que transita entre la cubierta y la vivienda como dominio colectivo.⁶ Más recientemente la serie fotográfica *Lock Down* (Marek, 2020), ha capturado nuevos modos de habitar la cubierta que surgieron durante el confinamiento (COVID-19).

En el cine son muy evocadoras las imágenes de la azotea del edificio de La Pedrera, en *El Reportero* (Antonioni, 1975), en *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008) o en *Biotaxia* (Nunes, 1968), se muestra un espacio cargado de simbolismo en una ciudad consolidada y reconocida mundialmente. En las tres películas los protagonistas se desplazan por la cubierta-escalera-plaza entre las chimeneas y torres de ventilación, que el arquitecto Antoni Gaudí (1952-1926), más allá de su funcionalidad, convirtió en elementos

⁴ Juli Capella, “Un món a dalt de casa. Els tradicionals terrats mediterranis haurien de ser aprofitats per a nous usos comunitaris”, *El Periódico (sitio web)*, 29 de marzo de 2005.

⁵ Carme García (1915-2015), fotógrafa catalana, apasionada en subir a la azotea de su casa a fotografiar momentos insólitos de la ciudad.

⁶ Olga Merino, “Carme García: la mirada tras el visillo”, *El Periódico (sitio web)*, 15 de junio de 2018, consultado el 14 de agosto de 2019, <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20180615/carme-garcia-barcelona-exposicion-fotografia-6879729>.

escultóricos-arquitectónicos En muchos planos rodados sobre este espacio la ciudad de Barcelona queda como un telón de fondo tras un límite con formas orgánicas, decoradas con mosaicos, *trencadís*, y percibido desde la cota de la calle desde diferentes puntos de vista, gracias a la morfología del Paseo de Gracia (fig. 4).



Figura 4. Secuencia de la película *El Reportero* (Antonioni, 1975), con Jack Nicholson por la cubierta-escalera-plaza de la Pedrera (intervalo 01:04:20-01:05:48).

Por otro lado, el cineasta Luis Garín, en la película *En construcción* (2001), se sube a las cubiertas del Raval para filmar la transformación urbanística y advertir de la mutación del paisaje urbano y humano que se observa desde allí arriba. Desde este encuadre, la ciudad se puede definir como un palimpsesto (Goytisolo, 1990) en perpetuo cambio. También es muy interesante la lectura que se hace de las cubiertas en el cortometraje *En la azotea* (ESCAC, 2016) y en la película *Terrados* (Sabini, 2011) como lugar donde encontrarse a uno mismo. Poniendo como escenario principal del cortometraje una cubierta de un barrio de las afueras de la ciudad, en un día caluroso propio del clima mediterráneo, la narrativa de *En la azotea* (ESCAC, 2016), se centra en el despertar sexual y la búsqueda de la propia identidad del protagonista, Adrián, un joven adolescente. Las vistas desde la cubierta y el límite dibujan los sentimientos contradictorios del protagonista: su excitación por un hombre, el miedo a expresar su deseo sexual y el poder de jugarse la vida encima del antepecho o límite y enfrentarse a sus compañeros homófobos.

En *Terrados*, las cubiertas pasan a ser un espacio de refugio y desahogo en un momento de crisis económica y social. Su protagonista, Leo, junto a sus amigos, todos en el paro como consecuencia de la crisis, se pasan los días recorriendo terrados de la ciudad escogidos al azar para alejarse de la incompreensión de la calle y de su propia pareja. La cubierta se convierte en el refugio idóneo donde nadie les juzga y les permite pasar las horas juntos reflexionando, haciendo taichí, dibujando y esperando a que surja alguna oportunidad de trabajo. Este espacio que vislumbra esperanza ofrece nuevamente a su protagonista Leo al igual que Timothy, en *Nieva en Benidorn*, una segunda oportunidad y, tal y como indica su dedicatoria final “a todo el que, en algún momento de su vida, no ha sabido quién era”⁷. En ambos casos las cubiertas se convierten en lugares de contemplación, vinculados a momento de introspección, de evolución y de cambio no solo de los protagonistas sino también de la ciudad misma.

Imaginarios a través del cine

En este primer acercamiento a la cubierta hemos identificado tres planos principales de encuadre sobre, desde y hacia las cubiertas: el aéreo, que suele presentar la ciudad o lugar donde va a acontecer la mayor parte de la narrativa; el del suelo, que centra la escenografía en el plano de una o varias cubiertas, con un encuadre próximo, medio o lejano, dejando el resto del entorno o paisaje como telón de fondo; y el plano mixto, que nos enseña lo que acontece de camino a la cubierta desde la calle. Algunos ejemplos donde se identifican claramente estos planos son: el plano aéreo en el acercamiento al barrio Nieva en Benidorm (Coixet, 2022), el plano de suelo en la cubierta de la Casa Malaparte en *Le Mépris* (Godard, 1963) y el plano mixto en *Terrados* (Sabini, 2013). En cada nivel se pueden observar los vínculos que existen, o que han existido a lo largo del tiempo entre la cubierta y la identidad del paisaje urbano o rural en el que se insertan.

En el análisis de la construcción del espacio cubierta, los aspectos relativos a la *percepción* permiten establecer relaciones directas con los aspectos más humanos y vivenciales de las cubiertas, entendiendo la arquitectura de la cubierta como un elemento físico con el que experimentar y propiciar diferentes impresiones. Es interesante observar también, que en las representaciones del habitar mediterráneo se suele presentar una visión en espacios reales basados en la identidad y la tradición. Por ejemplo, para grabar varias escenas de la película *Dolor y gloria* (Almodóvar, 2016) se hizo una reinterpretación de las cuevas en plató, mientras que las escenas en la cubierta fueron grabadas en Paterna.

A través de la representación espacial, arquitectónica y de los elementos que conforman las cubiertas, se establecen lenguajes visuales que complementan el mensaje o argumento cinematográfica como extensión *morfológica* y *topológica* de este espacio. Es necesario hacer hincapié en la morfología y en la topología de las cubiertas. Mientras la morfología determina el aspecto formal, espacial y estructural de la cubierta en el cine (altura, límite, materialidad, elementos móviles, vegetación y accesibilidad), a través de la topología comprendemos los usos y funciones (doméstico, recreativo, social, representativo) que llevan a cabo los

⁷ Cita final de la película (Sabini, 2011).

personajes (protagonistas o secundarios) de la película, y se convierten en un escenario narrativo vivo, y en ocasiones, se cuelan como si de un protagonista más se tratara. Entre las temáticas narrativas de las cubiertas estudiadas en las películas seleccionadas destacamos: *la cubierta contemplativa*, aquella que se convierte en un desahogo vital porque evoca la libertad del espacio y del individuo. El mundo no se acaba y cuando subes a la cubierta, la mirada se abre hacia el horizonte, el infinito. *La cubierta simbólica / idealizada*, aquella que por su trascendencia arquitectónica ha sido potenciada y llega a jugar un rol importante en la narrativa de la película. *La cubierta naturalizada*, aquella donde la narrativa de la cubierta tiene que ver con la relación entre las personas y el entorno natural. *La cubierta emocional* (sexual, reflexiva, psicológica) aquella donde se comprende hasta qué punto la arquitectura se presenta como generadora de emociones y de reacciones. *La cubierta social* (festiva, de reunión, de disputa), posiblemente la temática más recurrente en el cine, aquella que sirve de escenario de la vida cotidiana (fig. 5).

La arquitectura de las cubiertas es también definida por sus relaciones espaciales. A partir del estudio de estas películas, hemos identificado de momento tres tipologías arquitectónicas: *la cubierta-terraza*, que se conforma por el último plano horizontal de una edificación y se caracteriza por la escala doméstica; *la cubierta-escalera*, aquella que es capaz de unir varios planos horizontales y se caracteriza por la escala monumental y el gran valor de relación con el paisaje; y *la cubierta-plaza*, que se conforma por el último plano horizontal de una edificación y se caracteriza por la escala urbana.

Como exploración visual in-progress, hemos realizado un collage cartográfico comparado de dos largometrajes *Le Mépris* (Godart, 1963 y *Terrados* (Sabini, 2011) que ponen en relación dos temas principales: por un lado, el paisaje sin límites, donde la cubierta inclinada de la Villa Malaparte es el pretexto para conectar con uno mismo y adquiere el rol de un espacio que propicia visiones introspectivas; por otro lado, las múltiples visiones urbanas a través de los terrados de la ciudad de Barcelona conectado con la realidad de la vida cotidiana y de una ciudad en transformación. En estos dos largometrajes, la cubierta juega un rol importante en el transcurso de la narrativa como conexión entre personajes, sucesos y espacios. Cada *collage* cartográfico muestra un proceso constructivo que permite analizar las relaciones entre planos, niveles, percepciones, entre morfologías y topologías que permite posteriormente categorizar las cubiertas por tipologías y temáticas narrativas, y finalmente extraer imaginarios de cada una de ellas.

En las últimas escenas de *Le Mépris* (Godart, 1963) grabadas en la Casa Malaparte en la Isla de Capri, se observan mediante tres planos de aproximación (aéreo, terrenal y mixto) dos tipologías de cubierta: la cubierta-escalera y la cubierta terraza. Analizando las acciones de los protagonistas sobre estas dos tipologías de cubiertas se identifican diversos recorridos y lugares de estancia o contemplación. También se observan rasgos morfológicos característicos del mediterráneo: la materialidad, el color rojo; el límite, bajo y casi inapreciable, a excepción del muro en curva y el mobiliario doméstico. Entre las temáticas narrativas destaca como cubierta simbólica, emocional y contemplativa, lo que conlleva a un imaginario cargado de simbolismo, reflexión y contemplación hacia el más allá (fig. 6).

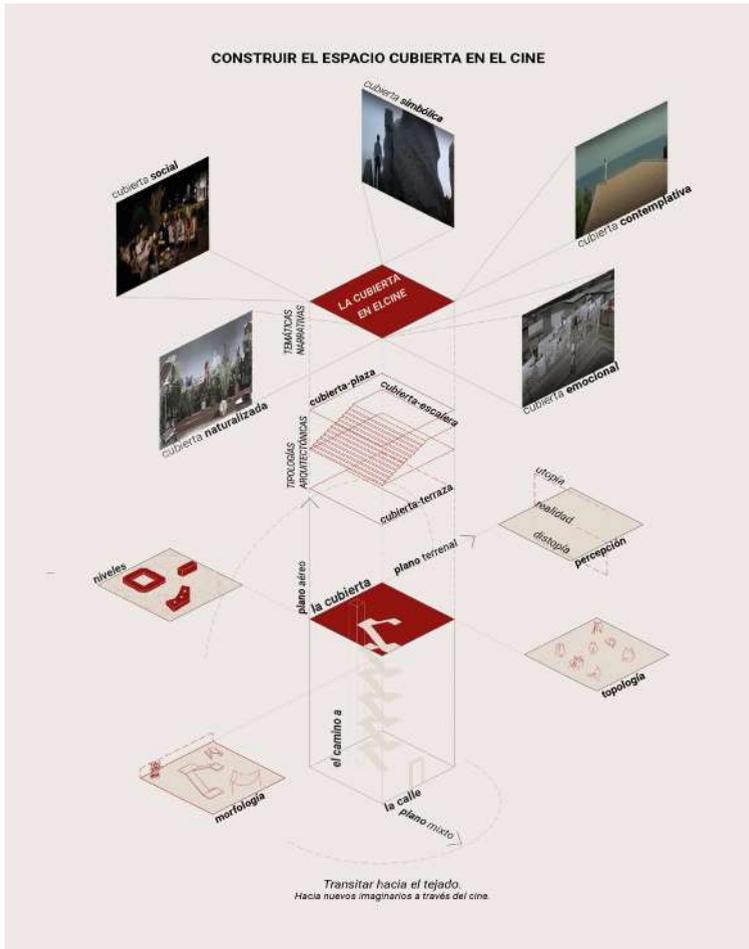


Figura 5. Diagrama de la construcción del espacio cubierta. Fuente: elaboración propia.



Figura 6. Collage cartográfico de la película *Le Mépris* (Godard, 1963). Fuente: elaboración propia.

Ambientada en la ciudad de Barcelona, *Terrados* (Sabini, 2011), nos descubre 12 cubiertas de dos tipologías: cubierta-terraza y cubierta-plaza. En estas cubiertas se identifican diversos usos que responden a diferentes temáticas narrativas entre las que destacan: la cubierta social, la emocional y la contemplativa. De la morfología y topología destaca: la rasilla roja como pavimento y el límite, opaco o con barrotes, en ocasiones bajos, casi inapreciables y enmarcando el horizonte. En cuanto a la accesibilidad, se observa que muchas veces no está garantizada: el ascensor llega hasta la penúltima planta dejando el último nivel con escaleras. Estas cubiertas nos llevan a imaginarios urbanos domésticos y urbanos cada vez más comunes en la vida cotidiana de la sociedad barcelonesa después de la COVID-19 (fig. 7).

Habitar la cubierta y habitar el Mediterráneo: tránsitos cruzados

Es importante evidenciar el vínculo entre la arquitectura de las cubiertas y las vivencias cotidianas a través del cine. Cada fotograma analizado sirve para estimular la imaginación del espectador en torno a este espacio y para compartir experiencias en la cultura del habitar la cubierta en la arquitectura mediterránea: la cubierta-terraza, la cubierta-escalera y la cubierta-plaza. Sus temáticas narrativas (cubierta contemplativa, social, emocional, simbólica o idealizada y naturalizada) forman parte de la vida cotidiana del paisaje rural o urbano de muchos de nosotros, y su visión amplificada y sublimizada a través del cine, puede ser un pretexto para crear nuevos códigos e imaginarios proyectados, que muestran aspectos sociales, culturales y del paisaje arquitectónico que generan tránsitos cruzados entre personajes, sucesos y espacios; entre el habitar la cubierta y el habitar la ciudad mediterránea, entre la vida real y la vida imaginada.

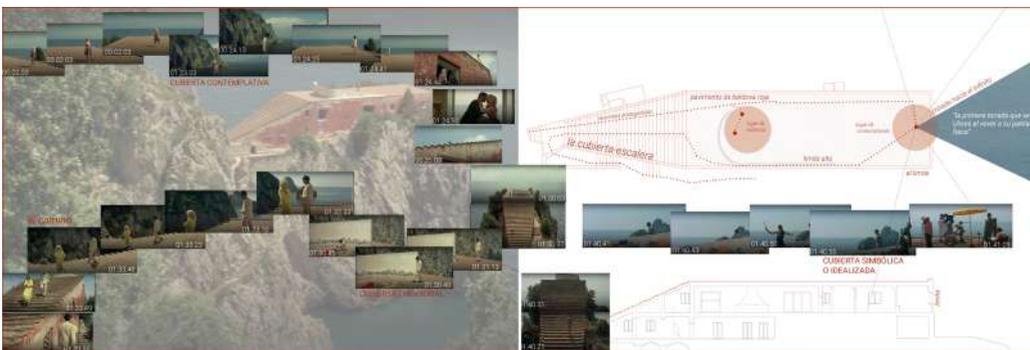


Figura 7. Collage cartográfico de la película *Terrados* (Sabini, 2011). Fuente: elaboración propia.

Origen y diagnóstico del collage PostDigital como expresión arquitectónica de la diferencia a inicio de los años 2000

Origin and Diagnosis of PostDigital Collage as the Architectural Expression of Difference in the Early 2000s

ALEJANDRO R. CARRASCO HIDALGO

Universidad de Alcalá, alejandro.carrasco@uah.es

Abstract

La presente comunicación pretende revisar el contexto y motivos del surgimiento del *collage* PostDigital al servicio de la representación arquitectónica en la primera década del siglo XXI, así como los mecanismos compositivos y creativos que lo definen. El entendimiento de estas premisas pretende plantear dos ideas. Por un lado, será posible realizar una lectura de los mismos como dispositivos para la diferenciación en un contexto de crisis y redireccionamiento de la disciplina. En este sentido el *collage* PostDigital recupera mecanismos aparentemente anacrónicos como la bidimensionalidad y la abstracción para presentar discursos alternativos a las prácticas establecidas. Por otro, lo presenta como un proceso creativo resignificativo y descontextualizador que permitió la conducción indistinta de mensajes aparentemente divergentes debido a su capacidad para integrar nuevos significados.

This communication pretends to review the origin and reasons behind the appearance of PostDigital collage for architectural representation in the first decade of the 21st century as well as its compositional and creative mechanisms. The understanding of these premises pretends to present two main ideas. On the one hand, it will observe PostDigital collage as a device for difference in a context of crisis and rerouting for the architectural discipline. In this sense, the PostDigital collage recovers apparently anachronic mechanisms as flatness and abstraction to present alternative discourses to established practices. On the other hand, the text explores PoDi collage as a creative process for resignification and decontextualization that allowed the simultaneous communication of apparently divergent messages due to its capacity to absorb new meanings.

Keywords

PostDigital, ideología, representación arquitectónica, bidimensional, espacio
Post-Digital, ideology, architectural representation, flatness, space

Del render realista al *collage* postdigital. Cambios en un mundo que se desdibuja

El *collage* PostDigital hizo su aparición en el panorama arquitectónico a inicios de la década de los 2000. Los años 90, el momento inmediatamente previo, fue una época tecnológicamente vibrante donde el optimismo y el crecimiento económico soportaron procesos de innovación digital muy intensos. Durante este período los sistemas de producción arquitectónica empezaron a absorber e integrar de manera generalizada nuevas tecnologías de representación como los softwares de modelado 3D y, en concreto, las infografías fotorrealistas. Su aparición a finales de los años 90 implicó una transformación en lo referente al papel de los dibujos en la producción arquitectónica. Desde que los procesos de construcción y dibujo se separaron en el siglo XV, suceso que Mario Carpo categorizó como the *Albertian Paradigm*¹ los dibujos han sido empleados de forma indistinta como dispositivos para la visualización y la notación. Es decir, funcionaban como elementos de anticipación por su capacidad para verificar y diseñar el proyecto de forma previa a su existencia física mientras que su naturaleza descriptiva permitía trasladar información de forma efectiva a los constructores que debían materializar los deseos del arquitecto.² El formato elegido no era realmente relevante, pero si es importante puntualizar que estos dibujos siempre implicaban una cierta abstracción aunque eran parte de un proceso muy real: el proceso de la construcción del espacio.

La generalización del render, entendido como perspectiva fotorrealista digital, como modelo a seguir transformó el proceso que va desde el dibujo, al edificio y por último a la experiencia del espacio para intentar adelantar esta última lo máximo posible. El uso de la misma junto con las texturas o la luz solar, ingredientes del ‘real’ espacio subjetivo supone un claro intento de anticipar la experiencia de un espacio, de forma desconectada del proceso de diseño. En este caso, el dibujo deja de ser un elemento necesario para construir el espacio y pasa a ser un documento que refleja el resultado de dicho proceso. En este contexto, el desarrollo capitalista encontró en el render un encaje perfecto. La búsqueda de realismo a través de la imagen mediante efectos como la transparencia, el brillo o la profundidad permitía presentar el espacio como un producto comercializable más. Esta capacidad para reducir la abstracción al mínimo transponía de manera muy efectiva conceptos neoliberales como la perfección o el optimismo lo que permitía la rápida introducción de los renders y de la arquitectura en las dinámicas de consumo global.

Las sucesivas crisis que tuvieron lugar a comienzos del siglo XXI pusieron en cuestión los sistemas económicos y de gobernanza globales y colateralmente agitaron la relación entre capitalismo y representación en arquitectura. El *collage* PostDigital como término no fue acuñado hasta 2017 cuando Sam Jacob, cofundador del estudio británico FAT Architecture, lo trató como tema de interés en un artículo en la revista *Metropolis*.³ Jacob argumentó en

¹ Mario Carpo, *The Alphabet and the Algorithm*, Writing Architecture (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2011), 15-28.

² Carpo, *The Alphabet...*, 20-26

³ Sam Jacob, “Architecture Enters the Age of Post-Digital Drawing”, *Metropolis (sitio web)*, 21 de marzo de 2017, <https://www.metropolismag.com/architecture/architecture-enters-age-post-digital-drawing/>.

dicho momento que el collage digital surgió como reacción contra los renders realistas a consecuencia de la capacidad sobredeterminista de estos últimos. Así, estas imágenes intentaban recuperar el valor especulativo del dibujo como proceso imaginativo que trasciende la mera reproducción de realidades por venir. En su artículo Jacob confrontaba dos realidades: el render realista como imagen de lo digital y los *collages digitales* como imagen de lo postdigital. Al oponer los dos productos también oponía sus orígenes, procesos y motivaciones. Realismo y replicación contra abstracción y creación. Es decir, el *collage* PostDigital surge como una herramienta de oposición, de contestación, contra las dinámicas de producción presentes a inicios del siglo XXI.

Sin embargo, el *collage* PostDigital como imagen de una ruptura fue empleado de forma indistinta por grupos que, con tendencias ideológicas divergentes, hicieron uso de un mismo registro visual y compositivo para distanciarse de las tendencias establecidas en el momento de su surgimiento. En su origen coexistieron dos *collages* PostDigitales diferentes que, aunque compartían el diagnóstico y los hechos que querían combatir, quedaban diferenciados por sus propuestas. La primera de ellas presenta un uso del *collage* que confía en el pasado para pensar en el futuro, un proceso basado en la citación, la intertextualidad y el historicismo, procesos que posicionan el *collage* como un dispositivo antimoderno y reaccionario. Los trabajos incluidos en este grupo corresponderían con lo que ha sido llamado Multiform,⁴ (fig. 1) al que pertenecería Jacob, un grupo de prácticas que utilizan la bidimensionalidad de forma formalista recuperando alguno de los postulados del Postmodernismo de los años 1980. La segunda tendencia, por su parte, interpretó el *collage* como un mecanismo moderno que hace uso de la diferenciación visual como un medio para trascender la realidad. Caracterizado como progresivo, aborda el *collage* como un proceso de expresión visual que escapa a los medios establecidos. Esta presencia es distintiva de oficinas neorracionalistas como OFFICE KGDVS (fig. 2), DOGMA o baukuh, prácticas que miran al pasado para producir el futuro no para reproducirlo.

Si bien el carácter ideológico y oposicional del *collage* está claro, es necesario en este punto resolver dos preguntas: ¿Cómo es posible que tendencias antagónicas hicieran uso del mismo mecanismo y estética para explicitar sus propuestas? ¿En qué medida los procesos que posibilitaron la reaparición del *collage* se encuentran en el origen de esta coexistencia? La respuesta la encontraremos en tres características derivadas del momento tecnológico en el que surgió el propio dispositivo de representación: su capacidad para la resignificación, la nostalgia como imagen y la explicitación de la diferencia.

⁴ Owen Hopkins, "What Is Multiform?", *Architectural Design* 91, n.º 1 (2021): 6-11.



Figura 1. FAT Architects, *The Villa*, 2008. Fuente: <http://www.fashionarchitecturetaste.com>.

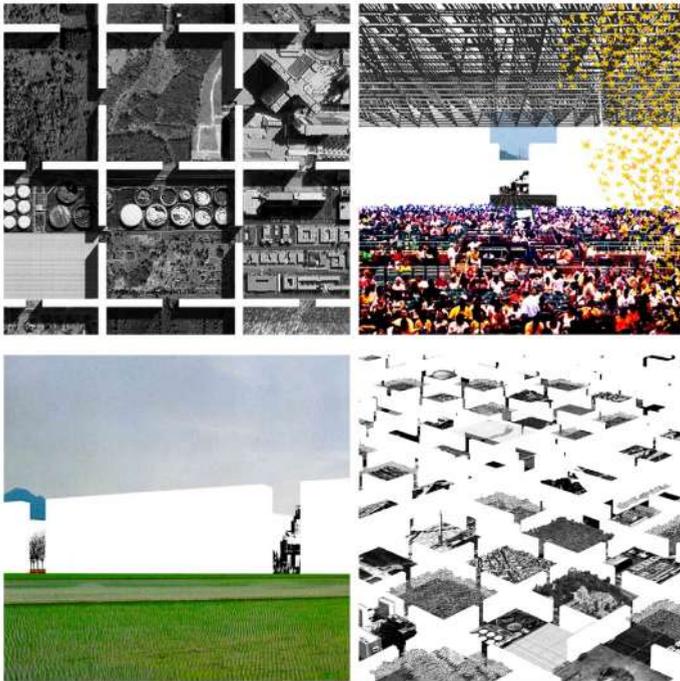


Figura 2. DOGMA and OFFICE, *City Walls*, proposal for a multifunctional city in Korea, 2005. Fuente: <https://www.dogma.name>.

El *collage* PostDigital como dispositivo resignificativo. Del corta y pega al *sampleo*, una evolución tecnológica

Los *collages* PostDigitales (PoDi) surgen como la adaptación digital de un método que existe desde los años 10 del siglo XX,⁵ el *collage*, producto de un momento en el que artistas como Braque o Picasso tomaron la decisión de comenzar a cortar fragmentos de materiales preexistentes y recombinarlos sobre una superficie común. Como parte de su cubismo analítico estos artistas buscaban el traslado de cuestiones tridimensionales a un formato bidimensional mientras reclamaban el potencial de la pintura para ser explorado como “arte de representación e ilusión”.⁶ A través de su trabajo se reivindicaba lo plano como un campo de acción que sobrepasaba la mera representación de la tridimensionalidad. En palabras de Greenberg: “la pintura debía hacer evidente, más que pretender denegar, el hecho de ser físicamente plana”.⁷ A pesar de que sus tecnologías sean sensiblemente diferentes, la reivindicación de la imagen plana como superación de la subjetividad de la perspectiva está también en la base del *collage* PostDigital. La negación de la profundidad en la forma de la perspectiva humana es una reivindicación de la planitud literal⁸ de la pantalla y del formato como un campo independiente de acción.

La diferencia entre ambos procesos de *collage*, el analógico y el digital, radica fundamentalmente en la naturaleza de los elementos que componen la planitud representada. Mientras que el *collage* analógico emplea pedazos materiales que cuentan con las propiedades físicas requeridas, los *collages* postdigitales son posibles gracias a la acumulación de fragmentos electrónicos que una vez formaron parte de imágenes digitales. Aunque el proceso es similar, con la excepción de que las tijeras y el pegamento fueron sustituidas por Photoshop a comienzo de los años 2000, la innovación radica en dos aspectos fundamentales: el volumen de material disponible para iniciar el procedimiento de recombinación y, sobre todo, en la posibilidad de edición inmediata e ilimitada de dichos fragmentos. El proceso de composición de *collage* transita entonces desde el cortapega del proceso analógico hacia el *sampleo* del proceso PostDigital. Esta transición es el resultado de un momento tecnológico que proporcionó a los diseñadores una oportunidad previamente desconocida: una cantidad prácticamente infinita de recursos visuales fácilmente accesibles y empleables. Esta acumulación de información gráfica es el resultado del estado de la tecnología en el momento de su surgimiento, con la aparición de Google Images en 2001 y la posterior consolidación de herramientas como Facebook, Instagram o Pinterest. El tándem formado por el almacenamiento de datos ilimitado y la infinitud de la edición digital presenta la memoria como factor por dos razones fundamentales: la posibilidad de recuperación de materiales pasados para componer el futuro y la acumulación de información que permite la reactivación de dichos materiales.

⁵ Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 77.

⁶ Greenberg, *Art and Culture...*, 71.

⁷ Greenberg, *Art and Culture...*, 71

⁸ Los conceptos de planitud literal y representada fueron definidos por Greenberg para describir el cubismo, el *collage* y el arte moderno de los años 10 del siglo XX. El primero refiere al medio en el que la obra de arte es localizada mientras que el segundo alude a las figuras y planos que dan forma a la composición.

Su génesis basada en la reactivación y edición de materiales preexistentes nos permite hablar del *collage* PostDigital como una operación de *sampleado* que trasciende el mero ensamblaje y composición de materiales. El *sampling* es una técnica de producción musical originada en los años 70 introducida por los creadores del Fairlight CMI, un sintetizador capaz de grabar y reproducir sonidos cuya aparición estimuló el desarrollo de la música hiphop en los años 80. En la industria musical *samplear* implica el corte de un fragmento de una canción para reutilizarlo en la composición de otra pieza musical. Los fragmentos obtenidos, llamados *samples*, son extraídos de su contexto original en forma de voces, melodías o ritmos y pueden ser posteriormente editados de diferentes formas: acelerándolos, ralentizándolos o deformándolos. Una vez termina la operación de transformación los *samples* individuales se ensamblan con el resto de materiales a través del uso software digital dando lugar a una nueva composición ORIGINAL. Las lógicas de esta operación pueden ser trasladadas al análisis del proceso compositivo del *collage* PostDigital para entender que se trata de un proceso de sampleado visual cuyos *samples* están constituidos por fragmentos de imágenes procedentes de obras preexistentes. Una vez estos fragmentos son separados de su origen se combinan para constituir una nueva imagen mientras que por el camino pueden ser alargados, reducidos, coloreados u oscurecidos. Este proceso de copia-pegar-edita-ensambla tiene una consecuencia directa importante. Desde la utilización de las siluetas de David Hockney a las plantas de Henri Rousseau esta operación se basa en un proceso constante de resignificación por ensamblaje. Los *samples* son extraídos y descontextualizados de su pieza original e insertados en una nueva imagen mientras que su significado se disuelve y se reconstruye para cumplir un nuevo objetivo. Los fragmentos pueden mantener sus atributos visuales pero su mensaje intrínseco puede variar de forma que el mismo significante visual puede acarrear mensajes muy diferentes.

Esta tecnología de *sampleo* implica la reutilización de fragmentos de trabajos existentes que se utilizan indistintamente para proyectos sin relación alguna entre ellos ni con el original. Por ejemplo, las famosas palmeras del *A Bigger Splash* de David Hockney (fig. 3) o las siluetas de *Peter Getting Out of Nick's Pool* (fig. 4) aparecen de forma indistinta en *collages* de fala Atelier (Apartamento en Batalha, fig. 5) o de OFFICE KGDVS (Escuela de música en Muharraq, fig. 6), entre otros. Este tipo de situaciones nos lleva a una doble conclusión. Primero, en el *collage* PostDigital los mismos significantes pueden aparecer en trabajos con significados que no corresponden. Su presencia en dichos trabajos no quiere decir que fala Atelier u OFFICE necesariamente busquen una arquitectura burguesa subversiva en el estilo de Hockney sino que simplemente les gustan sus pinturas; su uso es superficial, tecnológica e intelectualmente. No es posible presuponer que exista un solape ideológico, por lo que los atributos visuales de la imagen y su mensaje están desconectados. Por tanto, los *samples* empleados en el *collage* PoDi deben ser leídos como una agrupación personal de referencias que no arrastran significados concretos. Una vez se ha establecido la diferencia visual, la ideología emerge como un elemento importante para entender la vuelta a la bidimensionalidad, pero es necesario incidir en el hecho de que la existencia de un discurso teórico es paralela a la de las imágenes, no un producto de las mismas.



Figura 3. David Hockney, *A Bigger Splash*, 1967. Fuente: <https://www.tate.org.uk>.



Figura 4. David Hockney, *Peter Getting Out of Nick's Pool*, 1966. Fuente: <https://www.tate.org.uk>.



Figura 5. fala Atelier, *Apartment in Batalha*, 2012. Fuente: <https://falaatelier.com>.

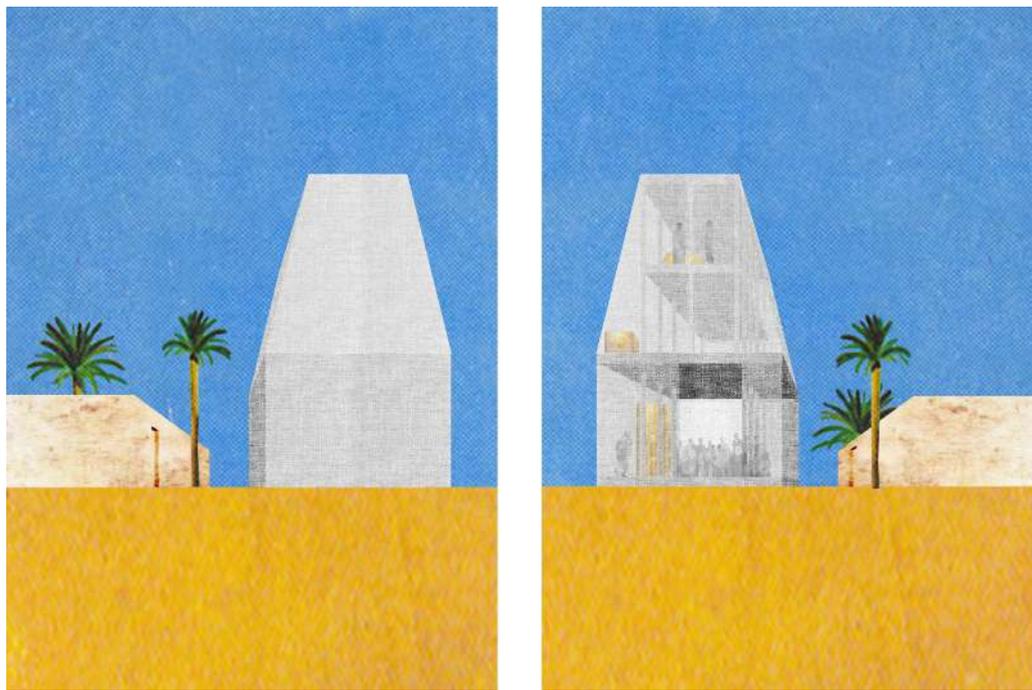


Figura 6. OFFICE KGDVS, *Center for Traditional Music, Muharraq*, 2012. Fuente: <http://officekgdvs.com>.

El collage PoDi como evolución tecnológica. De lo digital a lo PostDigital

Es posible entender en este punto que el *collage* postdigital surge en un momento muy determinado como consecuencia de varios hechos que coinciden en el tiempo, principalmente un clima de inestabilidad vital, la reivindicación del dibujo como proceso creativo y un momento tecnológico muy concreto. Sin embargo, es necesario también prestar atención al adjetivo que Jacob puso a este tipo de creación visual: la palabra PostDigital. Esta etiqueta puede resultar confusa porque infiere que de alguna forma estos procesos trascienden el modo de producción digital, cuando la realidad es bien distinta. El concepto PostDigital teorizado por Cramer refiere a un conjunto de prácticas multidisciplinares que reinterpretan la forma en que se utilizan las herramientas digitales, para introducir en ellas formas propias del trabajo analógico. Es importante recalcar que lo Post-Digital no debe interpretarse como el final “de algo de la misma forma que hacen el postmodernismo o la posthistoria, sino de una forma más similar al post-punk o el post-comunismo”.⁹ Lo Post-Digital es una continuidad de lo digital que no supone una ruptura radical con los procesos previos. De hecho, es una revisión de sus posibilidades que mira a las tecnologías desfasadas para incorporar potencial adicional en las nuevas. Esta noción es clave para entender el éxito de los *collages* compuestos digitalmente, ya que su razón de ser consiste en aprovechar las

⁹ Florian Cramer, “What is Post-Digital?”, *A Peer Reviewed Journal About 3*, n.º 1 (2014): 13.

ventajas del estado del arte tecnológico para trascenderlo. No se trata de no usar el ratón y la pantalla sino de usarlos como si fueran un rotulador y un papel controlados por la mano. En palabras de Cramer, la postdigitalidad es “tecnología antigua utilizada como tecnología nueva”.¹⁰ De su texto “What is the Post-Digital?” se pueden extraer dos ideas que definen lo que representa el surgimiento del *collage* postdigital. Por un lado, Cramer afirma que los trabajos Post-Digitales pretenden rebatir la asunción común de que las tecnologías computacionales digitales son la mejor opción por defecto abriendo la discusión a la integración de otros procesos anacrónicos. Por otro lado, apunta que la capacidad de los procesos PoDi para revivir formas mecánicas de hacer no es únicamente una manera superficial, sino que implica una reformulación del uso de las herramientas digitales.¹¹ Por ello no supone una negación de lo digital para implementar lo analógico, sino que intenta explotar cualidades específicas de lo “viejo” que solucionen las limitaciones de lo “nuevo”.¹²

Carpo ha definido esta actitud como indiferencia frente a la tecnología¹³ y esta afirmación ha sido respaldada, aunque contestada, por representar una visión muy específica sobre el significado de la tecnología como proceso moderno.¹⁴ Sin embargo, es posible afirmar que el *collage* Post-Digital es un elemento fundamentalmente tecnológico producto de su tiempo, que si bien no supone una superación disruptiva de un modelo anterior, reinterpreta y transforma los medios existentes para completarlos. La renuncia al uso de las tecnologías más novedosas, identificadas en la forma del render fotorrealista o la robotización, es posible al abrazar la estética de la acumulación, la inmediatez y la fragmentación propia de otros espacios contemporáneos como Google Images, Instagram, Pinterest (fig. 7) o Facebook. La elección deliberada de esta tecnología y no de la estética de la perfección y el realismo es ideológica y responde a la necesidad de diferenciarse y distanciarse respecto de los productos que se asocian a ella. La adaptación del momento tecnológico a la forma “manual” de dibujo como un proceso de construcción espacial permitiría que lo digital (en realidad lo PostDigital) pudiera acomodar nuevas demandas y visiones. O, al menos, a hacerlas visibles.

El *collage* PostDigital como producto. Cuestión de diferencia

En este punto es posible concluir que el *collage* PostDigital como medio de representación arquitectónica se constituyó a inicios de los 2000 como un elemento rupturista a varios niveles: estético, tecnológico o ideológico. Sin embargo, el potencial de resignificación desarrollado anteriormente posibilitó que de forma paralela convivieran reivindicaciones cuyas ideas específicas acerca de como debía ser el futuro eran enormemente distintas.

¹⁰ Cramer, “What is Post-Digital?”..., 17-19.

¹¹ Cramer, “What is Post-Digital?”..., 18

¹² Cramer, “What is Post-Digital?”..., 21.

¹³ Mario Carpo, “Post-Digital “Quitters”: Why the Shift Toward Collage Is Worrying”, *Metropolis (sitio web)*, 26 de marzo 2018, <https://metropolismag.com/viewpoints/post-digital-collage/>.

¹⁴ Davide Tommaso Ferrando, “From Nonchalance to Innocence. Post-Digital Architecture in the Environment of Social Networks”, *International Journal of Architectural Theory* 25, n.º 40 (2021): 147.

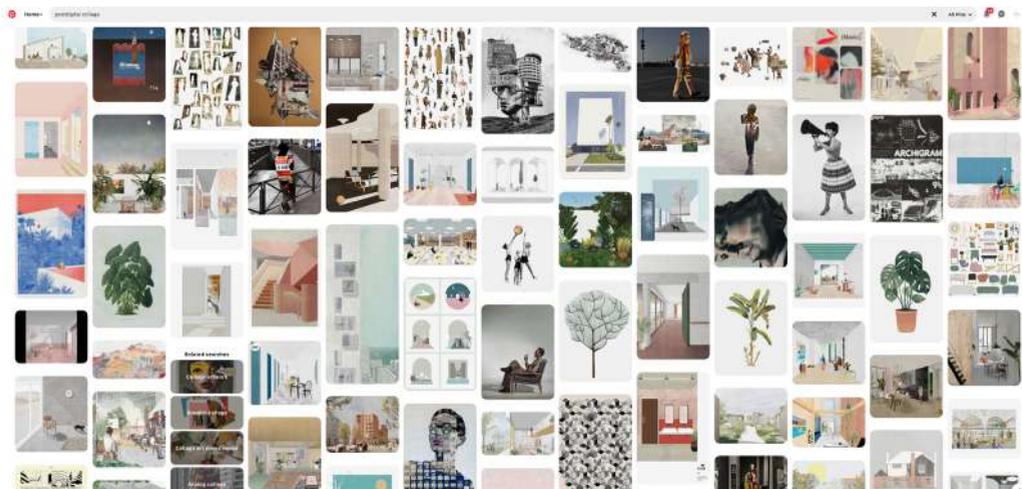


Figura 7. Acumulación de imágenes en repositorios digitales, en este caso Pinterest. Imagen cortesía del autor.

A nivel fenomenológico la forma más rápida de evidenciar una diferencia es actuar sobre la apariencia visual de las cosas. Si queremos que dos objetos sean diferentes no hay nada más fácil que hacer que su apariencia física sea distinta. Si los renders realistas estaban identificados con la opulencia y la especulación como consecuencia de las crisis, los discursos disruptivos abrazaron el *collage* PostDigital buscando la distinción visual. Al hacerlo, estaban explícitamente forzando una discontinuidad a través de la revitalización de una técnica compositiva propia del siglo XX. Esta perversa decisión antimoderna de mirar al pasado para reactivar el *collage* y presentarlo como una novedad presenta preguntas acerca de sus derivadas materiales y teóricas. Si consideramos las imágenes como productos, es posible analizarlas siguiendo las teorías de marketing alrededor del concepto de diferenciación. El término diferenciación de producto acuñado por Chamberlin en 1933 refiere el proceso por el cual un objeto es distinguido de los demás para hacerlo atractivo a un determinado grupo de consumidores.¹⁵ Siguiendo la teoría, la diferenciación debía darse a través del contraste material, pero esta no debía ser la única técnica empleada. Además de la estética, las diferencias entre unos productos y otros debían ser subrayadas a través de la descripción oral o escrita, de forma que pudiese transmitirse de manera clara un valor añadido adicional al usuario. De esta forma, en la operación intervendrían tres agentes: el objeto que pretende ser comercializado, la narrativa que enfatiza y justifica la diferencia y, como resultado, el beneficio perseguido. En el análisis del *collage* Post-Digital hemos identificado el primero de ellos, el objeto visualmente diferenciable en la forma del *collage* como estética. También se ha hablado de las distintas narrativas que acompañaron al uso del

¹⁵ Edward Chamberlin, *The Theory of Monopolistic Competition: A Re-Orienting of the Theory of Value* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962).

collage como representación. Sin embargo, aún no se han discutido los posibles objetivos buscados a través de esta ruptura.

Los beneficios alrededor de la explicitación de la diferencia son fáciles de encontrar. La arquitectura, para bien o para mal, es una actividad que ha estado tradicionalmente conectada con la idea de transacción material por lo que es posible observarla como si se tratara de cualquier producto que forma parte de un mercado. En el entorno profesional arquitectónico de comienzo de los 2000 los planos bidimensionales y los renders perspectivas realistas se consolidaron como los medios de representación hacia los que se dirigía la práctica. Además de ser las técnicas utilizadas por el *statu quo*, su uso tenía aparejadas una serie de factores materiales condicionantes como la necesidad de inversión para acceder a las tecnologías tridimensionales. Aquellas oficinas que pudieron encajar con el momento tecnológico adoptaron el estilo monopolizando concursos, premios y encargos ya que los renders aportaban un valor añadido. Como respuesta a esta situación, las prácticas que utilizaban el *collage* intentaban ganar acceso a ese nicho de “clientes” ofreciendo exclusividad, diferencia. Si el grueso de equipos seguía la ruta de los dibujos perspectivas realistas estas oficinas vendían algo distinto, la vuelta del artista. No tiene interés discernir si esta elección parte de una necesidad económica o de convicciones concretas, pero el uso de un registro gráfico concreto ayudó a posicionarse a ciertas prácticas a niveles tanto académicos como profesionales. La importancia de esta noción de exclusividad detrás del *collage* digital es evidente en algunos casos concretos, por ejemplo, el del estudio belga-italiano DOGMA dirigido por Aureli y Tattara. En su manifiesto *Architecture Refuses*,¹⁶ escrito en 2008, ellos describieron su trabajo prestando atención a lo que no querían hacer por encima de lo que sí proponían. Entre sus renuncias se encontraban algunos elementos que refieren directamente las características de la arquitectura digital del momento “no branding, no blobs, no parametric formalism, no icons, no iconic buildings, no networks, no logos, no blogs, no form-Z, no 3-D-MAX, no maya, no catia, no biomorphic design, no shapes, no non-standard-architecture”.¹⁷ En este texto manifestaron su oposición frontal a prácticamente cualquier aspecto que pudiera ser relacionado con las tecnologías digitales o las condiciones de producción existentes, o lo que es lo mismo, su oposición a las corrientes dominantes de la escena arquitectónica profesional y académica. Sin embargo, más tarde en 2019, escribieron lo siguiente sobre el *collage*: “Unos años más tarde abandonamos gradualmente su uso cuando nos dimos cuenta que se había convertido en una moda inaguantable, desprovista de cualquier significado”.¹⁸ La implicación de una comparación entre estas dos citas es automática: el *collage* fue interesante para ellos mientras era exclusivo y permitía conducir un mensaje diferente, de oposición. Si se convierte en una estética genérica y una moda, ellos preferían hacer otra cosa. Este hecho, concreto, permite clarificar un aspecto fundamental

¹⁶ DOGMA, “Architecture Refuses”, *GIZMO*, 12 de diciembre de 2008, <http://www.gizmoweb.org/2008/12/dogmaarchitecture-refuses/>.

¹⁷ DOGMA, “Architecture Refuses”...

¹⁸ Pier Vittorio Aureli y Martino Tattara, “Paint a Vulgar Picture. On the Relationship Between Images and Projects in Our Work”, *Piano b. Arti e Culture Visive* 4, n.º 2 (2019): 15.

para el surgimiento y generalización del *collage* PostDigital: su sentido como elemento de ruptura visual que acompaña discursos e ideologías igualmente de ruptura.

El *collage* PoDi como herramienta para visualizar un cambio

El surgimiento del *collage* como herramienta de representación arquitectónica no fue casual. Su capacidad para la resignificación derivada de un mecanismo compositivo a partir de fragmentos descontextualizados permitió la aparición del mismo como un dispositivo simbólico. Visualmente disruptivo, pero aún vacío y reconfigurable a niveles discursivos. Si el realismo y la alta resolución del render perspectivo lanzaba un mensaje de valor y optimismo el *collage* PoDi permanecía abierto y abstracto en apariencia. La ausencia de significados preconcebidos asociados al uso de esta técnica en un momento de incertidumbre y cambio lo convirtió en una estética para escenificar oposición. Fáciles de producir por el momento tecnológico en el que surgen, esta diferencia visual hacía evidente el rechazo de la arquitectura del capital a través de su misma representación. Sin embargo, las propuestas transformativas que se escenificaron a través de su uso no fueron homogéneas, aunque el uso del *collage* contribuyó a la creación de una identidad distintiva que permitió posicionar estos discursos de forma específica dentro de contextos profesionales y académicos concretos. La asimilación de las lógicas comerciales de diferenciación a través de la vuelta de la representación plana permitió la canalización de narrativas que se oponían a los conceptos establecidas ya fuera a través del formalismo y la citación o de un modernismo con vocación social. El *collage* PostDigital debe ser entonces entendido, con sus propias heterogeneidades, como un medio para visualizar la posibilidad de un cambio. El corta, pega y samplea como imagen de una ruptura, que podía ser progresiva o regresiva, pero aún así era una ruptura.

Fotografía, arquitectura y patrimonio: Constantin Uhde y los Monumentos Arquitectónicos de España (1888-1892)

Photography, Architecture and Heritage: Constantin Uhde and the *Architectural Monuments of Spain (1888-1892)*

MIGUEL ÁNGEL CHAVES MARTÍN

Universidad Complutense de Madrid, machaves@ucm.es

Abstract

Entre 1888 y 1889 el arquitecto alemán Constantine Uhde, catedrático de la Escuela Politécnica de Brunswick, realiza junto con el fotógrafo Paul Altmann dos viajes a España y Portugal que tendrán como resultado la publicación, en Berlín en 1892, del libro, magníficamente ilustrado, sobre la arquitectura y los monumentos de ambos países, *Baudenkmäler in Spanien und Portugal*. Al año siguiente, Max Junghändel publica sus tres volúmenes sobre la *Arquitectura española en sus principales monumentos*, con tal éxito que cinco años después, en 1898, se editan también en España con un texto introductorio de Pedro de Madrazo. En pleno debate en torno a las cuestiones de estilo, las referencias históricas y la búsqueda de una “arquitectura nacional”, y cuando la conciencia patrimonial iba calando en la sociedad, las imágenes de Uhde y Altmann son un importante testimonio en torno a la visión del patrimonio arquitectónico español a finales del siglo XIX.

Between 1888 and 1889 the German architect Constantine Uhde, professor at the Brunswick Polytechnic School, together with the photographer Paul Altmann, made two trips to Spain and Portugal which resulted in the publication in Berlin in 1892 of the magnificently illustrated book on the architecture and monuments of both countries, *Baudenkmäler in Spanien und Portugal*. The following year, Max Junghändel published his three volumes on Spanish *Architecture in its principal monuments*, with such success that five years later, in 1898, they were also published in Spain with an introductory text by Pedro de Madrazo. In the midst of the debate on questions of style, historical references and the search for a “national architecture”, and when heritage awareness was taking hold in society, Uhde and Altmann’s images are an important testimony to the vision of Spain’s architectural heritage at the end of the 19th century.

Keywords

Fotografía de arquitectura, Uhde, patrimonio, comunicación
Architecture photography, Uhde, heritage, communication

Constantin Uhde y los *Monumentos Arquitectónicos de España (1888-1892)*. Fotografía, arquitectura y patrimonio

El interés por el arte y la arquitectura españolas a finales del siglo XIX se había ido extendiendo en el mundo alemán y las traducciones de textos españoles eran cada vez más numerosas, así como la difusión de libros y crónicas de viaje de ingleses, franceses e italianos que actuaron como fuentes indirectas e inmediatas en el despertar de la curiosidad de eruditos alemanes, que empezarán a mostrar mayor interés por conocer *in situ* los monumentos españoles¹. David Passavant, Franz Kugler, Carl Justi, Anselm Feuerbach, Franz von Lenbach, Fritz Bamberger, Valerian von Longa, Max Junghaendel, August L. Mayer o Walter Gropius son buenos ejemplos de estos viajeros entre los que se incluyen también los nombres de Constantin Uhde y Paul Altmann.

Constantin Uhde había nacido en Brunswick (Braunschweig) el 23 de marzo de 1836, hijo de August Uhde, profesor de astronomía y matemáticas en el Collegium Carolinum de Brunswick y de Caroline Macrae-Holmais. Fue en esa institución donde inició sus estudios superiores entre 1854 y 1857, trabajando luego como ingeniero en la construcción de las nuevas líneas ferroviarias. En 1863 inicia un largo viaje de estudios a Francia que se prolongará hasta 1865. Allí, en París, conoce a Viollet-le-Duc y asiste a sus conferencias, iniciando un interés por la restauración de monumentos que le llevó a trabajar de ayudante con Émile Boeswillwald y el propio Viollet en las restauraciones de la Sainte-Chapelle de París y en la catedral de Orleans. De nuevo en su ciudad natal, a finales de 1865 se incorpora como profesor de Construcción y Arquitectura Antigua en el Collegium Carolinum donde permanecerá hasta 1901. Durante todos esos años compaginará la docencia con los viajes, frecuentes, por Europa, publicando numerosos libros, pero sin abandonar la práctica profesional, con casi un centenar de trabajos, muchos de ellos de carácter residencial, numerosas casas de campo en el entorno de Brunswick, grandes villas de formas clasicistas y edificios institucionales como la nueva sede de la Universidad o las Sinagogas de Braunschweig y Wolfenbüttel. Excelente dibujante, plasmará su capacidad plástica en los numerosos dibujos y grabados que se conservan, tanto de sus proyectos como de sus viajes, en los archivos y en los libros que publicara. De estos últimos tuvo especial repercusión su estudio sobre las “Formas Arquitectónicas de la Antigüedad Clásica, con estudio especial de los órdenes y del trazado de molduras” publicado en Berlín en 1902 y con edición española de 1909 traducido por Luis Doménech i Montaner². Ese mismo año, pero en la editorial berlinesa de Ernst Wasmuth comenzará la publicación de los 4 volúmenes sobre las construcciones y las formas artísticas de la arquitectura, su origen, evolución histórica, técnicas

¹ Cristina María Stiglmayr, “Visiones de la arquitectura española en la historiografía alemana desde Carl Justi hasta Hanno-Walter Kruft”, en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* (Madrid: Alpuerto-CSIC, 1995), 101.

² Constantin Uhde, *Die Architektur des klassischen Alter tums mit besonderer Berücksichtigung der Säulenordnung und Gesimsbildung* (Berlín: Bruno Hessling, 1902).

y materiales³; y entre 1892 y 1894, el resultado de algunos de sus viajes por Gran Bretaña, España y Portugal analizando sus principales monumentos⁴.



Figura 1. Palacio del Infantado, Guadalajara, en Constantin Uhde, *Baudenkmaeler in Spanien und Portugal* (Berlín: Wasmuth, 1892). Fuente: Universitätsbibliothek Braunschweig. Technische Universität. Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

Dos años después de su primer viaje de estudios por Francia volverá a París para visitar la Exposición Universal de 1867. Aprovechando generalmente los momentos de descanso académico en la Universidad los viajes se sucederán tanto por Alemania como por toda Europa e incluso el mundo americano. En 1869 hace su primer viaje por el norte de Italia, país al que volverá en cuatro ocasiones más. En 1871 recorre el sur de Alemania, y al año siguiente el Tirol y de nuevo el norte de Italia. En 1873 visita la Exposición Universal de Viena y en 1878 un nuevo viaje de estudios por Italia acompañado esta vez por el arquitecto Oskar Sommer, que poco después construiría, con una clara influencia del renacimiento italiano, la nueva sede del Museo Duque Anton Ulrich en Brunswick. En 1883 vuelve a Italia y en 1886 recorre de nuevo el norte del país y Suiza. Su primer viaje a Inglaterra será en 1887, y en 1888 y 1889 sendos viajes por España y Portugal llegando incluso a Marruecos (Tánger). Regresa a Inglaterra en 1890 y 1891 extendiendo su periplo por Irlanda y Escocia. En 1893 cruza el

³ Constantin Uhde, *Die Konstruktionen und die Kunstformen der Architektur: ihre Entstehung und geschichtliche Entwicklung bei den verschiedenen Völkern* (Berlín: Wasmuth, 1902-1905).

⁴ Constantin Uhde, *Baudenkmaeler in Spanien und Portugal* (Berlín: Wasmuth, 1892). Constantin Uhde. *Baudenkmaeler in Grossbritannien* (Berlín: Wasmuth, 1894).

Atlántico y participará como jurado en la Exposición Universal de Chicago, visitando Nueva York, Saint Louis, Washington y Filadelfia. De todos sus viajes vino cargado de imágenes, fotografías, bocetos y dibujos que fue plasmando en las sucesivas publicaciones.

Acompañado por el fotógrafo berlinés Paul Altmann, Uhde recorrerá España en un itinerario que desconocemos pero que documenta gráfica y textualmente en su libro con la visita al menos de veinticinco ciudades⁵ plasmadas en 110 fotografías y un número significativo de dibujos, las primeras realizadas por Altmann y los segundos firmados siempre por Uhde. Tanto en el texto como en las imágenes es evidente su interés por el arte islámico y el arte cristiano de la baja Edad Media y el Renacimiento, aunque intenta trazar una panorámica general de la evolución histórica de la arquitectura española en todos los tiempos, si bien con algunos significativos errores.

La presente obra es el resultado de dos viajes a la península pirenaica en los años 1888-1889 y de detallados estudios complementarios sobre la arquitectura de esos países. No pretende ser exhaustiva, lo que ya está naturalmente limitado por la dificultad de viajar a pequeños lugares no comunicados por ferrocarril; por lo tanto, sólo trata de los edificios más importantes para el desarrollo de la arquitectura, e incluso éstos no son exhaustivos. Tanto para el arquitecto como para el profano en la materia espero que sirva para recibir una visión de conjunto del gran material arquitectónico acumulado en España y Portugal, que estimule el interés por este país históricamente tan agitado y permita establecer comparaciones con otros países. Tampoco se hace especial hincapié en el tratamiento por igual de la arquitectura en todos los periodos, sino que se tratan con más detalle algunas épocas de mayor importancia para España y Portugal, como la dominación árabe y el periodo que va desde el final de la Edad Media hasta el final del Renacimiento. En el tratamiento de la arquitectura morisca, me parecía necesario llegar más allá de las fronteras de España y dar algunos ejemplos característicos de su decadencia desde Tánger. Para mi satisfacción, he logrado encontrar la clave de mi idea sobre la base de la tectónica morisca y la prueba completa del desarrollo de sus formas arquitectónicas, hasta entonces inexplicadas, precisamente al examinar los edificios de Tánger. En la sección dedicada a los diversos estilos mixtos me he esforzado por distinguirlos nítidamente y destacar las formas características mediante dibujos en el texto, lo que debería facilitar mucho la distinción entre ellos y la definición de sus límites, que sigue siendo bastante difícil a tenor de los trabajos disponibles hasta ahora. Debo el texto histórico que precede a cada sección a la amable colaboración del profesor Dr. Wilhelm Brandes. Las láminas en color fueron dibujadas por la señorita Luise Winkelmann a partir de mis informaciones y fotografías. Las fotografías fueron tomadas con gran conocimiento por mi compañero de viaje, el fotógrafo Paul Altmann, que me había facilitado facilitó la editorial de Ernst Wasmuth, que no escatimó esfuerzos ni gastos. Espero que esta obra sea una pequeña contribución a la exaltación de la gloriosa historia de España y Portugal.⁶

⁵ Las localidades de las que tenemos constancia gráfica fueron: Gerona, Barcelona, Valencia, Zaragoza, Guadalajara, Alcalá de Henares, Madrid, El Escorial, Toledo, Segovia, Salamanca, Burgos, Santiago de Compostela, Cáceres, León, Valladolid, Córdoba, Granada, Sevilla, Tánger, Batalha, Lisboa (Belem), Alcobaça, Braga y Oporto, aunque por las alusiones en el texto y también por alguna noticia de prensa se sabe que estuvo en otras ciudades como es el caso de A Coruña.

⁶ Uhde, *Baudenkmale in Spanien und Portugal*, 5.

El interés de Uhde por la arquitectura hispanomusulmana y por el arte tardomedieval y renacentista es evidente. De hecho los capítulos precedentes los dedicará Uhde unas breves consideraciones sobre los condicionantes geográficos e históricos, los restos prehistóricos y las obras de celtas, íberos, cartagines, romanos y godos, para centrarse en los dos capítulos principales en la arquitectura de “Árabes y Moros” y en las obras de “Españoles y Portugueses”, considerados ambos desde el origen del reino Asturiano y sobre todo desde la toma de Toledo por Alfonso VI y la consolidación del reino de Castilla hasta llegar a finales del siglo XVII y una breve consideración al terremoto de Lisboa de 1755. Acompañará el texto con dibujos del propio autor, plantas, alzados y paisajes, siempre firmados con sus iniciales “CU”, y la colección de fotografías de Paul Altmann. Como apunta Stiglmayr, Constantin Uhde pretendía ofrecernos una visión general de los monumentos más representativos de la Península, pero cayó en un énfasis excesivo por la arquitectura hispanomusulmana y las catedrales góticas, obviando el resto de estilos y tipos, para insistir solo en aquellos monumentos “que respondían a los tópicos transmitidos por los viajeros del romanticismo sobre la arquitectura existente en España”⁷.

De forma paralela, otro arquitecto alemán, Max Junghändel, viaja por España entre 1888 y 1889 en un itinerario del que tenemos constancia le ocupó durante diez meses y que acabó también dando como resultado una publicación sobre las obras más destacadas de la arquitectura española⁸. La obra de Junghändel, en tres volúmenes, empezará a publicarse en Dresde un año después que la de Uhde, en 1893, incorporando en la reedición de 1898 el texto en castellano de Pedro de Madrazo *La Arquitectura española estudiada en sus principales monumentos*⁹. Todos ellos habían partido de la obra de José Caveda (1848) *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, considerada como la primera historia de la arquitectura española con una visión moderna que dejaba por fin atrás los planteamientos de Florez, Mayans, Ponz, Ortiz, Jovellanos, Ceán y Bosarte, sentando las bases de donde partirá la nueva y completa historia de la arquitectura española de la mano de Vicente Lampérez en 1908¹⁰.

Junghändel nos ofrece con su cámara la mirada del arquitecto, sus pretensiones y sus intereses, la manera de mirar los monumentos, la forma de captar sus valores arquitectónicos, desde los planos generales hasta los detalles, los materiales y la ornamentación, los volúmenes y el paisaje en el que se enmarcan y perfilan los edificios. Sus características serán las propias de la fotografía monumental decimonónica, con vistas generales en escorzo, grandes encuadres frontales y la aparición de la figura humana a modo de escala¹¹. La presencia de referentes humanos en la fotografía se había empezado a generalizar también

⁷ Stiglmayr, “Visiones de la arquitectura española...”, 1995, 106.

⁸ Max Junghändel, *Die Baukunst Spanien in ihren hervorragendsten Werken* (Dresde: J. Bleyl, 1893).

⁹ Junghändel, *Die Baukunst Spanien...; aufnahmen nach auswahl von D. Pedro de Madrazo, Cornelius Gurlitt deutscher text, Pedro de Madrazo spanischer text*, vol. 3, Dresde 1898.

¹⁰ Pedro Navascués, *Arquitectura española (1808-1914)* (Madrid: Espasa Calpe, 1993), 27.

¹¹ Helena Pérez Gallardo, *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental* (Madrid: Cátedra, 2015), 335.

entonces, y no sólo como escala, sino buscando por un lado la implicación de la población en el reflejo de la vida cotidiana, y por otro un gusto de clara ascendencia romántica por la evocación de historias y lugares a partir de la presencia de los tipos populares que los caracterizaron. Así contrastarán el orientalismo de los hispanomusulmanes que aparecen por las diferentes estancias de la Alhambra de Granada o en los espacios de los Reales Alcázares sevillanos, con la burguesía salmantina, el mercado de la lonja valenciana o los campesinos y arrieros segovianos, convirtiendo la fotografía en una imagen mucho más antropológica de los espacios urbanos ocupados y vividos y no sólo la visión monumental. Por el contrario, Constantin Uhde y su compañero de viaje el fotógrafo Paul Altmann, nos van a ofrecer todavía la visión monumental de los grandes viajeros que, como Clifford, Laurent o Tenisson hacen fotografías en las que apenas aparecen personas a no ser con fines compositivos o de escala. En muy contadas ocasiones vemos a los ciudadanos, los transeúntes, los curiosos, al contrario, es el monumento vacío, aislado, la única presencia a la que ocasionalmente se suma un guarda, un vigilante, un niño o el propio Uhde retratado en el patio de Comares de la Alhambra granadina (fig. 2) o en la Puerta del Sol de la muralla toledana entre otras ocasiones. Son excepcionales aquellas imágenes en las que aparecen grupos de ciudadanos posando ante la cámara como sucede ante la Torre de Santa Catalina en Valencia o en La Seo de Zaragoza.

Literatos, grabadores y dibujantes como Richard Ford, Owen Jones, David Roberts o Girault de Prangey habían sentado ya los precedentes de una imagen de España que se movía entre la visión romántica y orientalista, el legado multicultural de determinadas ciudades como Granada o Toledo, los referentes históricos y lo costumbrista, así como ciertos tópicos al uso que va a corroborar también la fotografía. En este sentido es muy elocuente el texto de Ernest Lacan, personaje fundamental en el desarrollo de la fotografía francesa, publicado en *La Lumière* en 1854 como síntesis de lo que el país ofrecía a estos nuevos captadores de imágenes:

España debía atraer al fotógrafo tanto como atrae al pintor y al poeta. Para el poeta, tiene el encanto misterioso que le da su aislamiento entre los raudales azules del Mediterráneo, las planicies verdosas del océano y las cimas nevadas de los Pirineos; tiene sus grandes recuerdos, sus luchas gigantescas, sus glorias, sus flaquezas, sus caídas y sus dolores; tiene sus supersticiones, sus amores apasionados, sus danzas alocadas, sus poéticas canciones, sus noches perfumadas. Para el artista, tiene los monumentos, las obras maestras que le quedan de sus esplendores pasados; tiene Sevilla y la Alhambra, Rivera, Velázquez y Murillo; tiene sus paisajes, sus trajes y su sol. Pero no se viaja en España tan fácilmente como en Francia o Inglaterra; tampoco los fotógrafos aficionados han contado hasta el presente con los medios que la fotografía les ofrece para explotar estos tesoros¹².

¹² Javier Piñar (comp.), *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra, 1804-1940* (Madrid: TF Editores, 2012), 112

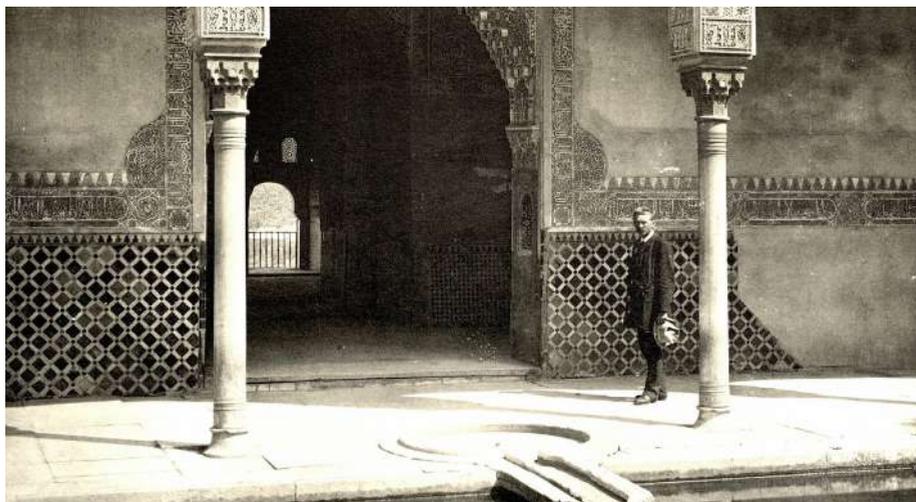


Figura 2. Patio de la Alberca o de Comares, Alhambra de Granada, en Uhde, *Baudenkmaeler in Spanien und Portugal*. Fuente: Universitätsbibliothek Braunschweig. Technische Universität. Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

Tesoros, afirma Lacan. Patrimonio, al fin y al cabo. Un legado apenas intervenido todavía. Con notables deterioros y ruinas, transformaciones y cambios de uso, pero auténtico aún en su composición, en sus volúmenes, en sus formas, en sus materiales. Un patrimonio monumental que aparece significativamente reflejado en el propio título de la publicación, donde se sustituye el término arquitectura por el de monumento (*baudenkmäler*). Se hace historia de la arquitectura a través de sus principales monumentos, y estos, ante el objetivo de Altmann y la mirada de Uhde nos ofrecen su particular visión de España. Su presencia no pasará desapercibida, y así lo recoge la *Crónica de Pontevedra* de 13 mayo de 1889:

El sabio profesor de Arquitectura de Braunschweig (Brunswick) Herr Constantino Uhde, que está escribiendo una obra sobre los Monumentos de España y Portugal, comisionado por el Gobierno imperial de Alemania para que estudie en nuestra Península las obras arquitectónicas que la enriquecen, ha ido a la histórica Compostela, atraído por la justa fama de sus monumentos. Acompañale Herr Pablo Altmann, uno de los mejores fotógrafos de Berlín, y aún cuando esperaban mucho, quedaron agradablemente sorprendidos del número y grandiosidad de los monumentos que exornan la ciudad del Apóstol, hasta el punto de haber agotado, con gran sentimiento suyo, todas las placas que traían preparadas para reproducir los más importantes por medio de la fotografía. Afortunadamente Herr Constantino Uhde es habilísimo dibujante, y no contento con las vistas fotográficas del Pórtico de la Gloria, claustro de la catedral, exterior de la incomparable Basílica, hospital, etc., ha reproducido con lápiz muchas joyas artísticas, que con orgullo ostentan esos mismos monumentos y otros, como la Colegiata de Santa María, la Real de Sar, San Martín, San Francisco, San Jerónimo, el Colegio de Fonseca, la Universidad, etc. Los referidos señores se hallan actualmente en La Coruña¹³.

¹³ *Crónica de Pontevedra* (13 de mayo de 1889): 3.



Figura 3. Pórtico de la Gloria, Catedral de Santiago de Compostela, en Uhde, *Baudenkmaeler in Spanien und Portugal*. Fuente: Universitätsbibliothek Braunschweig. Technische Universität. Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

La arquitectura románica, las grandes catedrales góticas, los palacios y conjuntos renacentistas van a centrar el interés de Uhde a su paso por Compostela, Salamanca, Segovia, El Escorial, Guadalajara, Burgos...; el otro foco de interés será el orientalismo que ven en la arquitectura hispanomusulmana, en Córdoba, en Sevilla, en Toledo, en Granada. Monumentos muchos de ellos aún intactos en su deterioro, en su ruina progresiva, mientras que otros ven las primeras intervenciones que con más o menos acierto llevan a cabo Rafael Contreras en

la Alhambra o algunos seguidores de Viollet en edificios como el Alcázar de Segovia, que sin duda le traerán a la memoria a Uhde sus primeros años de formación en París.

Es interesante el caso de Segovia, una pequeña ciudad de provincias con un rico patrimonio monumental y a poca distancia de la capital madrileña. Junghäendel también la visitó, y tantos otros viajeros, arquitectos, artistas e intelectuales a lo largo de estas décadas. El Acueducto centraba la mirada de todos, y una fotografía del mismo la incluye Uhde en las páginas de estudio histórico de su libro. Y también aparece una fotografía, significativa, similar a las de otros viajeros, del conjunto de la iglesia de San Martín desde el lado sur. En su texto Uhde reseña también su interés por las iglesias de San Millán y San Lorenzo, la primera como ejemplo principal de la arquitectura románica que en esta ciudad se caracteriza por la presencia de atrios al exterior y cubiertas de madera en los interiores. De la segunda, además del atrio, le interesa el tipo de torre cuadrada de ladrillo que vincula como en otros casos a la tradición mudéjar. Pero mientras que ambas se localizaban extramuros de la ciudad histórica, la iglesia de San Martín se localiza en el centro del recinto amurallado. En su pórtico sur se habían llevado a cabo obras de restauración entre 1864 y 1871. Un grabado de José María Avrial fechado en 1837 nos permite ver la iglesia con la reforma barroca que abrió en el costado oriental de ese pórtico un acceso lateral con escalinata que en esos años se eliminó¹⁴.

La parcial reconstrucción de la parte oriental de la galería vino motivada por el cambio de acceso al templo. Los siete arcos más orientales estaban cegados. Las obras permitieron también poner al descubierto los restos de unas termas romanas. En la galería resultante capiteles y columnas fueron obra del escultor Ricardo Bellver, autor también de las dos célebres sirenas (en realidad esfinges) situadas en la plaza frente a la iglesia. No sólo se hicieron piezas neorrománicas inspiradas en otras originales de la misma iglesia, sino que, y ello es más grave, se “repararon” las originales con procedimientos abrasivos que han hecho desaparecer parte del relieve y, al eliminar la pátina, favorecieron el deterioro. De los trece arcos de medio punto sobre columnas pareadas de la fachada oriental sólo la mitad de sus catorce capiteles pueden considerarse originales, habiéndose rasurado sus chambranas, de la que quedan las rozas¹⁵. Entre 1872 y 1886 Laurent realizó dos fotografías en las que se ve el nuevo pórtico con la parte baja del basamento revocada de blanco para ocultar su estructura de mampostería. La fotografía de Uhde, similar a la coetánea que realizó Junghändel mostrando además dos obreros descansando sobre sillares, nos ofrece esos sillares recién cortados distribuidos aún por el suelo y que no se corresponden con la restauración del pórtico, realizada años antes, sino con el cambio de material del zócalo, reemplazando la mampostería por las losas de piedra que luego muestran ya perfectamente dispuestas las fotografías de Cánovas en 1890 para la casa Hauser y Menet, y las de Alois Beer y Julio Duque en 1906 (fig. 4).

¹⁴ José María Avrial y Flores, *Segovia Pintoresca y El Alcázar de Segovia (1837)* (Segovia: Instituto Diego de Colmenares, 1953, reed.), 48, lámina 17.

¹⁵ José Manuel Rodríguez Montañés, “Iglesia de San Martín”, en Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez González, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León- Segovia* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2007), vol. 3, 1446.



Figura 4. Iglesia de San Martín, Segovia, en Uhde, *Baudenkmaeler in Spanien und Portugal*. Fuente: Universitätsbibliothek Braunschweig. Technische Universität. Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

La arquitectura civil de la ciudad va a contar con dos espléndidos dibujos de Uhde de la denominada Casa de los Picos y del Torreón de Lozoya, ejemplos significativos de la arquitectura de transición entre el final de la Edad Media y el Renacimiento a lo que se suma el Alcázar, con una nueva ilustración de Uhde y un texto en el que afirma, erróneamente, que en lo alto de la roca sobre la que se asienta Segovia, separado de las últimas casas de la ciudad sólo por un foso, la original fortaleza árabe fue reconstruida por Enrique IV entre los años 1352 y 1358. Por esos años ni siquiera la Casa de Trastámara había hecho acto de presencia en la historia de la ciudad. Mucho más preciso y acertado es Junghändel al decir que el Alcázar fue

Construido por el rey Alfonso VI de Castilla (-) 1109) sobre el emplazamiento de un castillo árabe anterior; el castillo fue remodelado por el rey Alonso XI entre 1352 y 1358. Fue ampliamente modificado por el emperador Carlos V y el rey Felipe II tras su victoriosa defensa contra los Comuneros (1520). Posteriormente, en 1862, un incendio destruyó el edificio, que había sido utilizado como cuartel de artillería; desde entonces ha sido brillantemente restaurado. El castillo se encuentra en el extremo de la cresta rocosa que sostiene la ciudad. A ambos lados, los valles del Eresma y del Clamores forman laderas verticales, por lo que el edificio presenta una extraordinaria solidez natural. Nuestra ilustración muestra la vista hacia el norte, desde la altura en la que se alza la iglesia de la Vera Cruz, al otro lado del Eresma. A la izquierda está la ciudad, mientras que al pie del acantilado, a la derecha, se encuentra la confluencia de los dos ríos. A la izquierda, la imponente Torre del Homenaje, cuya altura ocultan los pequeños baluartes redondos de interesante forma, mira hacia la ciudad¹⁶.

La visión de Uhde será justamente la contraria a la fotografía de Junghändel, ofreciéndonos un dibujo de la cara sur, con la presencia también del edificio de la Casa de la Química que Francisco Sabatini había levantado entre 1787 y 1790. Pero se repite la afirmación sobre la reciente restauración, sobre todo en sus interiores, tras el incendio de 1862. Efectivamente, la mañana del 6 de marzo de 1862 el Alcázar de Segovia, por entonces sede del Colegio de Artillería, apareció envuelto en llamas. Aciago día, dirá José María Quadrado,

en que eclipsando con densa humareda la luz del mediodía y ondulando al viento cual bandera de exterminio, aparecieron por cima de los techos las siniestras llamas, lanzadas desde el ángulo occidental sobre el resto del edificio por ráfagas impetuosas. Inútiles fueron los esfuerzos para cortarlas; toda la noche y el siguiente día ardiéron, y sólo el tercero pudo contemplarse la extensión de sus estragos. Los muros exteriores quedaban de pie, las torres apenas habían perdido otra cosa que sus chapiteles; pero adentro todo era devastación, y los magníficos artesonados de las habitaciones regias yacían reducidos a un montón de cenizas¹⁷.

Todavía sin haberse sofocado el fuego, la Corporación Municipal ya había celebrado una sesión extraordinaria en la que acordó subvencionar la restauración con 400.000 reales; pocos días después la Diputación Provincial ofrecerá 100.000 reales más. Fuente importante de ingresos para Segovia, la preocupación por el posible traslado del Colegio de Artillería a otra ciudad explica, sin duda, este repentino interés municipal por recuperar el edificio. Después de muchas vicisitudes la imagen del Alcázar en 1888-89, cuando lo visitan Uhde y Junghändel, era la de un edificio en avanzado estado de restauración. Una restauración “técnicamente admirable, pero, como todas las de su tiempo en Europa, excesiva”, como apuntara el Marqués de Lozoya¹⁸.

Al final de su estudio Constantin Uhde reconoce la escasa presencia de España en lo que denomina nuevo florecimiento de la arquitectura en Europa. Apenas se puede registrar

¹⁶ Max Junghändel, *Die Baukunst Spanien...*, 1893, 217.

¹⁷ José María Quadrado, “Salamanca, Ávila y Segovia”, en *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (1865-1872) (Barcelona: El Albir, 1979, reed.), 579.

¹⁸ Marqués de Lozoya, *Guía turística de Segovia* (Segovia: 1973), 24.

nada significativo después de la construcción de la nueva fachada del Obradoiro en la Catedral compostelana. “Los edificios más espléndidos de España serán siempre los del arte morisco, así como los deliciosos monumentos de los estilos mixtos y del primer renacimiento”¹⁹. Las imágenes de Uhde, desde el conocimiento, la experiencia, el viaje y el análisis, transmiten también una forma especial de mirar la arquitectura, de interpretarla y de ofrecernos como espectadores el resultado de su análisis más allá de una realidad objetiva que nunca es tal, sino guiada por los intereses, las pretensiones, los afanes, la formación y el conocimiento de quien las ha realizado. Un testimonio, en cualquier caso, importante para la visión de España y su patrimonio monumental en los años finales del siglo XIX.



Figura 5. Fachada del Obradoiro, Catedral de Santiago de Compostela, en Uhde, *Baudenkmaeler in Spanien und Portugal*. Fuente: Universitätsbibliothek Braunschweig. Technische Universität. Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

¹⁹ Uhde, *Baudenkmaeler in Spanien und Portugal*, 74.

Escritores y dibujantes viajeros en los Reales Sitios. El Escorial en las revistas ilustradas españolas y francesas del siglo XIX

Traveling Writers and Draftsmen in the Royal Sites. El Escorial in the 19th Century Spanish and French Illustrated Magazines

PILAR CHÍAS NAVARRO

Universidad de Alcalá, pilar.chias@uah.es

TOMÁS ABAD BALBOA

Universidad de Alcalá, tomas.abad@uah.es

LUCAS FERNÁNDEZ-TRAPA

Technische Hochschule Koblenz, fernandez@hs-koblenz.de

Abstract

Las imágenes escritas y dibujadas que transmitieron a lo largo del siglo XIX los viajeros por España, que entonces era considerada un país atrasado, exótico y pintoresco, se habían difundido en muchos casos a través de series artículos en la prensa extranjera. Conscientes de la avidez de conocimiento que tenían los “lectores en casa”, las revistas ilustradas retomaron esta labor de difusión, aunque cada vez más presionadas por la urgencia de la noticia. La doble función de difusión del conocimiento de los Reales Sitios y de la vida en las cortes y en los países extranjeros, y la exigencia de una rápida propagación de las noticias, llevó a emplear nuevas técnicas de grabado e impresión basadas en la fotografía, capaces de realizar tiradas mayores y con imágenes de gran calidad. El conjunto constituye una documentación esencial para el conocimiento del patrimonio y del real sitio de El Escorial en particular.

Travellers through Spain in the 19th century produced an outstanding set of written and drawn images, showing a backward country, exotic and picturesque. They were widely spread by means of series of newspaper articles, that were later collected in specific travelogs and itineraries for “readers at home”. The illustrated reviews resumed the duty of disseminate the built heritage while they were increasingly pressed to publish notices without delay. Both demands required the use of new engraving and printing techniques, mainly based on photographic methods, that ensured the picture quality and higher circulations. The set of documents produced in this period is particularly interesting for knowledge of the Spanish built heritage, and specially of the Royal Site of El Escorial.

Keywords

Sitios Reales, revistas ilustradas, libros de viajes, técnicas fotográficas de impresión
Royal Sites, illustrated press, travelogs, photographic printing techniques

Introducción

La tradición de dejar constancia escrita de las impresiones obtenidas durante los viajes por otros países fue una práctica frecuente desde el siglo XVI, guiada tanto por motivos profesionales –como en el caso de los embajadores–, como por razones lucrativas.

Se plasmaron en libros y en dibujos cuyo objetivo solía ser su reproducción a través de los distintos métodos de grabado disponibles, para que su difusión abarcara un público cada vez más amplio. De este modo, las colecciones de estampas y las ediciones ilustradas permitían a los “viajeros en casa” –parafraseando a Richard Ford– conocer territorios y ciudades lejanos, y entrever cómo discurría la vida en las principales cortes europeas.

A partir del siglo XIX esta tradición se popularizó, no sólo por el aumento en la frecuencia de los viajes, sino por la variedad de los países de origen y de destino. Entre ellos, España resultaba especialmente atractiva, por la decadencia que mostraba después de haber sido cabeza y parte de un imperio tan vasto, pero también por las huellas de la herencia árabe y oriental que aún eran claramente visibles y que por entonces fascinaban a los potenciales lectores. La exageración de ambas resultaba muy rentable a los editores, especialmente extranjeros; sólo hay que recordar que, como muchos de sus contemporáneos, Teófilo Gautier trabajó en periódicos como *La Presse de París* y publicó sus impresiones de viaje por entregas. Este fenómeno se amplificó a partir del siglo XIX a raíz del creciente consumo de noticias de actualidad y de la inmediatez que exigía su difusión, que fue posible gracias a la proliferación de revistas y de gacetas cada vez más ilustradas gracias a la aparición de nuevos medios de reproducción más baratos, y a las amplias y variadas posibilidades que abrió la fotografía¹. Resulta muy interesante analizar la verosimilitud y el margen dejado a la imaginación por tales imágenes, que en el caso de la arquitectura y de los paisajes llegaron a constituirse en referentes gráficos alternativos de la realidad construida, oscilando entre los *typus* genéricos y los dibujos del natural, *fecit ad vivum*.

Entre los lugares más visitados en España se encontraban los sitios reales, que habían empezado a formar parte del imaginario colectivo europeo desde del siglo XVI. Entre ellos, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial ha merecido siempre una atención especial, debido en parte a la Leyenda Negra asociada a su fundador, pero también al carácter de icono contrarreformista que se le adjudicó.

Geoffrey Parker² ya advirtió de que hasta los testimonios de los testigos directos de la construcción del edificio habían sido malinterpretados por los historiadores modernos, incluso por aquellos que eran considerados rigurosos como John Lothrop Motley, David Knowles y Charles Wilson. Pero el peso de cuatro siglos de libelos e invenciones llegaron a lastrar la imagen de tan extraordinario conjunto patrimonial.

Miguel de Unamuno en su crítica a la actitud también sesgada del influyente historiador alemán Carl Justi, afirmó que nadie que se hubiera interesado por el Monasterio había

¹ Pilar Chías y Tomás Abad, “Dalla silografia alla fotografia: immagini a stampa del Monastero di San Lorenzo dell’Escorial nell’Ottocento/From woodcuts to photography: printed images of the Monastery of St. Lawrence of the Escorial in the nineteenth century”, *disegnare idee immagini/drawing ideas images*, n.º 57 (2018): 36-45.

² Geoffrey Parker, *Felipe II, la biografía definitiva* (Barcelona: Planeta, 2010), 968-973.

eludido buscar la intención de Felipe II, y que cuando no había podido hallarla, la había inventado.

Apenas hay quien se llegue a visitar El Escorial con ánimo desprevenido y sereno [...] van con anteojeras, con prejuicios políticos o religiosos [...] Van a buscar la sombra de Felipe II, mal conocido también y peor comprendido, y si no la encuentran, se la fingen.³

Por ello resulta oportuno aproximarse sin prejuicios a tan singular conjunto patrimonial, que, sobre la base de la contextualización de las imágenes, de los documentos históricos y los relatos que produjeron los visitantes al Real Sitio a lo largo de más de cuatro siglos y medio, aborde una revisión que permita conocer con objetividad cómo se produjo la construcción de su imagen y la de sus edificios, sus territorios y sus paisajes.

El contexto

En 1963, con motivo de la celebración del cuarto centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la revista *Time* publicó en su sección de Artes un artículo sin firma cuyo título, *Art: Dogma Shaped in Stone* predisponía al lector sobre su contenido

... a bulwark impregnable to the new doctrines, in which Throne and Religion can take shelter confident that not one single idea of those which are stirring up the world will penetrate within. [...] But most of all it was -and is- the symbol of the change-resisting spirit of Spain.⁴

Para enfatizar sus argumentos, su anónimo autor recurrió a los calificativos de triste, monótono, amenazador, siniestro, lúgubre, o caverna sepulcral, aportando otros nuevos igual de exagerados como “corrupción del granito” –*granite debauch*– o “proyecto macabro” –*macabre plan*–, que salpicaban el breve texto entre informaciones erróneas y tendenciosas. Cabe preguntarse hasta qué punto tales tópicos, que habían hecho fortuna desde el siglo XVI y aún eran frecuentes en el XIX, fueron el resultado del contexto cultural de sus autores; pero emitir tales juicios en la segunda mitad del siglo XX sólo se podría considerar desde la ignorancia de quienes no han visitado España, como lúcidamente apreció Richard Ford⁵. En realidad, tales calificativos ya formaban parte del imaginario de El Escorial doscientos años

³ Miguel de Unamuno, “Hacia El Escorial. En el Escorial”, en *Andanzas y visiones españolas* (Madrid: Renacimiento, 1922), 40-47 y 48-49.

⁴ [...] un bastión inaccesible a las nuevas doctrinas, en el que el Trono y la Religión se pueden refugiar confiados en que ni una sola idea de las que están conmoviendo el mundo penetrará en su interior. [...] Pero sobre todo era –y es– el símbolo del carácter de resistencia al cambio de España] “Art: Dogma Shaped in Stone”, *Time* (viernes 27 de septiembre de 1963). Disponible en: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,875187,00.html> (consultado 26 de noviembre de 2022).

⁵ Richard Ford, *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home* (Londres: John Murray, 1845), vii.

antes de que apareciera el artículo, como se aprecia en la breve descripción del Marqués de Langle:

Pour avoir des pierres, Philippe II fit bâtir l'Escorial au milieu de quatre montagnes qui le cachent absolument, qui ramassent, qui rassemblent à l'entour, qui fixent & arrêtent au-dessus des toits, de la neige, des nuages, des brouillards, que le soleil, depuis deux cent ans, s'efforce inutilement de percer, de dissiper & de fondre.
Ce lieu si fameux, si caché, si humide, si nébuleux & si triste, a coûté soixante millions.⁶

Ni siquiera quienes supieron apreciar nuestro país pudieron sustraerse por completo a tales influencias, por otra parte fácilmente comprensibles a la vista de los testimonios que años más tarde dieron otros escritores, pensadores y pedagogos españoles.

Para valorar adecuadamente unos juicios tan negativos es necesario tener en cuenta las circunstancias que rodearon la historia del Monasterio entre el final de la Guerra de la Independencia y el fallecimiento del rey Alfonso XII en 1885: casi tres cuartos de siglo en los que el conjunto monacal vivió su peor etapa, pues como, afirma Madruga⁷, se vio afectado por varios acontecimientos determinantes en su declive. Por otra parte, estos sucesos contribuyeron a despertar la curiosidad –y el morbo– de los viajeros y sus lectores, como quedó reflejado en numerosos escritos, dibujos y fotografías.

En primer lugar, los expolios que llevaron a cabo los franceses, orquestados por el hipócrita Federico Quillet, fueron detenidamente descritos por miembros de la comunidad jerónima del Monasterio como Damián Bermejo⁸ y José de Quevedo⁹, y por el polifacético Antonio Rotondo¹⁰. Muchos años más tarde aquéllos serían resumidos certeramente por Manolo Arroyo¹¹:

⁶ [Para tener piedra, Felipe II hizo construir el Escorial en medio de cuatro montañas que lo ocultan totalmente, que se apilan, se funden con el entorno, fijan y detienen la nieve, las nubes y la bruma sobre los tejados, que el sol se esfuerza inútilmente por penetrar, disipar y fundir desde hace doscientos años. Este lugar tan famoso, tan escondido, tan húmedo, tan sombrío y triste, ha costado sesenta millones] Jean-Marie Jérôme Fleuriot, Marquis de Langle, *Voyage de Figaro en Espagne* (Sevilla: Aux dépens du Barbier, 1785), 18-19.

⁷ Ángela Madruga, “El Escorial a debate. Informes, discusiones y propuestas en las Cortes del siglo XIX”, *Anales de Historia del Arte*, n.º11 (2001): 291-312.

⁸ Damián Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión de los franceses* (Madrid: Imprenta de Doña Rosa Sanz, 1820), 365-372.

⁹ José de Quevedo, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año 1848. Y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1849), 212-247.

¹⁰ Antonio Rotondo, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo, vulgarmente llamado del Escorial* (Madrid: por D. Eusebio Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa, 1863), 185-187.

¹¹ Manuel Arroyo-Stephens, *Contra los franceses o sobre la nefasta influencia que la cultura francesa ha ejercido en los países que le son vecinos, y especialmente en España. Libelo* (Madrid: Ediciones Turner (1980), 79.

El Escorial no se lo quisieron llevar porque en ese caso la orden de Bonaparte fue que se llevaran tan sólo ‘todo lo que pudiera ser transportado’: se consideró, afortunadamente, que las piedras del edificio no entraban en esa categoría. Además [...] a los franceses les horrorizaba El Escorial: acostumbrados a la arquitectura de Mansard y a los castillos del Loira, el monasterio les daba escalofríos; les parecía un almacén, un garaje desornamentado.

En segundo lugar, a lo largo del siglo se aplicaron dos estrategias de índole política que tuvieron una evolución pendular: la exclaustración de los frailes que lo habitaban y mantenían, y la necesidad de reconsiderar el carácter privativo de los bienes de la Corona y de separar el patrimonio de la Corona de la Hacienda Pública. El impacto de ambas en el Real Sitio de San Lorenzo fue muy variable, pues fue objeto de matizaciones y de notables excepciones.

Aunque los jerónimos de San Lorenzo no estuvieron entre las órdenes más afectadas, debido a la naturaleza jurídica de la propiedad del conjunto y a su función de conservadores de un real sitio, las exclaustraciones¹² repercutieron en la fábrica del Monasterio, en sus bienes raíces y en sus privilegios, pues se produjo un importante descenso en las rentas que contribuían a su manutención, y se permitió la venta de varias de sus fincas; y por otra parte, los edificios se fueron deteriorando al no haber quien los mantuviera. Como veremos, este deterioro es manifiesto en varios testimonios gráficos y escritos de la época.

La enorme deuda que arrastraba la Hacienda fue la causa de las medidas que se fueron adoptando a partir de 1811¹³ para lograr la separación efectiva de los intereses de la real casa y patrimonio, de los del Estado. Tras cincuenta años en los que la legislación hizo gala de periódicos cambios de criterio, se promulgó la Ley de deslinde en 1865 que permitió la enajenación de los bienes de la Corona, que para la fundación filipina supuso la expropiación de parte de su patrimonio agropecuario, mientras el Palacio y los jardines se mantenían como parte del patrimonio real para el disfrute del rey y su familia¹⁴.

¹² La primera es del 18 de agosto de 1809 y se debió al rey José I Bonaparte, volviendo los jerónimos a la Casa en enero de 1814; el 1 de octubre de 1820 en el principio del Trienio Liberal se promulgó la Ley de Monacales, que declaraba los bienes de las órdenes religiosas como “bienes nacionales [...] aplicados al crédito público” con lo que quedaban sujetos a su inmediata desamortización, y de la que tanto Guadalupe como San Lorenzo constituyeron excepciones; una real orden, esta vez de 28 de junio de 1837 decretó de nuevo la exclaustración, a la que sucedió la extinción de la orden jerónima.

¹³ Las Cortes de Cádiz promulgaron un decreto el 22 de marzo de 1811 justificado por la urgencia de obtener fondos para hacer frente a la guerra contra los franceses; siguió otro de signo contrario que declaraba ilesos los derechos del patrimonio real el 3 de marzo de 1819; un año después se promulgó la que permitió que el Monasterio y el resto de sus bienes inmuebles quedaran “aplicados al crédito público” y sujetos a su inmediata desamortización; finalmente, la Ley de deslinde de 1865 y la ley de 18 de diciembre de 1869 pusieron fin a un proceso de segregación que había durado cincuenta años y que se había caracterizado por los cambios de criterio.

¹⁴ Fernando Cos Gayón, *Historia Jurídica del Patrimonio Real* (Madrid: Imp. de Enrique de la Riva, 1881), 151-152. Manuel Valenzuela Rubio, “El Escorial. De Real Sitio a núcleo turístico-residencial”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* X (1974): 381-383.

Las impresiones: imágenes escritas y dibujadas

A la vista del contexto, cabe preguntarse hasta qué punto los viajeros claudicaron ante la imagen más comercial de España, o simplemente reflejaron cómo estaban el país en general y el Monasterio en particular a mediados del siglo XIX.

Este interrogante tiene un doble interés porque, por una parte, lleva a cuestionar el margen de subjetividad que todavía pesa sobre el edificio y repercute en la fiabilidad de las fuentes, y por otra, pone de manifiesto la dependencia de las imágenes y de su éxito de los avances técnicos¹⁵.

Uno de los visitantes de los Reales Sitios cuya obra tuvo mayor difusión fue Teófilo Gautier, que se autocalificó de “folletinista errante” (*feuilletoniste errant*)¹⁶ y viajó por España durante seis meses a partir de mayo de 1840. Publicó sus impresiones en la *Revue des deux mondes* calificando el edificio de “Léviathan de l’architecture”, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que su visita tuvo lugar en un momento especialmente crítico para el Monasterio, ya que desde 1835 sus derechos se habían visto enajenados y sus propiedades ocupadas, y el edificio estaba vacío desde la exclaustación de 1837. Desnudo de ornamentos y deteriorado, arrastraba las consecuencias de los años del abandono que criticó José de Quevedo:

El haber dejado cerrado el edificio, hubiera sido menos perjudicial, porque no hubiera sucedido lo que sucedió, que poco a poco en los claustros altos, en los desvanes y parajes excusados fueron arrancando todo el herraje, ladrillos, azulejos, y aún las maderas; las ventanas y puertas interiores quedaban abiertas, y los vientos las desquiciaban y destruían, y de repente faltó todo, aquella vigilancia continua, la reparación minuciosa y constante, y aquellos habitantes que lo miraban con el interés de una casa propia; los deterioros crecían con una rapidez increíble.¹⁷



Figura 1. Adolphe y Émile Rouargue, *Escorial*, en *Théophile Gautier, Voyage en Espagne* (París: Charpentier, 1845), 146-147.

¹⁵ Chías y Abad, “Dalla silografia alla fotografia...”.

¹⁶ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne* (París: Charpentier, Libraire-Éditeur, 1845), 138-147.

¹⁷ José de Quevedo, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año 1848. Y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1849), 244.

Las impresiones de Gautier hicieron fortuna en el extranjero debido en gran medida al contundente apoyo gráfico de las eficaces litografías de los hermanos Adolphe y Émile Rouargue que se incluyeron en las ediciones posteriores del libro aportando grandes muestras de invención y de pintoresquismo (fig. 1).

Por su eficacia retórica, algunas de estas imágenes ilustraron después otros volúmenes como el *Voyage pittoresque* de Émile Bégín¹⁸.

Je conseille aux gens qui ont la fatuité de prétendre qu'ils s'ennuient d'aller passer trois ou quatre jours à l'Escorial; ils apprendront là ce que c'est que le véritable ennui, et ils s'amuseront tout le reste de leur vie en pensant qu'ils pourraient être à l'Escorial et qu'ils n'y sont pas. [...] Peu de personnes reviennent de l'Escorial; on y meurt de consommation en deux ou trois jours, ou l'on s'y brûle la cervelle, pour peu qu'on soit Anglais.¹⁹

Fueron excepciones a la corriente acrítica y romántica imperante, el culto coleccionista y acuarelista del británico Richard Ford, y el anticuario e hispanista francés Jean-Charles Davillier, que visitaron el Real Sitio respectivamente en 1830 y en 1862.

Ford²⁰ supo valorar el país, sus gentes, sus paisajes y sus monumentos, llegando a ser muy crítico con los testimonios de otros viajeros que le habían precedido, e incluso dudando de que realmente hubieran estado en España. Visitó el Real Sitio de San Lorenzo entre el 9 y el 11 de noviembre de 1830, al final del reinado del nefasto Fernando VII que coincidió con el cénit del patrimonio de la Corona, que entonces reunía dieciséis palacios sólo en el entorno de Madrid²¹. A su compatriota George Vivian, que era miembro del *Travellers Club* y que viajó por la Península entre 1833 y 1837, se debe una colección de dibujos manuscritos de paisajes de España que custodia la Biblioteca Nacional (fig. 2), que en su mayoría fueron litografiados por Louis Hague y publicados en 1838²².

¹⁸ Émile Bégín, *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal* (París: Belin-Leprieur et Morizot, 1852), 331-336.

¹⁹ [Aconsejo a quienes son tan fatuos de pretender que se aburren, que pasen tres o cuatro días en El Escorial; allí aprenderán lo que es el verdadero aburrimiento y se divertirán el resto de su vida al pensar que podrían estar en El Escorial y que no están allí [...] Pocos vuelven de El Escorial: o se mueren por consunción en dos o tres días, o se vuelan los sesos -a poco que sean ingleses] Théophile Gautier, *Voyage en Espagne* (París: Charpentier, Libraire-Éditeur, 1845), 147.

²⁰ Ford, *A Handbook...*, 2, 807-820.

²¹ José Luis Sancho Gaspar, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional* (Madrid: Patrimonio Nacional, Fundación Tabacalera, 1995), 33.

²² George Vivian, *Spanish Scenery* (Londres: P. & D. Colnaghi & Co., 1838).



Figura 2. George Vivian, *Spanish Scenery* [El Escorial], c. 1833. Fuente: Biblioteca Nacional de España, Dib/18/1/8691.

El barón Davillier también publicó sus relaciones de viajes entre 1862 y 1873 en la revista *Le Tour du Monde* y las recopiló un año después en *L'Espagne*²³, una edición profusamente ilustrada por el famoso dibujante Gustave Doré. Como erudito hispanista, Davillier se propuso difundir con objetividad el valor y el interés preferente que tenía el Monasterio entre los monumentos de España, que en 1862 ya no era el país pintoresco que había conocido Gautier, pero que todavía mostraba claros signos de decadencia y de pobreza.

A diferencia de sus predecesores, cuyas obras había leído, Davillier pudo llegar en tren desde Madrid empleando apenas un par de horas en el trayecto, frente a las ocho o diez que tardaban las diligencias y los carruajes tirados por mulas, porque el 10 de agosto de 1861 la reina Isabel II había inaugurado en la Villa de El Escorial la estación provisional de la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España.

A pesar de su búsqueda de la objetividad y de su interés por rebatir algunos aspectos de la Leyenda Negra como la muerte del príncipe don Carlos, Davillier acabó cediendo ante la imagen romántica que resultaba rentable para los lectores de la Francia decimonónica:

Chaque voyageur a jugé l'Escorial à sa manière et suivant son impression particulière. Pour nous, le sentiment qui domine au premier aspect, c'est la tristesse. C'est grandiose et très-imposant, mais cette masse énorme de granit, semblable à une nécropole, laisse une impression des plus lugubres.²⁴

Las numerosas xilografías de Doré que acompañan al texto refuerzan con eficacia las ideas del escritor y constituyen un sugestivo discurso gráfico paralelo cuyo énfasis en los fuertes contrastes de luz y sombra enfatizan un sesgo romántico que aún hoy perciben muchos visitantes del real sitio (fig. 3), pero que en el último tercio del siglo XIX no estaba muy alejado de la realidad como muestra la fotografía de Jean Laurent que el dibujante parece haber utilizado (fig. 4).

²³ Jean Charles Davillier y Gustave Doré, *L'Espagne* (París: Librairie Hachette et Cie., 1874).

²⁴ [Cada viajero ha juzgado El Escorial a su manera y según su impresión particular. Para nosotros, el sentimiento que domina la primera vez es la tristeza. Es grandioso y muy imponente, pero esta mole enorme de granito, parecida a una necrópolis, deja una impresión de lo más lúgubre] Davillier y Doré, *L'Espagne...*, 616.

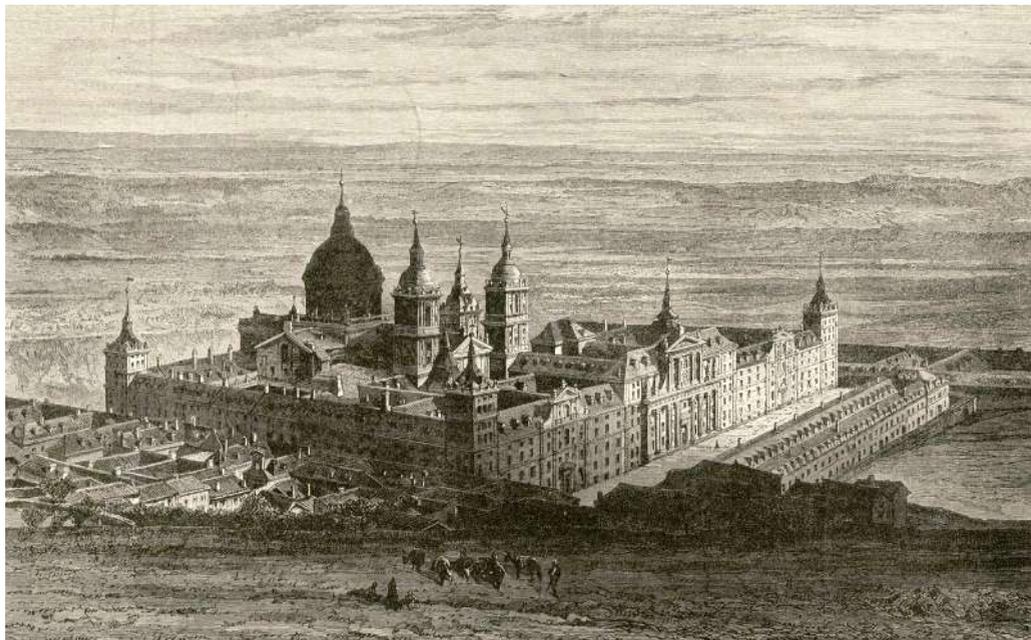


Figura 3. Gustave Doré, *L'Escorial: Vue Générale*, en Jean-Charles Davillier *L'Espagne illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré* (Paris: Corbel Creté, fils, 1874), 617.



Figura 4. Jean Laurent, *Vista del monasterio desde la presa*, c. 1870. Fuente: Biblioteca Nacional de España, sign. 17/2/37.

La actualidad del real sitio de San Lorenzo en las revistas ilustradas

Como vimos, una parte importante de las impresiones de los viajes se fue publicando por entregas en la prensa periódica, y fue posteriormente compilada en volúmenes monográficos que permitían acceder desde la comodidad de los hogares a lugares remotos y exóticos.

Se produjo en este periodo un considerable trasvase de ilustraciones entre ambos medios, pues muchas de las que aparecieron en volúmenes muy difundidos –por ejemplo, el de Rotondo²⁵– fueron realizadas por los grabadores de estas revistas, entre los que se encontraban Severini, Miranda, Pannemaker, etc.

Desde mediados del siglo XIX, a este interés por el conocimiento se fue superponiendo la avidez por estar al día de las noticias que sucedían y de los avances que tenían lugar en las “ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles”, como resumía en sus portadas *La Ilustración Española y Americana*, una de las revistas que tuvo mayor prestigio en nuestro país que fue contemporánea de otras europeas como *L'Illustration*, *Le Monde illustré*, *Illustrierte Zeitung*, y *L'Illustrazione Italiana*.

Heredera del *Museo Universal* (1857-1869), se publicó hasta 1921; su dirección artística fue llevada durante muchos años por el notable xilógrafo Bernardo Rico y Ortega, que fue recurriendo a distintas fuentes gráficas según avanzaban las técnicas. Así, en los primeros años las imágenes surgieron de su taller de grabado en madera de boj, productor de xilografías a testa para las que contó con dibujos de los principales artistas de la época como Fortuny, Rosales, Balaca, Pellicer, Padró, Casado, Jiménez Aranda, Araújo y Unceta entre otros.

A partir de 1882 la exigencia de inmediatez requirió introducir las técnicas de impresión fotomecánica basadas en el uso de la fotografía²⁶, como la fototipia –cuyo límite estaba en las quinientas copias– y los daguerrotipos, que sirvieron de base a los fotograbados que podían imprimir escalas de grises y se utilizaron para hacer tiradas mayores.

Entre los sucesos más relevantes acaecidos en el Monasterio que recogieron las páginas de *La Ilustración* se puede citar el incendio acaecido en la noche del 1o de octubre de 1872²⁷ (fig. 5) y el traslado y entierro del rey Alfonso XII que tuvieron lugar en diciembre de 1885²⁸ (fig. 6).

La fototipia también sirvió eficazmente a la difusión de láminas y postales de los Reales Sitios en general, y de San Lorenzo en particular, siendo la empresa Hauser y Menet una de las grandes productoras de imágenes a partir de 1890, muchas de ellas inéditas y de gran interés histórico (fig. 7).

²⁵ Antonio Rotondo, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo, vulgarmente llamado del Escorial* (Madrid: por D. Eusebio Aguado, Impresor de Cámara de S. M. y de su Real Casa, 1863).

²⁶ Antonio Gallego, *Historia del grabado en España* (Madrid: Cátedra, 1979), 371-344.

²⁷ *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXXVIII (8 de octubre de 1872): 603-606.

²⁸ *La Ilustración Española y Americana*, n.º XLV (8 de diciembre de 1885): 329, 330-331 y suplemento ilustrado.

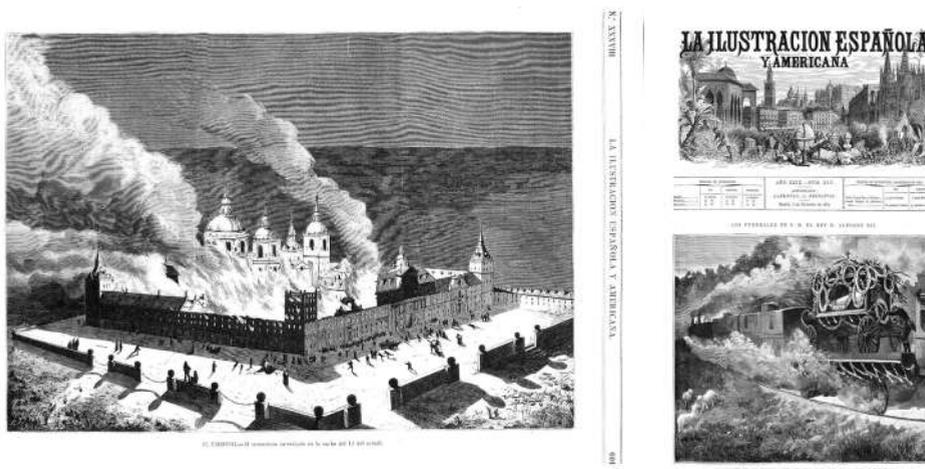


Figura 5 (izda). B. Galofre, *El Escorial. El monasterio incendiado en la noche del 1º del actual*, en *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXXVIII (8 de octubre de 1872): 601.

Figura 6 (dcha). Daniel Perea, *Conducción de los restos mortales de S. M. el Rey, de Madrid al Escorial*, en *La Ilustración Española y Americana*, n.º XLV (8 de diciembre de 1885): 329.

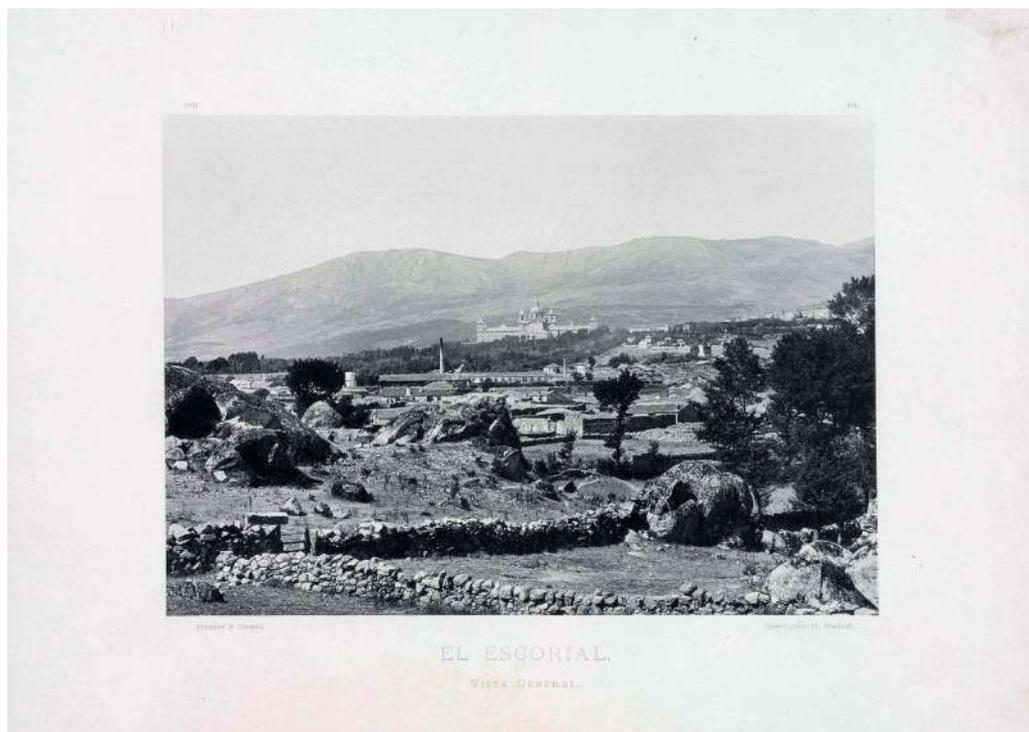


Figura 7. Hauser y Menet, *El Escorial, vista general*, 1891. Fuente: Biblioteca Nacional de España, sign. 17/LF/236 (69).

Conclusiones

La capacidad retórica de las imágenes, tanto escritas como gráficas, fue ampliamente utilizada por los viajeros que recorrieron España en el siglo XIX y permitieron difundir la imagen del país, de sus costumbres y sus monumentos –entre ellos los Reales Sitios y en particular El Escorial– entre amplios grupos de lectores.

Por ello se ilustraron con imágenes que constituyeron discursos gráficos paralelos y complementarios a los escritos.

Por otra parte, los avances en las técnicas de grabado e impresión se reflejaron tanto en los libros de viajes como en las series de artículos que aparecieron en la prensa –que en muchos casos fueron su origen– y en las publicaciones periódicas españolas y extranjeras.

Las exigencias derivadas de la inmediatez de la noticia y del aumento de las tiradas abrieron la puerta a medios de reproducción fotográficos, que constituyen actualmente valiosas fuentes de información sobre tan esencial patrimonio y en los momentos previos a los grandes cambios que trajo consigo el siglo XX.

Building the Image of Modernity: The Interaction between Urban Architecture and Montage in Early Film Theory and Practice

Construyendo la imagen de la modernidad: la interacción entre arquitectura urbana y montaje en la teoría y práctica fílmica temprana

BERNARDITA M. CUBILLOS

Universidad de los Andes (Chile), Universidad de Chile, bernardita.cubillos@ug.uchile.cl

Abstract

Desde el amanecer del cine, la arquitectura y el film han estado inextricablemente vinculados, configurando la imagen de la ciudad como marco de la vida moderna. La metrópolis es retratada como escenografía y protagonista. El medio deconstruye la continuidad espaciotemporal a través del montaje, proyectando una imagen fragmentada característica del lugar imaginario que sirve de hábitat a la sociedad. La teoría y práctica tempranas del cine cimentaron esta asociación, fortaleciendo el vínculo entre la estética de la ciudad y los modos de síntesis que se convirtieron en inherentes a su identidad. Las masas urbanas y su comportamiento fueron capturados y simbolizados, generando una perspectiva común de mundo que anticipa las formas de inorganicidad inherentes en la cultura mediática. La ciudad adquirió estatus privilegiado a través de las sinfonías de ciudad y proyecciones utópicas, demostrando una estrecha relación entre los recursos formales, materiales y técnicos y los contenidos y obras que dieron forma a la experiencia moderna.

Since the dawn of cinema, architecture and film have been inextricably linked, shaping the city's image as framework of modern life. The metropolis is portrayed not only as scenery but also as a protagonist character of the first films. The medium deconstructs the spatio-temporal continuity through montage, projecting a fragmented image that configures the imaginary place that contemporary society inhabits. Early film theory and practice were critical in cementing this association, strengthening the link between the aesthetics of the city and the modes of synthesis that became inherent in its identity. The urban masses and their behavior were captured and symbolized, generating a socialized perspective on the world that anticipates the forms of inorganicity ingrained in media culture. The city gained privileged status through city symphonies and utopic projections, demonstrating a close relationship between formal, material, and technical resources and the contents and works that shaped the modern experience.

Keywords

Ciudad, modernidad, filme, montaje, percepción

City, modernity, film, montage, perception

Since its origins, cinema manifested as a force that, in tandem with new media such as photography and the revolutionary image configurations proposed by the avant-garde, came to challenge how the practice of the arts had been conceived and institutionalized¹. Given its potential of technical reproducibility, cinematography posed a quandary for the continuity of the aesthetic experience². This had already been eroding throughout the 19th century for diverse reasons and through initiatives that, in the case of the visual arts, jeopardized the academic ideals predominant in the West.

Nonetheless, the introduction of new production techniques granted a historical solidity to the process by definitively and massively reconfiguring the conditions of collective perception. The introduction of technical mediality modified the construction and reception of images, establishing previously unknown forms of material work that required a reinterpretation of the relationship between sensibility and matter. The medium compromised the quality and quantity of sensible data and the possibilities of reception of the external senses, which acquired new powers with apparatusization. It required, consequently, complementary habits of imaginarity and mnemonic synthesis.

However, this view does not imply an essentialist or teleological stance toward cinema or its historical development. Cinema did not emerge with a defined form or grow toward a pre-established purpose hidden in its machinery. Instead, it had to model its conditions of production and reception within the context of an intense wave of cultural changes that characterized its own time. Through an intimate formal association with the montage procedure, the film medium became a privileged voice to express the frenetic arrival of urban and industrial culture with its shocking transitions³. Similarly, cinema acquired its identity through the works and theories that were consolidating around the actual practice of filmmaking. What can be observed in the beginnings of the theory or thought about cinema is a multiplication of divergent models attempting to define the unique aspects of a medium simultaneously with the process of its configuration. Among the theorists, the best known are those representing the Russian and French schools, joined by the German founders of "media theory" —Benjamin, Balázs, and Kracauer— and the Italian Futurist avant-garde with its vibrant manifestos.

The modification of sensibility discussed here is not a change in the biological apparatus. Following Baxandall, this represents only a primary level of the formation of an image, presenting variations since "everyone, in fact, processes the data from the eye with different equipment". In practice, these differences are, according to Baxandall, slight "since most experience is common to us all". This idea of a shared experience varies if the image is considered as visual or audiovisual conformation operating on other levels of cognitive

¹ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, trans. Jorge García, Historia, Ciencia, Sociedad 206 (Barcelona: Península, 1987), 29.

² Peter Bürger, *The Decline of Modernism*, trans. Nicholas Walker, 1. publ. (Cambridge: Polity Press, 1992), 20-21.

³ Christopher Phillips, *Introduction*, ed. by Maud Lavin et al. (Cambridge, Mass.: Boston: MIT Press; Institute of Contemporary Art, 1992), 22.

experience⁴. When Benjamin refers to a world that has exploded with film, he proposes a modification related to the sensory organs but surpasses the biological understanding of sensible experience. In Benjamin, film is a medium whose “most important social function” is to “establish equilibrium between human beings and the apparatus”⁵. And this balance is achieved “in terms of man’s presentation of himself to the camera but also in terms of his representation of his environment by means of this apparatus”⁶. Cinema, according to Benjamin, “further insight into the necessities governing our lives by its use of close-ups, by its accentuation of hidden details in familiar objects, and by its exploration of commonplace milieux through the ingenious guidance of the camera” and, on the other hand “manages to assure us of a vast and unsuspected field of action [*Spielraum*]”. This subverts the inherent dwelling of everyday existence that unfolded in the city: “our bars and city streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories” seemed to close relentlessly around us. Then came film and exploded this prison world with the dynamite of the split second, so that now we can set off calmly on journeys of adventure among its far-flung debris”⁷.

It is possible to draw a correlation between the cinematic medium and the daily experience of the city based on the hypothesis that space is not conceived independently of its characteristic modes of representation. According to Pierre Francastel, intellectual representations modify the material environment of human beings as “every society lives in a factual frame that is systematically elaborated and represents the essential values to which it is attached, and in the basis of which it builds its duration”⁸. Socially shared habits of representation constitute world images and organize configurations of a habitable world rooted in historically and culturally fluctuating poetic forms⁹. Thus, the modern city, as the *Spielraum* of a contemporary dwelling, is an entity mediated by the apparatuses that capture and project it imaginatively and by the form of organization or administration of the images in a medium that establishes the spatiotemporal conditions and organizes the sensible experience.

⁴ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 2nd ed., Oxford Paperbacks (Oxford, Oxfordshire; New York: Oxford University Press, 1988), 29.

⁵ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version”, in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. by Michael William Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, trans. E. F. N. Jephcott, Rodney Livingstone, and Howard Eiland (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2008), 37.

⁶ Benjamin, “The Work of Art in the Age...”, 37.

⁷ Benjamin, “The Work of Art in the Age...”, 37.

⁸ “Todo cambio en sus representaciones intelectuales lleva a los hombres a modificar su medio ambiente material. Toda sociedad vive dentro de un cuadro facticio, sistemáticamente elaborado y representativo de los valores esenciales a los cuales ella se apega, sobre los cuales funda su duración”. In Pierre Francastel, *La figura y el lugar: El orden visual del Quattrocento. Ensayo*, trans. Alfredo Silva Estrada (Caracas: Monte Avila Editores, 1969), 296.

⁹ Andrés Claro, *Imágenes de mundo: tres poemas a los antecesores literarios y tres concepciones de lo real* (Santiago de Chile: Bastante, 2016), 9-10.

Since cinema and city are born in a mutually determining relationship, the modern city is not the Renaissance one represented in the idealizing model of 15th century architecture. The latter emerges under the law of symbolic space *diseño*—homogeneous, mathematical, and centralized— which Panofsky attributes to artificial perspective as a representational habit¹⁰ *vedutas* (fig. 1).



Figure 1. *Ideal City*, oil and tempera on panel. Attributed to Piero della Francesca, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini or Melozzo da Forlì. Source: Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

How should one aspire to an ideal world during one’s earthly life, and what visual form might such aspiration take? One answer was architecture, and its depiction in painting, marquetry and relief sculpture was improved by the relatively new tool of perspective, used to organize a composition and lend it what was to become an almost standard format; the key to much of this lay in the rediscovery of Euclidian geometry and the humanist inspired view that its application could express political stability.¹¹

The contemporary city has varied because its representation is conformed through an industrial assembly mechanism at the base of the era’s imaginary. The montage modifies “the ways of feeling, thinking and inhabiting a shared world, constituting itself in the most widespread and enduring response to the excess with which reality is once again experienced after the crisis of the metanarratives of modernity”¹². If “the Urbino Ideal city owes its charisma

¹⁰ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, 1st ed. (New York: Cambridge, Mass.: Zone Books; Distributed by the MIT Press, 1991), 28-30.

¹¹ Frank Dabell, “The Ideal Renaissance City: Urbino”, *The Burlington Magazine* 154, n.º 1312 (2012): 515.

¹² [las maneras de sentir, pensar y habitar un mundo compartido, constituyéndose en la respuesta más difundida y duradera ante la desmesura con que vuelve a experimentarse lo real tras la crisis de los metarrelatos de la modernidad] Andrés Claro, “The Contemporary Revolution of Montage (A Transductive Genealogy: Poetry - Film - Architecture - History)”, *Diseña*, n.º 10 (June 2016): 119. The view of Benjamin can complement the quote of Claro. Cinema as a medium is characterized by the multiplicity of the image, which fluctuates in its creative and variable interaction with matter and movement, ultimately fracturing the cohesion of experience and the artistic work as an organic unity. The cinematic image emerges as montage, an avant-garde technique that is not a mere stylistic principle but rather “emerged around the end of the war, when it became clear to the avant-garde that reality could no longer be mastered. The only means we have left, for gaining time and keeping a cool head, is, above all, to let reality have its say - in its own right, disordered and anarchic if necessary.” Walter Benjamin, “Garlanded Entrance”, in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, by Walter Benjamin, ed. Michael William Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin, trans. E. F. N. Jephcott, Rodney Livingstone, and Howard Eiland (Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press, 2008), 63. Cinema is a sign “of an old world shattered and a new world self-consciously in construction, of the fragmentation of the once reigning unities of life and an everyday reality that has suddenly burst the frame of experience” (Phillips, *Introduction*, 31).

as much to its deserted appearance and its apparent suspension of time and place,”¹³ the cinematic city is interwoven in a dynamic perception that Christa Blümlinger assimilates to the experience of the train arriving at the city in the Lumière’s first films:

Like the railway, cinema constitutes a new temporality which is not only dependent on the destruction of traditional temporalities, but also bound up with a new value system, the enjoyment of speed, the discovery of foreign places and the loss of roots. [...] As an immobile traveler watching the passage of a framed spectacle —the landscape traveled through— the train passenger of the nineteenth century pre-figures the mass audiences of the cinema. This traveler, confronted with dynamic, moving, panoramic views must accept the loss of foreground on account of the speed. The railway appears as a force eradicating space and time.¹⁴

To approach the space of the city in the project of the creation of a new imaginary within a filmic spatiotemporal matrix, it is not sufficient to assume a purely abstract point of view of space, whose unique and specific possibilities of motion pictures can be defined “as dynamization of space and, accordingly, spatialization of time”.¹⁵ Francastel asserts that the artwork is inserted in a broad collective imaginary that is not monopolized by an abstract intellectual model but includes materials, techniques, and the formation of the figurative field of works through the appropriation of fragmentary elements, of figures and places available in specific contexts.¹⁶ In this framework, cinema presents an interesting duality: “the film is both a manufactured thing, it’s a medium, and on the other hand, it’s an automatic, mechanical recording of reality”¹⁷. On this basis, we can approach the cinematic city’s imaginary in the early theory and practice of the medium from two aspects. Firstly, the introduction of film at the end of the 19th century implies a mediation that produces new ways of constructing the figurative field, among which montage will have particular relevance and, secondly, the form of cinema that is intertwined through montage is inseparable from the represented objects and implies the introduction of a multiplicity of new contents that had never before been part of the imaginary.

A new world of objects

In *The Visible Man*, Béla Balázs observes that a new art “would be like a new sensory organ” because “we can discover a thousand new things with telescopes and microscopes,

¹³ Dabell, “The Ideal Renaissance City: Urbino”, 515.

¹⁴ Christa Blümlinger, “Lumière, the Train and the Avant-Garde”, in *Cinema of Attractions Reloaded (Film Culture in Transition)*, ed. by Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 246, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.18>.

¹⁵ Erwin Panofsky, “Style and Medium in the Motion Pictures”, in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Gerald Mast, Marshall Cohen, and Leo Braudy, 4th ed. (New York: Oxford University Press, 1992), 154.

¹⁶ Francastel, *La Figura y El Lugar: El Orden Visual Del Quattrocento. Ensayo*, 292-93.

¹⁷ “... le film est à la fois une chose fabriquée, c’est un médium, et d’autre part, c’est un enregistrement automatique, mécanique du réel.” In Pierre Francastel, “Cours du 2 février 1956” (manuscrit dactylographié, fonds Francastel, INHA, 1956), 10-11.

but what is enlarged as a consequence will only ever be the range of the visual"¹⁸. According to Balázs, the visual culture inaugurated by cinema implies the expansion of the range of the sensory world, and for Benjamin, equivalently, the introduction of a new realm called the "optical unconscious"¹⁹. The filmic imaginary does not originate from an empty, a priori formalism that precedes the objects projected within it but together with this new sensory realm. This explains why early writings on cinema emphasize the medium's affinity with new actors who identify with what is regarded as essentially cinematic: the most archetypal examples being the gesture of the face, the masses, the machine, and the city. However, cinematic objectivity is inconsistent with the conditions that rule the experience of the physical world. Early film theorists recognize that the appearance of content cannot be separated from its mode of appearance. When Léger celebrates the introduction of the machine as a main character in Abel Gance's *The Wheel* (1923), he states: "The mechanical element plays a major role, and where the machine becomes the leading character, the leading actor"²⁰. He then instantly points to the filmic form of representation: "This new element is presented to us through an infinite variety of methods, from every aspect: close-ups, fixed or moving mechanical fragments, projected at a heightened speed that approaches the state of simultaneity and that crushes and eliminates the human object, reduce its interest, pulverize it"²¹. Film introduces a selective observation and capture of contemporary phenomena, as well as the method by which these phenomena are transformed into filmic objectivity through a constructive process that, according to Vertov, occurs at every stage of production: "Every kino-eye production is subject to montage from the moment the theme is chosen until the film's release in its completed form. In other words, it is edited during the entire process of film production"²².

¹⁸ Béla Balázs, *Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*, ed. by Erica Carter, trans. Rodney Livingstone, (New York: Berghahn Books, 2010), 5, 93. The position does not belong exclusively to Balázs. Vertov proposes a very similar idea: "The eye of the telescope reaches distant worlds, inaccessible to my naked eye. What about the camera then? What's its role in my assault on the visible world? [...] Kino-eye is understood as 'that which the eye doesn't see,'/ as the microscope and telescope of time, / as the negative of time, / as the possibility of seeing without limits and distances, / as the remote control of movie cameras, / as tele-eye, / as X-ray eye, / as 'life caught unawares,' etc., etc." In Dziga Vertov, "The Birth of Kino-Eye", in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. by Dziga Vertov and Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien (Berkeley, Calif; Los Angeles; London: University of California press, 1984), 41. Dulac also talks about cinema as a new organ: "The cinema is a big eye open to life, an eye more powerful than ours, which can see what we do not see." Germaine Dulac, *Writings on Cinema: 1919- 1937*, ed. Prosper Hillairet, trans. Scott Hammen, 2nd ed. Eyewash Books Collection (Paris: Paris expérimental, 2021), loc. 1,296, https://read.amazon.com/?ref_=dbs_p_ebk_r00_pcb_rnvc00&_encoding=UTF8&asin=B07LFJHT6C.

¹⁹ Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version", 37.

²⁰ Fernand Léger, "A Critical Essay on the Plastic Quality of Abel Gance's Film the Wheel", in *Functions of Painting*, *The Documents of 20th-Century Art* (New York: Viking Press, 1973), 20.

²¹ Léger, "A Critical...", 20.

²² Dziga Vertov, "From Kino-Eye to Radio-Eye", in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. by Dziga Vertov and Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien (Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1984), 88.

The cinematic city results from the relationship between film form and urban architecture, with montage as its underlying formal principle of synthesis. The urban environment is articulated not only as a setting or stage for human action. At the turn of the 20th century, there was a proliferation of works whose primary concern was the representation of the urban landscape as a complex, heterogeneous, and omnipresent territory in the so-called “city symphonies” and as a utopian and dystopian future in works such as Fritz Lang’s *Metropolis* (1927)²³.

Through the techniques and operations of cinema, the omnipresent city is transformed into a space for formal experimentation. City symphonies²⁴ aim directly to display the internal dynamism, cycles, structures, and relationships of the capital cities:

In the 1920s, the ‘city symphonies’ identified the modern dynamism and luminosity of large cities with the versatility of cinema for the coverage of the real and the plastic montage of its images, particularly through photographic techniques such as fades, double exposures, and the kaleidoscope effect, which formalized the purpose of simultaneous attention as a control objective.²⁵

It is possible to enhance four aspects of the city as a contemporary territory in early urban films: the reflexivity of a thematized media space, the formal framework created by montage, its interaction with a new realm of objects that were not previously part of the collective or artistic imagination, and light as a material of cinema and of contemporary experience.

Initially, city symphonies thematize the foundation of a new space via reflective cues that bind the territory to the filmic *medium*²⁶. With critical gestures, these films show the impact of cinema’s introduction on the development of urban space that is transformed into a rhythmic

²³ To this, we can add the explorations of social coexistence and abstract urban space in the case of the “The Glass House” project that Eisenstein plans, inspired by Lang’s work, according to Soo Hwan Kim, “A Cultural Genealogy of The Glass House: Reading Eisenstein with Benjamin”, *E-Flux Journal*, (March 2021), <https://www.e-flux.com/journal/116/378537/a-cultural-genealogy-of-the-glass-house-reading-eisenstein-with-benjamin/>.

²⁴ Explicitly belonging to this genre are *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) by Walter Ruttmann, and *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1928) by Rodolfo Rex Lustig and Adalberto Kemeny. However, Corro adds works like *Rien que les heures* (1926) by Alberto Cavalcanti, and *The Man with the Movie Camera* (1929) by Dziga Vertov to the genre. Through this expansion of the category, he proposes the analysis of Chilean works such as *Santiago* by Armando Rojas (1933); *Día de Orgánillos* (1959) by Sergio Bravo, and *Ningún lugar en ninguna parte* (2004) by José Luis Torres Leiva.

²⁵ “En la última década del cine mudo, la del veinte, las ‘sinfonías de ciudad’ identifican el dinamismo y la luminosidad modernas de las grandes ciudades con la versatilidad del cine para la cobertura de lo real y el montaje plástico de sus imágenes, esto especialmente a través de las técnicas fotográfica del fundido, la sobreimpresión y el efecto de caleidoscopio, que formalizan el propósito de la atención simultánea como objetivo de control” in Pablo Corro, “Sinfonías de ciudad en el cine chileno: imágenes de modernidad, efectos de luz”, in *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, ed. by Mónica Villarroel et al., 1st ed. Santiago: LOM Ediciones: Centro Cultural La Moneda, Cineteca Nacional de Chile, 2013), 23.

²⁶ I take the notion of “Medium” from the way Benjamin uses it in relation to the technical apparatus, a concept that Somaini has further developed in Antonio Somaini, “Walter Benjamin’s Media Theory: The Medium and the Apparat”, *Grey Room* 62 (January 2016): 6-41, https://doi.org/10.1162/GREY_a_00188.

matrix. In *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1928), the opening titles express the purpose of showing the magnificent metropolis built with vertiginous rhythm due to the constructive power of its people. This introduction approaches the great city through a *medium* that manifests itself in the concept of a “symphony”, appealing to the rhythmic patterns that emerge from the visual contrasts produced by the assembly of the material components and the passage of the cycles of the day’s changing activity. Vertov begins *The Man with a Movie Camera* (1929) by stating that he will proceed “without the help of a story,” through a cinema devoid of theatrical and literary language. In an experimental and self-reflective gesture, the opening shot of Vertov’s documentary is a montage of the cameraman carrying and operating his equipment while standing on a large movie camera (fig. 2).



Figure 2. *The Man with the Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929), photograph of the film’s opening.

The man carrying his instrument passes across the theater’s curtains in a subsequent shot. Subsequently, the act of starting the film projection is paralleled by the audience’s entrance

into the empty theater and the succeeding start of an orchestra's performance²⁷. Therefore, the opening sequence implies that the cinematic city is not recognizable through narrative but instead through musicality, which has been visually translated into a silent medium. Rhythm is conveyed in the spatial dynamism since the beginning of Ruttmann's *Berlin*. The opening image of water waves expanding is followed by a train moving towards the city platform, a quote that celebrates the era of the machine and mechanical progress, and the film tradition whose origins can be traced back to Lumière's moving pictures. The advancing locomotive is alternated with views from the window in tracking shots that, in some moments, due to their speed, make the objects indistinguishable: tree branches, wiring, train lines, and distant buildings dissolve in the velocity as the musical notation becomes evanescent sound in the interpretation of a partiture.

Secondly, the framework that produces the rhythm is constructed by the formal operation of montage. Rhythm is a product of the interval or difference in a sequence time that Vertov will identify as the fundamental element of the *medium*²⁸. As a shared material property of the audible and the visual, the interval between contrasting particles of light, motion, and photographs generates the conflicts and relationships required to create the patterns that constitute cinematic tempo. Through montage, this constructed tempo is transferred to the depicted city, and both enter a circular relationship that identifies with the style of contemporary urban life. In order to inhabit a modern environment, a cinematic rather than a pictorial synthesis is required. However, the medium does not introduce the rhythm unilaterally when external content is captured. According to Kuleshov, the kaleidoscopic juxtaposition of multiple impressions as the form of modern experience and the principle of montage were introduced by the American capitalist culture, with its fast pace and commercial expectations.

The American film, on the other hand, at that time consisted of a large number of short shots filmed from various positions, because, it might be explained, for the price of admission the American viewer demands in return the maximum impressions, the maximum entertainment, and the maximum action. [...] Thanks to this commercial determinant of the American film, thanks to the very tempo of American life, much more accelerated than the tempo of Russian or European life, thanks to all this, what caught our attention in the American film is that they consist of whole series of very short shots, of whole series of brief sequences joined in some predetermined order, as opposed to the Russian film, which at that time consisted of a few very long scenes, monotonously following one after another.²⁹

²⁷ It should be highlighted that Vertov's interest in cinema is framed within a broader project of sensorial apparatusization that begins with his experiments with sound. Vertov's project is carefully developed by Antonio Somaini in Antonio Somaini, "Enregistrer, monter, transmettre, organiser. Dziga Vertov et la théorie des médias", in *Le ciné-œil de la révolution, écrits sur le cinéma*, ed. by Dziga Vertov, François Albera, and Antonio Somaini, trans. Irina Tcherneva (Dijon: les Presses du réel, 2018), 649-768.

²⁸ Dziga Vertov, "We: Variant of the Manifesto", in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. by Dziga Vertov and Annette Michelson, trans. Kevin O'Brien (Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1984), 9.

²⁹ L. V. Kuleshov, "Art of the Cinema", in L. V. Kuleshov, *Kuleshov on Film: Writings* (Berkeley: University of California Press, 1974), 46.

The accelerated beat of contemporary life that Kuleshov associates with montage develops in the cinematic metropolis as a framework comprised of discontinuous pieces of celluloid, with a maximum number of impressions in a sequentially organized series of shots. The mediated city is an archive or memory of fragments whose duration and position are determined by musical and dynamical criteria. In this framework, the architectural experience is deconstructed and transformed. The structure does not await a patient or functional traversal by a viewer moving at her own pace. The observer is fixated as explosive sensorial collisions stimulate her nervous system. The landscape's momentary stillness is intended to be contrasted and interrupted by movement. The morning view of a deserted street is imprinted in the viewer's memory to be juxtaposed, after an elliptical progression of time, with avenues traversed by crowds and trams flowing in choreographed straight lines that cross and interject each other's paths. The façade of a building, the window presented in a static shot, or the complex networks of streets unfolding through a bird's eye angle are relativized by the parallel montage—the valued resource whose poetic use was inherited from Griffith, along with the close-up—. City symphonies alternate flat frontages and deep shots of deserted streets, combining later their stillness with the mechanical cadence of industrial assemblages exerting their ceaseless movement at a progressively accelerating rate. The Renaissance's architectural structures were immutable and almost divine due to the stability of geometrical laws projected in a visual field by a static observer. However, these structures depended on a collective reception of the represented space, which relied on malleable habits of synthesis. City symphonies deconstruct edifices and bombard the spectator with a fragmentary multiplicity of angles, durations, and speeds, revealing that habitable space has exploded, is in movement and can be controlled, traveled, and examined in a new fashion through the innervation of technical apparatuses and procedures.³⁰ With montage, the city is shattered and recomposed with *shocking* transitions that stimulate the body and sense organs³¹. Architecture becomes compartmentalized, modular, and reconceived as a

³⁰ Film's omnipresence and ability to establish diverse sets of associations and conditions when recording, adding, and exchanging its material demonstrate its omnipotent relationship to the territory. This power is exercised in the act of perceiving through a technical mediation, as the machinery has amplified the sensory organs' natural faculties and they can administer and access the data in a novel way. This changes the relation between human beings and the material world because it alters the perception of the action field and its objects.

³¹ The ideas are developed by R. Domínguez: "Gracias a Benjamin sabemos que los cambios en la sensibilidad contemporánea hay que buscarlos menos en la contemplación paciente y meditativa de obras singulares por parte del individuo, que en la penetración y bombardeo implacable de contenidos e imágenes reproducibles en el cuerpo colectivo. Lo que el cine inaugura para Benjamin es una sensibilidad, que de manera similar a ese arte antiguo y multitudinario que es la arquitectura, se define por la exposición consuetudinaria y distraída del cuerpo colectivo a sus estímulos (los edificios, las superficies, las sombras y el espacio en la arquitectura; el movimiento, los colores, el contraste y el montaje en el cine), pero que, a diferencia de la arquitectura, que penetra lentamente en el la colectividad, inerva rápidamente, es decir predispone y educa a ésta para una estética de shock. Si la contemplación para Benjamin es ante todo óptica, el shock es a su vez físico, táctil" in Román Domínguez, "De cómo el shock se hizo cósmico. pequeña historia fílmica de la sensibilidad", *Poliética* 6, n.º 1 (2018): 65". According to Benjamin, the medium generates a distracted and even hypnotic perception among the masses, in Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version", 38-39.

serial shot-by-shot composition. Eisenstein compares the cinematic experience to the architectural because of this way of reconstructing a multidimensional totality through the juxtaposition of partial views³², but now the views are not generated by spatial displacement of a subject in a fixed domain, but the relation is inverted. In *The Man with the Movie Camera*, Vertov celebrates the novelty of a superior machinic human who, when perceiving, has the analytical and synthetic capabilities to recompose the material world. The film draws analogies between cinema and other techniques that dissolve the limits of natural physiology generating new junctions within the city: transports, secretaries typing their machines, telephonic operators connecting the cables, and triumphing over the intervals of time and place³³. Through the assemblage of shots made possible by cinema, perception becomes a machine for constructing new structures. The city comprises apparatused sensible connections and procedures of second order that generate new medial space- time panorama.

Thirdly, urban space includes a set of objects and characters that become part of the city's imaginary and were never before present in the representational field. The insertion of mannequins, shop windows, industrial workers, mechanical devices, streetlights, trolleys, and automobiles suggests the emergence of a new community based on the ambiguity between matter and the human, which was previously separated by a hierarchical structure that favored the subject (fig. 3).

In *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, the sequence displaying the alternation of paper and pen and mechanical typewriters alludes to the passage of writing a cultural foundation of society and tradition. In *The Man with the Movie Camera*, the cart and horse alternate with the car as the modern mode of transportation. Their movement is altered in the frames showing the editing table managed by Svilova: reduced to photograms, frozen, ralentized, and accelerated. This implies that the new objectivity also emerges as a result of the analytical procedure of assemblage, which projects a collection of fragments from what was previously conceived as a whole: perspective and movement are deconstructed, and now it is even possible to build an artificial human from the pieces of different individuals³⁴.

³² "Painting has remained incapable of fixing the total representation of a phenomenon in its full visual multidimensionality [...]. Only the film camera has solved the problem of doing this on a flat surface, but its undoubted ancestor in this capability is architecture", in Sergei M. Eisenstein, Yve-Alain Bois, and Michael Glenny, "Montage and Architecture", *Assemblage*, n.º 10 (December 1989): 117, <https://doi.org/10.2307/3171145>.

³³ Somaini, "Enregistrer, monter, transmettre, organiser. Dziga Vertov et la théorie des médias", 723.

³⁴ Kuleshov affirms: "By montage alone we were able to depict the girl, just as in nature, but in actuality she did not exist, because we shot the lips of one woman, the legs of another, the back of a third, and the eyes of a fourth. We spliced the pieces together in a predetermined relationship; and created a totally new person, still retaining the complete reality of the material. This particular example likewise demonstrated that the entire power of cinematic effect is in montage. With the material alone one can never achieve such unique, seemingly incredible things. This is impossible in any other spectacle excepting cinema, in addition to which none of this is achieved through tricks but solely by the organization of the material, solely by bringing the material together into this or that order", in Kuleshov, "Art of the Cinema", 52.

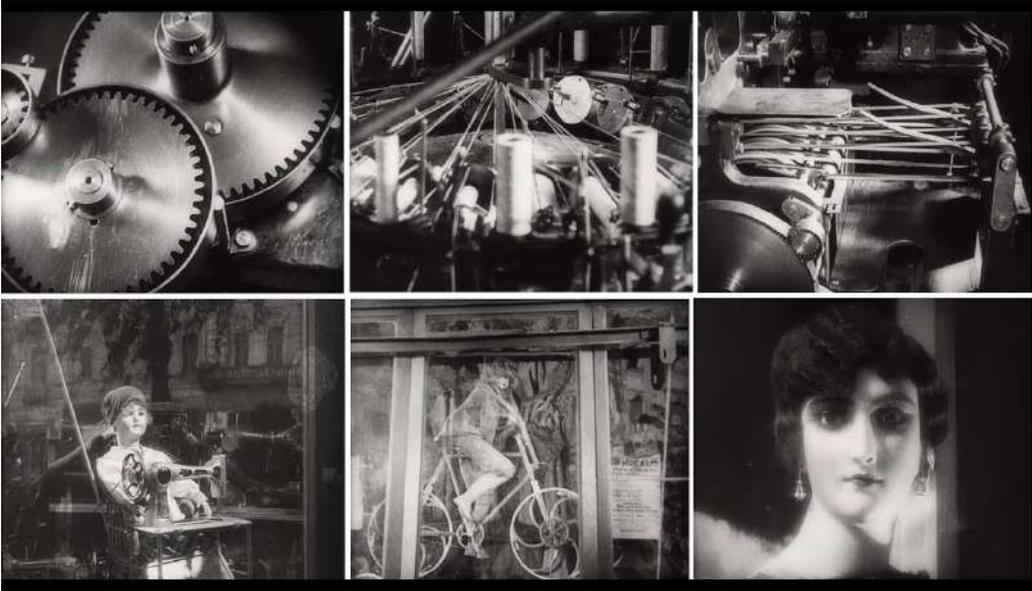


Figure 3. *The Man with the Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929), mannequins and machinery in photograms of the film.

Additionally, the properties of the physical are challenged. With motion montage, the solidity and weight of the buildings are diminished, the scales are lost, and the contemplative distance necessary for appreciating ancient monuments is rendered impossible by the fugacity of time. The filmic city as an archive combines monumental structures with precarious and quotidian incidents, giving political significance to what was previously deemed insignificant. The buildings are fleeting images rendered in electronic light before the indifferent machinic eye, which equalizes, atomizes, and divides. In *The Man with a Movie Camera*, the colossal occupies the same proportion of the frame as a woman putting on her stockings or beggars sleeping on benches. As prominent as the skyscraper is the industrial machine. The proportions of detail in the frame are the same as a human face or a train. Neither can be represented as a whole; rather, they consist of concrete, incomplete parts that can be connected in infinite ways.

Finally, the relationship with artificial light is of fundamental importance for photographic and cinematic apparatuses. The city symphonies establish luminous parallels that correspond to the variations of daylight. But modern cities do not fade at night, because as cinema they are impulsed with electricity. The films insistently show the neon illuminating the bars, streets, theaters, and brothels where nightlife unfolds³⁵. The rapid succession of shots and resources as fading superimposing images convey a sense of vertigo. In *The Man with the Movie Camera*, day and night converge in a movie theater, where the screen displays a group

³⁵ Corro, "Sinfonías de Ciudad...", 26.

of airplanes traversing the sunny sky. The connection between the shots of the planes and the audience watching from their seats is established by the intermediate shot of the cameraman pointing at heaven, which reunites the past with the future effects of his work. Thus, cinema triumphs over nighttime's darkness and historical and chronological distance by artificial light.

Moral parables

With the introduction of new supporting characters, the moral significance of the imaginary realm of the city as the scenery of modern lifestyle is developed. *The parable of Sunrise: A Song of Two Humans* by Murnau (1927) is well-known, as it contrasts the simplicity of rural life with the confusing accumulation of stimuli of modern urbanization. The city is the residence of the libertine woman who entices the protagonist into her shadowy world, tempting him to deceive his angelic wife and even consider murdering her. The temptress, introduced in the title as “a woman from the city,” dresses in black and seductively glides or dances frenetically. Her arrival for an extended vacation in the country induces corruption, doubt, and the loss of control of the protagonist's passions, who once lived happily with his family (fig. 4).

“The farm” unfolds under the open sky, housing the wife in a setting of prolonged and idyllic shots illuminated by natural light, associating her existence with the sunrise that gives the film its title and resurfaces at the end. In contrast, “the city's turmoil” is the territory of the artificial and the evanescent described by Baudelaire, highlighted by makeup, dance, brightness, cigarette and train smoke, and the endless crowds entering amusement parks in dense shots overloaded with activity. Like in city symphonies, Murnau's urban environment is deconstructed and fragmented. The work dissolves the distinctions between objects through parallel editing, accelerated movement, and superimposition. Electricity overthrows the laws of natural cycles. Additionally, metallic scaffolding and glass as materials generate a collapse of the depth of shots, resulting in a whirlwind of dancing legs, balloons, alcohol, and excess (fig. 5).



Figure 4. *Sunrise: A Song of Two Humans* (F. W. Murnau, 1927), movement, montage and superimposition to showing the woman for the city's rhythm in a photograph of the film.



Figure 5. *Sunrise: A Song of Two Humans* (F. W. Murnay, 1927), city night in a photograph of the film.

As the culmination of this overload, a pig running through the establishment of a party reveals two lovers kissing behind a curtain.

This moral dimension suggests that the imaginary realm of the city is not limited to a fascination with the present but acquires a symbolic character. It takes on a different form in utopian, dystopian, and political projects such as Eisenstein's "The Glass House"³⁶. The power of image mediation gives a sense of actuality and real consistency to a hypothetical scenario. As Sontag affirms, "Reality has bifurcated, into the real thing and an alternative version of it, twice over. There is the event and its image. And there is the event and its projection". In this duality of reality, Sontag argues that "real events often seem to have no more reality for people than images" and "there is what is happening now. And there is what it portends: the imminent, but not yet actual, and not really graspable, disaster"³⁷. In this quality, the city anticipates itself as the prophecy of an apocalyptic future that emerges from the consequences of modernity in Fritz Lang's *Metropolis*, as well as in subsequent works like Ridley Scott's *Blade Runner* (1982) and Kathryn Bigelow's *Strange Days* (1995), among many others. *Metropolis* can still be seen today as an imaginary anticipation of contemporary urban architecture, as well as a reflection of a mentality that reduces human beings to a collection of objects, to a mass that is treated as machinery (figs. 6-7).

³⁶ Antonio Somaini, *Les Possibilités Du Montage. Balázs, Benjamin, Eisentein* (Paris: Mimesis, 2012), 96.

³⁷ Susan Sontag, *AIDS and Its Metaphors*, 1st ed. (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989), 90.



Figure 6. *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), architecture and lights in a photograph of the film.



Figure 7. *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), the masses in a photograph of the film.

In conclusion, the cinematic city stands as an intricate web that mediates and reshapes the relationship between human beings and the material world constituting the space where human societies inhabit since the dawn of the 20th Century. This dynamic realm restructures the urban landscape capturing the pulsating rhythm of modern life through the lens of montage and modifying sensibility and social habits. As architecture and humanity coalesce within its frames, the cinematic city unveils its dual role: it is both a reflection of the immediate present and a prophetic projection of potential futures. Through its kaleidoscopic lens, cinema inaugurated and gave an identity to modern space and early theory of film recognized the status of this new media realm.

Utopia in Architecture and Literature: Writing Ideal Worlds

Utopía en arquitectura y literatura: escribiendo mundos ideales

JANA ČULEK

University of Rijeka, janaculek@studiofabula.eu

Abstract

Proveniente originalmente del campo literario, la utopía como forma creativa también está presente en otros géneros como el arte, la arquitectura y el cine. Sin embargo, las formas en que se imaginan y describen los mundos utópicos a veces difieren según el campo. Este artículo se basa en una investigación más amplia que trabajó con tres pares de utopías arquitectónicas y literarias, a saber, *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (Ebenezer Howard), *The Time Machine* (H. G. Wells), *Metropolisarchitecture* (Ludwig Hilberseimer), *We* (Yevgeny Zamyatin), *12 Ideal Cities* (Superstudio) y *The Dispossessed* (Ursula K. Le Guin). Al examinar cómo las obras reflejaban sus contextos históricos, el artículo proporciona información sobre algunos de los métodos comunes utilizados para comunicar sus diversas ideas creativas y revela cómo las seis obras imaginaron y describieron, tanto a través del texto como del dibujo, investigando en consecuencia cómo se desarrollaron los mundos utópicos en contraste crítico con sus propios contextos históricos.

Originally stemming from the literary field, utopia as a creative form is also present in other genres such art, architecture and film. However, the ways in which utopian worlds are imagined and described sometimes differ depending on the field. This paper is based on a more comprehensive research which worked with three pairs of architectural and literary utopias, namely Ebenezer Howard's *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, H. G. Wells' *The Time Machine*, Ludwig Hilberseimer's *Metropolisarchitecture*, Yevgeny Zamyatin's *We*, Superstudio's *12 Ideal Cities*, and Ursula K. Le Guin's *The Dispossessed*. Examining how the works reflected on their historical contexts, the paper provides insight into some of the common methods used for communicating their various creative ideas and reveals how the six works imagined and described, through both text and drawing, consequently investigating how the utopian worlds developed in critical contrast to their own historical contexts.

Keywords

Utopía, narrativa, método crítico, dibujo como investigación

Utopia, narrative, critical method, drawing as research

Introduction. Utopia as a Multi-Disciplinary Form

By turning a critical mirror onto our own present, utopia provides a glimpse into a possible future. Through modifying existing or constructing new worlds, objects, systems, hierarchies, and other forms within our environment, utopia through its fictional and imaginative nature weaves together different scenarios for the future. Using the events and conditions from our own contexts, utopian scenarios critique the status quo and propose alternatives to it, often without any direct societal and spatial consequences. Utopia can therefore be seen as an important method of creative production in which, through reflection and speculation, it enables us to look at our own past and present in a critical and productive way.

Examining utopias from two of these fields, namely architecture and literature, brings focus to the often different methods through which works are envisioned and the mediums through which they are presented differs. Utopian literature, although sometimes containing a limited number of accompanying illustrations, is created in the format of a fictional text of varying length. The visual representation of the text is mostly limited only to the book's cover art—an interpretation of the text which varies from publisher to publisher—. The narrative is set in an imagined location, or one which closely resembles reality but has been altered in order to accommodate the utopian proposal. To describe the imagined world, the various changes which the utopian work proposes in relation to our “reality” are depicted mostly on the level of social interactions, with the spatial conditions often described as a setting for the plot to unfold. The societal, political, and economic conditions of the utopian world, which differ from the conditions of the work's historical reality are therefore usually better defined than the changes in the spatial conditions. Architecture, on the other hand, proposes its utopian alternative mostly through drawings. In some cases, the set of drawings is accompanied by a text which either describes the author's critical intentions or it is a narrative through which the inner workings of the utopian world are described in more detail. The focus of the architectural utopian project is placed mostly on the changes which occur in the utopian built environment. There are rarely any specific characters inhabiting the architectural utopia. The population is rather described in toto and in relation to their interaction with the built environment. The proposed societal changes are, thus, made visible through the changes which occur due to a modification of the spatial surroundings. The repetitiveness of a specific building type, the lack of external pedestrian connections, or the strict zoning of urban functions, all have a profound effect on the way of life. However, this way of life is rarely made explicit in architectural utopian works but is rather left to the interpretation of the viewer. Unlike the literary utopia which can encompass virtually any scale, architectural utopias are limited mostly to the scale of a city, albeit its potentially endless size. The drawings through which the utopian works are proposed are used to depict both the systems and the specific elements which shape utopian worlds.

Common Narrative Methods

And while the differences between the two genres are perhaps more readily understood, delving deeper into specific examples of architectural and literary utopias, one begins to uncover some of the similarities. Examining six examples of architectural and literary

utopias¹ created in the twentieth century it was possible to begin distilling different methods and tools used by authors to describe their imagined worlds. Each of the three examined pairs addressed some of the most pertinent issues and conditions of the period in which they were produced. The first pair, that of Ebenezer Howard's *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898) and H. G. Wells' *The Time Machine* (1895) dealt with the transitional period from the nineteenth to the twentieth century. Both works, produced in the aftermath of the Industrial Revolution, reflected on the development of what was to become the modern metropolis, while situating (most of) their inhabitants outside the grey city and in the green countryside. Although it may seem that the works share a nostalgia for simpler, pastoral times, they are in fact inherently modern. Instead of ignoring the developments brought by the Industrial Revolution, they address the topic of class struggles, the development of the capitalist system, and new means of work and production. The second pair, that of Ludwig Hilberseimer's *Metropolisarchitecture / Großstadtarchitektur* (1927) and Yevgeny Zamyatin's *We / My* (1924), was created in the modernist period between the two World Wars. The works took mathematical logic, rationalization, and standardization as both their main topics and creative methods. The narratives are situated within the modern metropolis—a new urban locus which emerged as a result of industrialization and the development of capitalist modes of production—. Lastly the third pair consisting of *Superstudio's 12 Ideal Cities / Le Dodici Citta Ideali* (1971) and Ursula K. Le Guin's *The Dispossessed* (1974), portrayed a turbulent and multifaceted period of our recent history, namely the seventies and the advent of postmodernism. Aside from both dealing with and depicting multiple utopian worlds, this pair of works also touches upon the most varied array of topics and is therefore the most complex, both narratively and thematically.

With the changing times and consequently the change in topics which the examined utopian works have addressed, the ways in which they constructed their narratives, how their imagined utopian forms, as well as how they critically positioned themselves in relation to their historical contexts, also changed. Through the analysis of the six works it was possible to identify several predominant techniques which the utopian authors used to deliver their critique. They revolve around specific relationships that utopian works weave with their historical contexts, and the manner in which they deliver their critical response. They are namely: (1) dichotomous relationships—a technique through which either the social and spatial forms of the utopia are imagined as opposite to those of the historical context, or one in which the forms of the utopia itself are imagined as opposing, making certain conditions or relationships more visible through these oppositions—; (2) bridging the small and the large scale—a technique which was identified in several of the works, and revolves around creating a link between the “part” and the “whole” through using small scale forms as building blocks for the large scale—; and lastly (3) contextual verticals—a technique which was at first more dominant in the literary utopias, and which references and ingrains in the

¹ Jana Čulek, “Utopia as Critical Method: A Comparative Analysis of Six Architectural and Literary Utopias” (doctoral dissertation, TU Delft, 2023).

utopian narratives specific reality-based social and spatial forms which serve as connection between the utopian narrative and the author’s historical context—.

Four Methods in Practice

The Garden City and the Distant Future

The utopian worlds envisioned by Howard and Wells are predominantly based on establishing dichotomies. This is perhaps most clearly illustrated in Howard’s “Three Magnets” diagram (fig. 1) where he opposes various social and spatial aspects of the town against those of the country, “marrying” them in his proposed “town-country” model –the Garden City. But while “town-country” might seem like a compromise solution, Howard’s model is very selective in what it takes from each domain, adding to the description of his “town-country” concepts like “freedom” and “cooperation”. The “town-country” thus becomes the alternative to both “town” and “country”, a completely new form in its own right, which is to replace both existing ones. Howard proposes a model for the Garden City –emerging either as a new town built on agricultural land, or one which is manifested through the downscaling, greening, and depopulation of larger cities—.

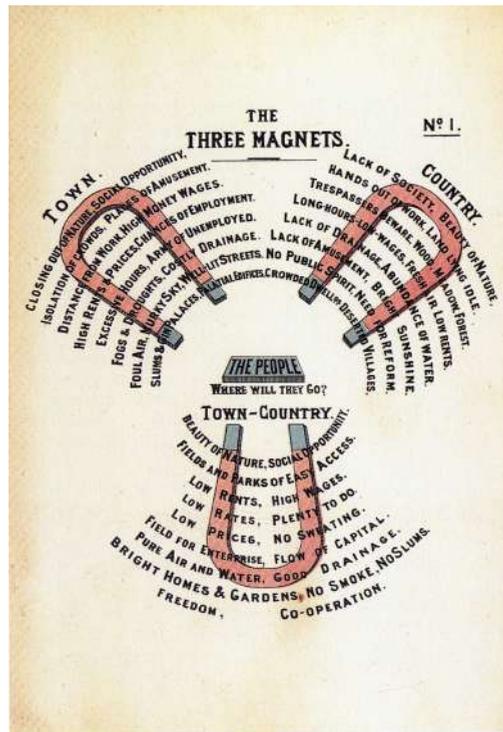


Figure 1. Diagram n.º 1: The Three Magnets. Source: Ebenezer Howard, *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898).

He addresses his historical context directly within his narrative, referring to very specific conditions in his own reality, such as the living environments of the working class, various infrastructural problems, or rent prices. He also continuously refers to different texts, beginning each chapter with a quote –sometimes from literary works such as Victor Hugo’s *Le Miserables*²– works which have inspired him like B. W. Richardson’s *Hygeia; or, a City of Health*³, or with segments of politically geared texts such as Marshall’s “The Housing of the London Poor”⁴. He even openly discusses the works which have heavily influenced his proposals⁵ and from which he has taken inspiration in structuring his Garden City model. In other words, Howard’s historical context is complexly intertwined with his proposal, drawing from it both fact, fiction, critique, and inspiration, but always keeping it visibly separate from his own utopian proposal.



Figure 2. *The Garden and the Underground*, depicting the future world of H.G. Wells’ *The Time Machine*. Jana Čulek, 2023.

Wells’ *The Time Machine* also is also predominantly developed through establishing dichotomies. But instead of proposing a new model which could replace the existing one and –as Howard’s proposal– decrease the social divide, Wells exaggerates the conditions of his historical context to create two separate worlds and species (fig. 2). He plays out the already dichotomous relationship of the working class and the bourgeoisie from his historical context to its radical end where the divide grows so large that it separates the two groups both biologically and spatially.

² Ebenezer Howard, *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, (1898), facsimile of original edition with commentary by Peter Hall, Dennis Hardy and Colin Ward reprint (Oxford: Routledge, 2003), 20.

³ Howard, *To-Morrow...*, 42.

⁴ Howard, *To-Morrow...*, 54.

⁵ “(1) the proposals for an organized migratory movement of population of Wakefield and of Professor Marshall; (2), the system of land tenure first proposed by Thos. Spence and afterwards (though with an important modification) by Mr. Herbert Spencer; and (3), the model city (of somewhat different design, however) of Jas. S. Buckingham”. Howard, *To-Morrow...*, 128.

Given that *The Time Machine* is a work of literature, the form itself doesn't limit Wells to draw only direct correlations to his historical context in the same manner that Howard did, allowing for the historical context to become intertwined in the narrative itself. What Wells also employs is what Suvin refers to as the “frame-within-a-frame”⁶ structure, or what Huntington identifies as “the coexistence of opposites”⁷. In Wells' *The Time Machine*, the two frames—or two opposite worlds—are obvious and fully separated through the narrative: the outer frame amounts to the Time Traveller's home, his houseguests, and Wells' historical present, while the inner frame, visited through the “imaginary voyage” via the time machine, depicts the year of 802, 701. Through this temporal “frame-within-a-frame”, Wells establishes a critical correlation to his historical context through the process described as “invoking a structure that allows our world and the world of 802,701 to share the same space”⁸—therefore juxtaposed and possible to observe simultaneously—. Wells also deploys this dichotomous coexistence within the “inner frame” of his narrative, in the two worlds and two “species” which inhabit the year 802, 701: the space above ground, inhabited by the Eloi, and the underground which houses the Morlocks, with each part systematically designed to follow both the needs and the characteristics of each of the two “species”. Through these two structures, Wells addresses both the relationship of his future world to his own historical context, as well as one of the most pertinent topics of his period—that of the increasing differences between the working class and the bourgeois—which in his narrative have taken on an evolutionary proportion. He addresses this topic again through the use of Huntington's “coexistence of opposites”, which in this case play out through the narrative itself. Wells also reflects on his historical context through the three different speculative scenarios which the Time Traveller lays out when contemplating how the future state of the year 802, 701 came to be. In these speculations⁹, Wells discusses three separate political and economic systems, and how they could have resulted in the world the Time Traveller encounters. What is curious about Wells' narrative, is that Wells positions himself on the “side” of the bourgeois¹⁰, not that of the suffering working class, which is evident in the

⁶ Darko Suvin in *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979) identifies the “frame-within-a-frame” structure as a method in which the narrative is constructed from two separate worlds and two separate narratives—the outer frame which is more akin to the actual historical context which depicts the transition to the “imaginary voyage” from our world to the utopian, and the inner frame which contains the depiction of the utopia proper—.

⁷ John Huntington in *The Logic of Fantasy: H. G. Wells and Science Fiction* (1982) identifies “the coexistence of opposites” as “a fundamental structure in all of Wells' early fiction” (Huntington, 1982, 21) whose aim is “not to describe a change, but to set up a static antithesis and then to fill in the relation between the two elements. [...] in such a structure neither world in itself holds our interest; what is important is the two of them together and the linked opposition they establish”. Huntington, *The Logic...*, 22.

⁸ Huntington, *The Logic...*, 21.

⁹ Wells, H. G., *The Time Machine* (London: Penguin Random House, 2018), 56-59.

¹⁰ As Suvin explains, this favoritism of the Eloi probably “flows from the social consciousness of Wells himself, who came from the lower middle class, which lives on the edge of the ‘proletarian abyss’ and thus”, as he quotes the work of Caudwell, “looks upon the proletariat as being something disgusting and evil and dangerous”. Suvin, *Metamorphoses...*, 212.

much more relatable and childlike Eloi, as opposed to the monster Morlocks. A question which occurs is whether Wells was perhaps more afraid of the growing mass of the working class and a possible power they might begin to exert, than he was distressed with their living conditions. Or was his work—similar to that of Superstudio which I will address in the following segments of this paper—a way to pinpoint the issue very clearly by exaggerating it to a point where the two classes become two divergent species.

The Metropolis and the One State

When compared to Howard and Wells, the works of Hilberseimer and Zamyatin already exhibit various changes both in the topics they address as in the critical methods they use to propose their utopian alternatives. However, Hilberseimer's proposal is in some ways relatable to that of Howard. And while he does not begin his chapters with quotes from other authors, he does continuously refer to his own historical context and different social and spatial forms which he deems unfit for the modern metropolis. In the chapters dedicated to discussing the different typologies¹¹ he also references numerous architectural and urban planning projects. Examples include Le Corbusier's *Ville Contemporaine*¹² for which he provides rough calculations which call Le Corbusier's proposed functional ratios of built and unbuilt (green) space into question. He also addresses Mies van der Rohe's conceptual skyscraper project¹³, as well as Frank Lloyd Wright's *Martin House in Buffalo*¹⁴. Taking from all of them, as Howard, pieces he deemed functional, and rejecting those he sees unfit, he builds his proposal by including his own design project as segments in some of the chapters. But unlike Howard, Hilberseimer doesn't see his proposed model as one which should completely replace all existing urban forms. He acknowledges the existence of the historical city, and the fact that it will remain as part of the built environment. Instead of replacing it in full, he rather proposes a new, in his view more appropriate model, structured on the principles of industrialised mass production, which can become the locus for the new modern man (fig. 3).

Within this new metropolis, his focus lies predominantly only in the functions of housing and work. Another technique Hilberseimer uses is that of directly linking the forms of the small scale to those of the large, stating that the "central problem" his work addresses is "the relationship between cell and organism, part and whole"¹⁵. This technique is also visible in Zamyatin's *We*. It is reflected in the fact that the only individual housing unit that is described in the narrative—the single room of the numbers inhabiting the One State. It is identical in each instance, and as such replicated throughout the city-state. Zamyatin also

¹¹ "Residential Buildings", "Commercial Buildings", "High-rises", "Halls and Theaters", "Transportation Buildings", "Industrial Buildings", in Ludwig Hilberseimer, "Metropolisarchitecture" (1927), in *Metropolisarchitecture and Selected Essays*, ed. by Richard Anderson (New York: GSAPP Books, 2012), 84-281.

¹² Hilberseimer, "Metropolisarchitecture", 114.

¹³ Hilberseimer, "Metropolisarchitecture", 216.

¹⁴ Hilberseimer, "Metropolisarchitecture", 186.

¹⁵ Hilberseimer, "Metropolisarchitecture", 61.

employs contextual verticals to structure some of the critique towards his historical context, the majority of which is introduced through the form of the Ancient House (fig. 4) which in many ways stands as a stark contrast to the physically and ideologically transparent world of the One State. Positioned at the very edge of the city, right next to the Green Wall, it is a point in space where the forgotten past and the newly constructed future briefly touch. An example of a housing typology of the past, and as a direct contrast to all other elements of the One State, its structure is a metaphor for secretes –which is indeed what it enables in the narrative. Comparing the structure and materiality of the Ancient House¹⁶ Δ-503 compares: “Our present-day glass –beautiful, transparent, eternal– was there only in the form of pitiful, fragile little square windows”¹⁷.

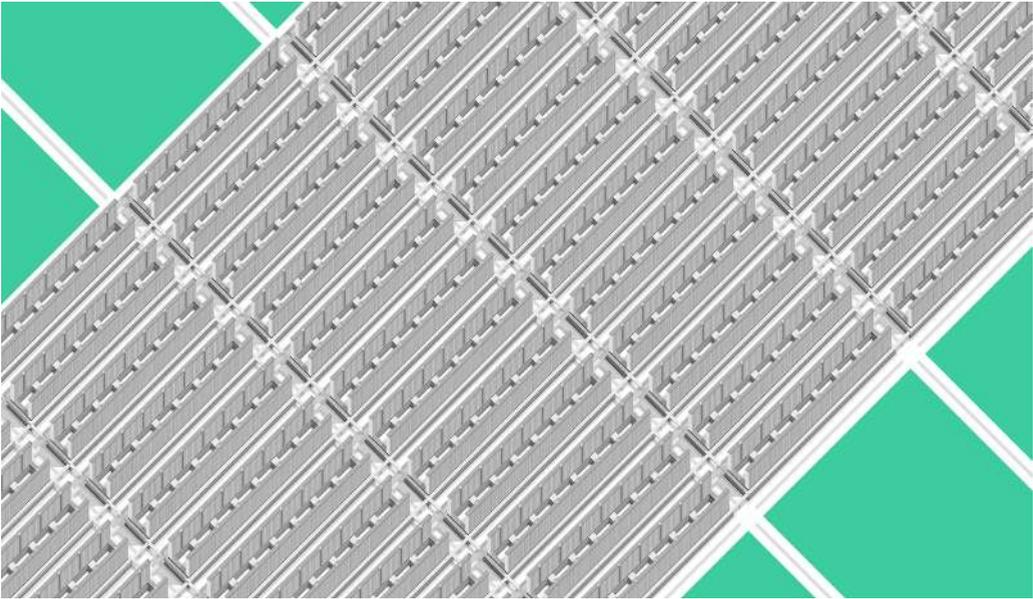


Figure 3. *The Metropolis*, interpretation of Hilberseimer’s *Metropolis*.

Written in the form of journal entries, from the point of view of the main protagonist Δ-503, references to the “reader’s” historical context are present throughout the narrative as a way of contrasting the seemingly perfect future world to the problematic, unstructured, messy

¹⁶ The Ancient House, however, has one more function within the narrative. Firstly, it is a direct connection to the author’s historical context, with the descriptions of its interior reminiscent of early twentieth century houses with its “glimmering mirrors, sombre wardrobes, intolerably gaudy sofas, a huge ‘fireplace’, and a large mahogany bed” (Zamyatin, 2009, 27). Being positioned on the edge of the One State, adjacent to its Green Wall, enclosed itself within a glass shell, it also represents an object out of place –a disruption within the perfect order of the One State–. And lastly, being the location of revolutionary meetings as well as a connection to what lies outside of the Green Wall, the Ancient House also plays the role of a connector between the ordered world of the Numbers, and the seemingly chaotic, wild, and uncivilized world of the Mephi.

¹⁷ Yevgeny Zamyatin, *We*, trans. Hugh Aplin (Richmond: Alma Books Ltd. 2009), 28.

world of the past. And while, as Wells, Zamyatin also actually proposes two worlds in his narrative —that of the numbers enclosed within the glass walls of the One State, and the Mephi who lead a seemingly wild and uncivilised existence in the jungle and wilderness surrounding the One State, their relationships are structured differently (fig. 5)—.

While Wells' dichotomy is based on class and the social and economic roles which the two disparate classes had in his own time, Zamyatin's dichotomous relationship is visible in between the numbers and the Mephi which are separated by the concepts of freedom and safety. The numbers, fully controlled by the One State —a radicalised version of the Zamyatin's historical Soviet¹⁸ context— live a predictable life of safety and “unfreedom”, something which is seemingly cherished by all of them, according to Δ-503. The Mephi, on the other hand, representing perhaps the rest of the non-Soviet world, live a life of freedom but without any visible overarching social or political structure keeping them “safe”. The critique which is posed through revolving the narrative around the concept of freedom, which is manifested in Zamyatin's work through both social and spatial forms of the numbers' existence, is perhaps mostly focused on the lack of freedom of one's own ideas and beliefs. Δ-503, continuously opening his mind throughout the narrative, slowly developing his own point of view and thus —his own freedom of thought— is in the end lobotomised by the One State, reverting him to a docile follower of the overarching system.



Figure 4. *The Ancient House*, depicting the Ancient House in Zamyatin's *We*. Jana Čulek, 2020.

¹⁸ And while Zamyatin never points his critique directly to the Soviet system, nor does he address any type of other political or economic system from his historical context, the fact that his work was not published in Russian until the nineteen fifties and that he was exiled (Ginsburg, 1987, xix, in Zamyatin, 1987), speaks to the direction of his critique.



Figure 5. *The One State*, interpretation of Zamyatin's *One State*. Jana Čulek, 2022.

Twelve Cities and Two Planets

The last examined pair, that of Superstudio's *12 Ideal Cities* and Le Guin's *The Dispossessed*, have a slightly different approach. This is strongly related with the changing times in which grand narratives are no longer produced¹⁹, and are in fact critiqued, and where the simultaneous and equally valuable existence of various groups, communities, interests, and ways of life becomes more and more prominent. Utopia as a form begins to change, both in the architectural and in the literary field²⁰. What can be seen from the works of Superstudio²¹, is that utopian architectural projects have become more narrative based, weaving their critiques and counter-proposals into imaginative stories which depict the urban environments and the events which take place in them. While some techniques which were evident in Howard's and Hilberseimer's proposals such as the correlation of the small and large scale

¹⁹ Cf. Jameson, 1991; Lyotard, 1983.

²⁰ Cf. Burns, 2010; Schrijver, 2016.

²¹ But also in the projects of some of their contemporaries such as Archigram or Archizoom.

are still visible in the *12 Ideal Cities*²², Superstudio's proposal ceases to draw direct correlations between the issues of their time and their utopian counter proposals in the same manner that Howard and Hilberseimer have done it. Rather, what the group is critiquing becomes in some ways less obvious, while their counter proposal becomes more radical. The narrative, while still supported by visual material like the other architectural examples, begins to be structured and read more like the narrative of a literary utopia. The texts of the *12 Ideal Cities* don't merely describe the spatial layout of the cities and the various other spatial forms found within them, providing only a short description of overarching economic or political systems. Rather, they begin to form cohesive narratives which depict the utopian cities by describing the various events which take place in them. Consequently, unlike the proposals of Howard and Hilberseimer, in which the direction of the critique is clearly stated in the text, in Superstudio's proposal the critique is much more indirect, especially if we consider that the project falls within the anti-utopian subgroup in which the group, similarly to what Wells does in *The Time Machine*, reflects on their context through exaggerating some of the urban planning approaches of the time –to the point of absurdity–. Being more akin to literary utopias, the *12 Ideal Cities* project also employs contextual verticals –references to the group's historical context which are ingrained in the narrative itself and which were previously not found in the examined architectural utopias (fig. 6)–.

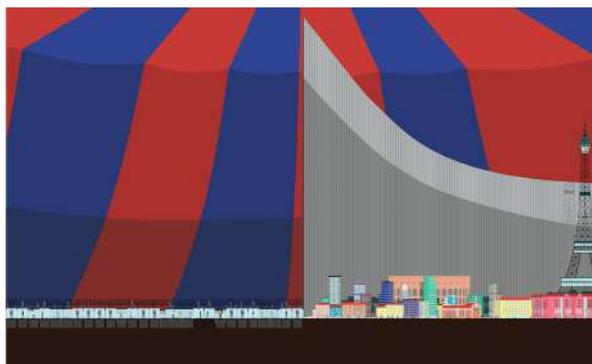


Figure 6. Barnum Jnr.'s *Magnificent and Fabulous City*, depicting a section of Superstudio's Sixth City: Barnum Jnr.'s *Magnificent and Fabulous City*, *12 Ideal Cities*. Jana Čulek, 2023.

Through situating their cities in real locations such as the Central Park in New York, or referring to celebrities from their historical period, Superstudio grounds their project within their specific context, allowing the reader to grasp their critique more easily.

Lastly, Le Guin's work is perhaps the most complex of all six examined utopias in the ways in which it critically reflects on its historical context. *The Dispossessed* can be seen as a new type of a literary utopia, namely a utopian novel²³, due to the more detailed way in

²² Some of the cities (such as the "First", "Second", "Third", "Fourth", "Fifth" and "Eighth") are based solely on this relationship and are structured literally as accumulations of individual cells.

²³ Tony Burns, *Political Theory, Science Fiction and Utopian Literature: Ursula K. Le Guin and The Dispossessed* (New York: Lexington Books, 2010), 32-35, 134, 142.

which Le Guin approaches the development of her utopian characters²⁴. Le Guin’s Shevek is a fully developed individual. While he is an avid Odonian, he does reflect on his beliefs, sometimes even embracing the conditions which he encounters on Urras and which are radically different than those of his homeland Anarres. This change in the approach to the utopian protagonist is relevant in this context because it brings focus to the fact that the clear-cut division of what is utopia and what is reality, or even what is dystopia is blurred in Le Guin’s work. For Wells’ Time Traveller this is obvious –there was his present, which was reality, and the future, which was the utopian critique–. With Zamyatin it already becomes more complex given that we have two realities, each of which is described as both a utopia and a dystopia– depending on one’s point of view. Something similar occurs in Le Guin as well. Neither Urras nor Anarres are ever identified as “the” utopia. Both worlds have their positive and negative aspects. The use of dichotomies as a utopian method is perhaps most complex and evolved in *The Dispossessed*, given that the dichotomies are continuously subverted through the narrative by a third concept, condition, space, planet. While the main dichotomy is that of the two radically different societies of Anarres and Urras, the former located on the latter’s moon (fig. 7), we soon find out that the planet of Urras is home not just to the nation of A-Io –one which is continuously contrasted to that of Anarres both in its spatial and social forms– but also to the nations of Thu and Benbili, each with their own political and spatial conditions.

What is curious about Le Guin’s work however, is that unlike the first two pairs, in which the use of dichotomies often clearly delineates the problematic forms of the authors’ contexts from the critical utopian responses, the two opposing sides in Le Guin’s dichotomous pairs are much more “ambiguous”²⁵. Both worlds have their positive and negative aspects. In other words, in Le Guin’s narrative, the critique of her context is ingrained everywhere. By never defining “a” utopia in her imagined world, and by leaving it ambiguous, she allows the reader to decide and pick their own utopian alternative. And unlike the worlds in *The Time Machine* and *We*, both worlds are reminiscent of our own, and of Le Guin’s historical context. Either could exist. In other words, in Le Guin’s narrative, the critique of her context is ingrained everywhere. And while Le Guin, as all the other literary addressed in this paper, does use contextual verticals as a way of connecting the distant planets of Urras and Anarres to Earth itself, all her social and spatial forms are familiar, allowing her to project her critique through all aspects of the narrative. By never defining “a” utopia in her imagined

²⁴ This slow but steady change from the format of “utopian literature” to that of the “utopian novel” (Burns, *Political Theory...*, 121) can be seen in all three examined literary utopias. Wells’ protagonist didn’t really have any other function in the narrative except for arriving into the future and telling us –the reader– about it. The Time Traveller was a simple character with no depth or much personality to him, who served merely as a tour- guide for the year 802, 701. Zamyatin’s Δ -503, while still playing the role of a tour-guide, given that we learn everything we need to know about the One State through his journal entries which form the entirety of the book, begins to develop some depth as a character. Beginning to doubt his indoctrinated beliefs, he manages to show the reader the “other side” of the narrative and Zamyatin’s imagined world by venturing outside of the One State and encountering the Mephi.

²⁵ The original title of Le Guin’s work was *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*. However, the “ambiguous” appendage was removed in subsequent editions of the book.

world, and by leaving it ambiguous, she allows the reader to decide and pick their own utopian alternative.

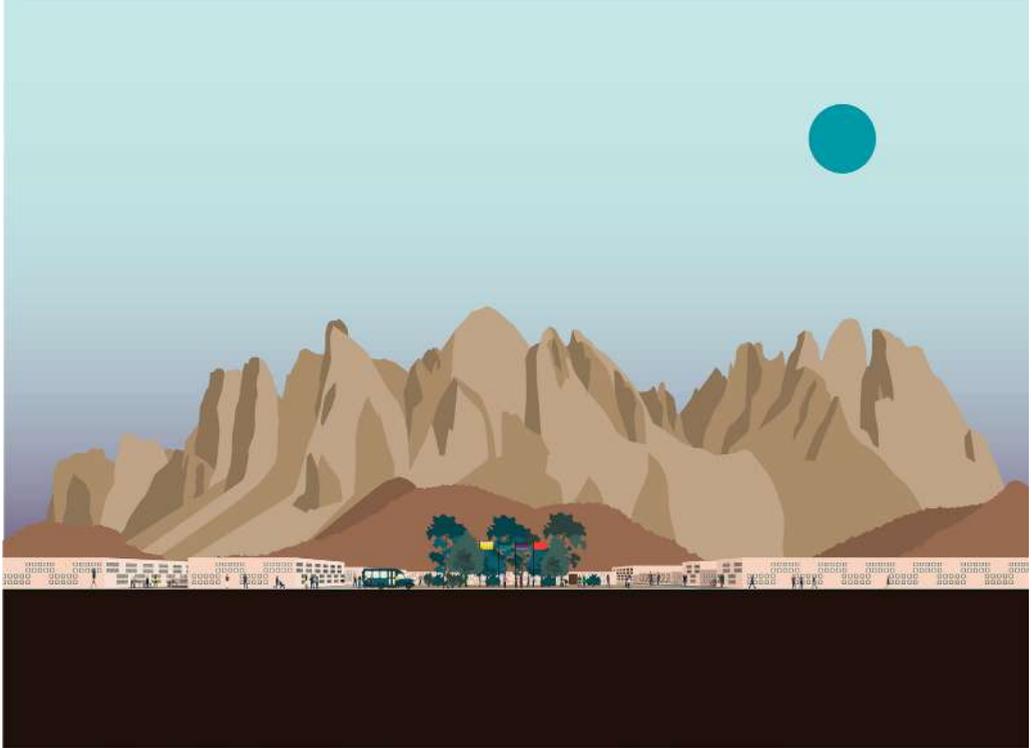


Figure 7. *Depot Street*, depicting a section of a street in Abbenay from Le Guin's *The Dispossessed*. Jana Čulek, 2023.

Towards New Utopias: A Conclusion

Architectural and literary utopias, while based on the same impetus—one of critically reflecting on their historical contexts through providing alternative social and spatial forms to those found in the authors' reality—achieve this task through numerous different means, approaches, and techniques, which change throughout history together with the genre itself, which shows the breadth and potential of utopia as a critical method. It is precisely through its numerous and changing approaches, the different topics utopian works address, and the various manners in which they address it, that utopia shows its versatility and its potential to adapt to the specific conditions of each historical context on which it reflects. This continuous change which occurs within the genre does not only accommodate new, more complex, and more pluralistic social and spatial forms, but also develops and represent new ways of thinking, understanding, disseminating, and representing utopian narratives. While the structures of traditional literary utopias were perhaps fitting for their historical context, the increasing complexity of the twentieth, and consequently the twenty-first century also required an increased complexity of the utopian literary and architectural form.

In other words, utopia had to grow and change in order to remain relevant. Although some may argue that together with the disappearance of grand narratives following the Second World War, the time of totalizing utopias has also gone, my reading is that utopia has merely changed. And while what some consider architectural utopias which are structured as totalizing narratives are still being created, these projects rarely critically engage with the reality of their historical contexts, but rather either (re)use social and spatial forms of previous utopian works, or use social and spatial forms which strengthen existing and often problematic conditions. This way, instead of serving as a critical method, they rather become a tool of perpetuating and strengthening what is already there. We should therefore rather try to look for utopia in its new forms and ways of working: not anymore in singular narratives, but rather in plural, complex, and multifaceted ones, where each world, city, space, or inhabitant is described through their own set of social and spatial forms, and where each can be perceived either as utopian, dystopian, or even as reality.

La forma de la luz. Proyectos, imágenes, recuerdos (s. XX-XXI)

The Shape of Light. Projects, Images, Memories (20th-21st c.)

MARIA GRAZIA D'AMELIO

Università degli studi di Roma Tor Vergata, damelio@uniroma2.it

ANTONELLA FALZETTI

Università degli studi di Roma Tor Vergata, falzetti@ing.uniroma2.it

HELENA PÉREZ GALLARDO

Universidad Complutense Madrid, hperezga@ucm.es

Abstract

Hasta la introducción de la fotografía y la cinematografía, la memoria visual de algunos hitos arquitectónicos, especialmente los que servían de telón de fondo efímero a solemnes ceremonias laicas y religiosas, pasaban a la historia por medio de grabados y a veces de *ècfrasis*. En particular, las grandes liturgias políticas de masas del siglo XX a menudo sólo se han perpetuado mediante imágenes fotográficas y fotogramas, convirtiéndose, a veces, estos materiales documentales en la única prueba de proyectos que, habiendo sido concebidos para la corta vida de la arquitectura efímera, no han dejado otras huellas; tanto más cuando los elementos de la composición incluyen materiales “esquivos” como el agua o la luz.

Until the introduction of photography and cinematography, the visual memory of certain architectural landmarks, especially those that served as the ephemeral backdrop to solemn secular and religious ceremonies, was recorded in engravings and sometimes in *ècphrasis*. In particular, the great mass political liturgies of the twentieth century have often been perpetuated only through photographic images and photograms, these documentary materials sometimes becoming the only evidence of projects which, having been conceived for the short life of ephemeral architecture, have left no other traces, especially when the elements of the composition include “elusive” materials such as water or light.

Keywords

Representación gráfica, arquitectura de luz, proyección arquitectónica

Graphic representation, architecture of light, architectural projection

Desde tiempos inmemoriales la captación de la luz natural fue perseguida por los arquitectos hasta límites asombrosos, con ejemplos que van desde el Panteón de Roma o el interior borrominiano de San Giovanni Laterano, hasta la Grand Central Terminal de Nueva York, sólo por citar algunos significativos ejemplos. Nuestro interés, sin embargo, se centra en el uso de la luz artificial como elemento capaz de crear arquitecturas en sí mismas¹.



Figura 1. Alfred Stieglitz, *Grand Central Terminal*, Nueva York, c. 1930, fotografía. Fuente: Nueva York, Metropolitan Museum.

Dejando a un lado el uso de la luz en las escenografías teatrales, es un tema del que la historiografía no se ha ocupado de forma amplia, en gran medida por el hecho de una ausencia de fuentes gráficas. Las noticias de proyectos de iluminación anteriores al siglo XVIII, son escasos y muy contados. Conocemos por descripciones, las ochenta cornucopias luminarias del Altar de la Confesión en la Basílica de San Pedro, cuya luz brillaba perennemente, desde la parte inferior, proyectando la luz sobre el baldaquino reformado bajo Urbano VIII, deslumbrando la vista y desmaterializando el borde de mármol que rodeaba el foso, como ilustraron numerosos dibujos y grabados de finales del siglo XVIII, como los de Louis Jean Desprez.

¹ Entre los pocos: Alberto Grimoldi y Angelo Giuseppe Landi, *Luce artificiale negli edifici fra Settecento e Ottocento. Letteratura, fonti, esempi* (Turín: Mimesis Edizioni, 2019); Alberto Grimoldi y Angelo Giuseppe Landi (eds.), *Luce artificiale e vita collettiva* (Turín: Mimesis Edizioni, 2021), con bibliografía de referencia.



Figura 2. Louis Jean Desprez, *Illumination de la Croix de Saint Pierre à Rome*, 1787, grabado coloreado. Fuente: Los Ángeles, Contemporary Musum of Art.

En el Siglo de las Luces, los dibujos proyectuales del revolucionario Boullée incidían en el papel de la luz como elemento indisoluble de la propia arquitectura dotándolo de lo que él denominaba “carácter”: “Poner carácter en una obra es emplear correctamente todos los medios propios para no hacernos experimentar otras sensaciones que las que deben resultar del objeto”². Esos medios propios como señaló Delfín Rodríguez, “implicaban la

² Étienne-Louis Boullée, *Essai sur l'Art*, edición de textos reunidos por Jean-Marie Pérouse de Montclos (París: Hermann, 1968), 76.

propuesta de nuevos significados para la reducción formal de la arquitectura”³, mediante dos mecanismos e los que Boullée se sentía especialmente orgulloso, como era la “arquitectura de las sombras” y la “arquitectura enterrada”. La arquitectura de las sombras no era sino el estudio de los efectos cambiantes de la luz a través de las estaciones o del día o la noche, una arquitectura de las sombras destinada, fundamentalmente, a arquitecturas funerarias o religiosas (p. e. proyecto para una *Iglesia de una metrópolis en la festividad del Corpus Christi, 1781* o *Cenotafio a Newton, 1784*).

En realidad cuando la luz sustituye a un “espacio construido” está realizando una anti-arquitectura si se comparte la idea de que la arquitectura es materia sólida e integrada con el suelo; de hecho, dicho “espacio construido” aparece al atardecer y se disuelve con el crepúsculo. Proyectos que, en realidad, se convierten en epifanías que se renuevan en el ciclo día/noche, durante la duración de las celebraciones, es decir, tres o cuatro noches.

El concepto de la arquitectura de las sombras de Boullée será claramente inspiradora de las aparatosas arquitecturas ceremoniales de los fascismos del siglo XX.

Una de las referencias visuales inmediatas serán las catedrales de luz (*Lichtdom*)⁴ en Nuremberg, para los mítines anuales que entre 1923 y 1938, organizó el partido nazi (*Reichsparteitag*).

A partir de 1927, la ciudad de Nuremberg fue elegida por Hitler como sede, ofreciendo un telón de fondo histórico para exaltar la grandeza del antiguo pasado germánico. Nada más alcanzar el poder (1933), Hitler decidió construir un gigantesco complejo arquitectónico compuesto por arenas, salones, estadios, explanadas, calles y plazas... todo ello ocupando una superficie cuatro veces mayor que la de la histórica ciudad medieval. Entre 1936 y 1938, el desfile del Politische Leiter en el Congreso de Nuremberg adoptó la forma de una gran ceremonia nocturna organizada en el Zeppelinfeld. En 1936, 90.000 funcionarios del Estado del Reich participaron en el desfile, repartidos en el centro de la explanada, y 70.000 miembros del partido se sentaban como espectadores en las tribunas laterales. El punto culminante del espectáculo era la famosa “catedral de la luz” (*Lichtdom*) diseñada por Albert Speer, para la que había hecho instalar 130 reflectores antiaéreos motorizados a intervalos regulares alrededor del Zeppelinfeld. Cuando Hitler entró en la tribuna principal, los reflectores se encendían, erigiendo inmensas columnas de luz en el cielo nocturno que alcanzaban una altura de 6 a 8 km. El carácter sagrado y espectacular de esta arquitectura intangible marcó la afirmación de una fuerza colectiva unificada en torno a su líder y proclamó el advenimiento de una “comunidad popular” (*Volksgemeinschaft*).

La imponente cúpula de luz se utilizó también para escenificar la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936 que fueron inmortalizados en la célebre *Olympia* de Leni Riefensthal.

Y en 1938, tras su visita de Estado a Mussolini, Hitler hizo una entrada triunfal en su capital iluminada: al poner el pie en tierra, los mismos focos antiaéreos formaron columnas

³ Delfín Rodríguez Ruiz, “Étienne-Louis Boullée”, en Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: Visor, 1996), 111-131.

⁴ Sophie Laroche, *Architectures impossibles* (Nancy: Musée des Beaux Arts, 2022).

virtuales alrededor de la rotonda de la Gran Estrella en el Tiergarten, marcada en su centro por una columna real, la Columna de la Victoria.

Con su Catedral de la Luz de 1936, Speer afirmó haber creado la primera arquitectura luminosa:

La impresión superó con mucho lo que había imaginado. Los ciento treinta haces de luz claramente delimitados, colocados alrededor del Zeppelinfeld sólo a doce metros uno de otro, resultaban visibles hasta una altura de seis a ocho kilómetros, y allí se difuminaban en una gran superficie luminosa. El conjunto daba la impresión de un espacio gigantesco en el que los distintos haces parecían tremendos pilares de unos muros exteriores infinitamente altos. Una nube surcaba de vez en cuando la corona de luz y añadía un elemento surrealista al grandioso efecto. Creo que aquella “catedral de luz” constituyó la primera muestra de arquitectura luminosa. Para mí sigue siendo no sólo mi obra más bella, sino también la única de mis creaciones espaciales que, a su manera, ha logrado sobrevivir al paso del tiempo.⁵



Figura 3. Lala Aufsberg, *Catedral de luz*, hacia 1937, fotografía. Fuente: Nuremberg, Archivos Municipales.

⁵ Albert Speer, *Inside the Third Reich* (Nueva York: Weidenfeld & Nicolson, 1969), 712.

En el universo distópico nazi, es interesante ver cómo, Albert Speer (1905-81) utilizando un medio no convencional, consiguió definir una arquitectura efímera e inmaterial, ausente de gravitas, que variaba en las diferentes concentraciones temáticas. Constante en cada evento es una teoría columnaria “clásica” realizada con 152 reflectores tácticos dirigidos verticalmente y colocados a intervalos constantes de 12 m⁶, situados en la zona donde entre 1935 y 1937 se levantaría el Zeppelinfeld, modelado sobre el altar de Pérgamo. Durante las noches de las concentraciones, los potentes chorros de luz emitidos por los proyectores definían el borde de la zona, dentro de la cual enormes braseros y miles de antorchas creaban también un fuerte contraste entre la luz y las largas sombras; todo ello encendido a las 8 de la tarde, cuando el sol poniente iluminaría el cuerpo del Führer.

Es posible que la multitud que se encontraba en el interior de este recinto luminoso no tuviera una percepción clara del espacio al estar expuesta al resplandor. Es precisamente el repertorio fotográfico y fílmico de estos acontecimientos el que sigue comunicando el poderoso impacto de estas exhibiciones que celebran un perverso universo de poder y gloria (que dramáticamente desemboca en un crimen universal) y que siempre plantea interrogantes sobre la línea divisoria entre arte y moralidad. En particular, el repertorio de imágenes revela el nuevo lenguaje de la fotografía de arquitectura en los que comienza a fotografiarse desde puntos de vista elevados que hacen desaparecer el horizonte fotográfico y que al distorsionar deliberadamente la perspectiva, amplifican estos efectos escenográficos. Esta representación fotográfica de las arquitecturas de luz está destinada a la contemplación estática, a modo de lectura barroca de esta gran escenografía en la que, al igual que en la pintura, las grandes diagonales hacia el infinito o el efectismo de la monumentalidad producida en la retina. Dos textos aparecidos en 1925 serán fundamentales en esta nueva representación de la arquitectura: el libro *Amerika*, del arquitecto alemán Erich Mendelsohn y en el texto de László Moholy-Nagy, *Malerie Fotografie Film* (publicado en 1927), en el que plasmó su “nueva visión” de la arquitectura, cuya transgresión, consistió en rechazar la idea de perspectiva que se había venido utilizando desde el renacimiento para modificar el punto de vista que se fija y gira o muy alto o muy bajo, anulando la idea de horizonte y perdiendo el equilibrio ortogonal.

El uso de columnas y cúpulas luminosas fue una constante en buen parte de las celebraciones nazis. Una impresionante cúpula luminosa se utilizó para la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín (1936), realizada por Eberhard von der Trappen con la colaboración de Speer⁷. La cinematografía de Leni Riefenstahl retomó estas mismas proyecciones en su famosa película *Olympia* (1936), en la que, a través de un montaje espectacular, puso en pantalla la defensa del lenguaje clasicista en todas sus formas de representación como manifiesto contra el cine expresionista –y por extensión contra la arquitectura de

⁶ Según Speer, “era como estar en una gran habitación, con los rayos actuando como poderosas columnas de paredes exteriores infinitamente luminosas”, citado en Kathleen James-Chakraborty, *Art, Culture, and Media under the Third Reich* (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 181.

⁷ Allen Guttman, *The Olympics: A History of the Modern Games* (Illinois: University of Illinois Press, 2002), 66.

vanguardia–, cuyas principales figuras fueron expulsadas de los estudios de la UFA con la llegada de Goebbels y, de hecho, de Riefenstahl.

Además, en 1928, con motivo de la semana *Berlin im Licht*, Osram construyó una torre de luz y el mástil de Unter der Linden se iluminó con miles de bombillas eléctricas, materializando los sueños de la arquitectura de cristal de Bruno Taut y Paul Scheerbarth, así como las aspiraciones de László Moholy-Nagy (en particular los famosos fotogramas con registro directo de la luz sobre una superficie sensible)⁸.

Reiterando cualquier distancia ideológica, la habilidad de Speer en el diseño, no sólo con los materiales de construcción tradicionales sino también con la luz, también estuvo presente en el pabellón alemán de la Exposición Internacional *Arts et Techniques dans la Vie moderne* de París en 1937; en el Palais Chaillot se expusieron, entre otros, los pabellones alemán y soviético de Boris Jofan y la España republicana de José Lluís Sert y el *Guernica* de Luis Lacasa de Picasso, en recuerdo de la masacre llevada a cabo por la aviación alemana sobre la ciudad.

En el edificio, con un pronaos de altísimas *quadrae columnae* coronado por un águila prusiana con una esvástica en sus garras, la iluminación calibrada desde abajo creaba la sensación de que la propia arquitectura emitía su propia luz, creando efectos de una estética dramatizada por los fuertes contrastes con las densas y oscuras sombras.

También en otras latitudes, pero en las mismas décadas, la luz artificial utilizada como material de diseño para generar formas entra en escenografías (acero y cuerpos iluminantes en *Dance in Metal* de Oskar Schlemmer, Performed by Karla Grosch, 1928) y arquitecturas como en el inexacto Palazzo dell'Acqua e della Luce en el E42 de Roma según la solución de Albini, Gardella, Minoletti, Palanti, Romano, con esculturas de Lucio Fontana.

En esta última, que según el anuncio del concurso (1939) debía ser la *Exposición Histórica de la Luz Artificial*⁹, el tema se resuelve con una gigantesca escultura (la fuente) colocada en contraste con un prisma cuadrado muy estricto (espacio de exposición) sobre una sala hipóstila inundada de luz implantada sobre una pila de agua que refleja la luminosidad, aumentando su intensidad.

Un acuerdo que no hacen sino perpetuar las candidaturas al concurso, unas instantáneas de las maquetas que, convenientemente tratadas, transmiten la poderosa imagen de arquitectura celebratoria de dos elementos “inmateriales”.

También en el Palacio de los Soviets, diseñado por Armando Brasini para el concurso internacional (1931), la torre más alta estaba coronada por una estatua de Lenin: por la noche, dos potentes proyectores concentraban intensos chorros de luz sobre ella, convirtiéndose en parte de la composición arquitectónica y transformando el elemento central en un faro.

⁸ Michael Jakob, “La conquête de la Modernité”, en *Vues d'architectures. Photographies des XIX et XX siècles* (Grenoble: Musée de Grenoble, 2002).

⁹ ACS, Fondo E42, sobre 905, expediente 7892.

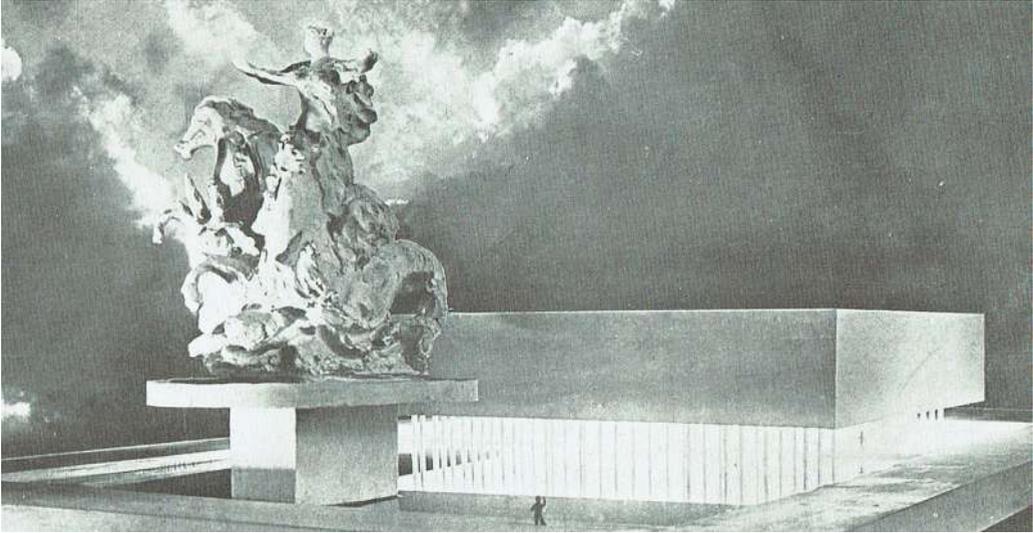


Figura 4. Escultura de Lucio Fontana para el Concurso del palacio de la Luz y del Agua, 1939.



Figura 5. Armando Brasini, *Proyecto para el Palacio de los Soviets*, 1931.

El uso de la luz artificial como evocadora de formas es frecuente y, en los últimos años, con motivo del atentado de Nueva York de 2001, en *Tribute in Light*, una instalación artística (la primera fue en 2002) busca recordar el volumen antes ocupado por las Torres Gemelas. Montadas en el tejado del aparcamiento de Battery, al sur del monumento conmemorativo del 11-S, las dos grandes luces gemelas se elevan hasta seis kilómetros en el cielo y están

formadas por ochenta y ocho bombillas de xenón de 7.000 vatios colocadas en dos cuadros de 12 metros, que reflejan la forma y orientación de las desaparecidas Torres Gemelas, posibilitando su visualización en un radio de 100 km alrededor del Bajo Manhattan.



Figura 6. Dan Nguyen, *Towers of Light 9/11*, fotografía, 2009.

El poder de la arquitectura o incluso la arquitectura del poder se manifiesta -ahora en la noche del 11 de septiembre de cada año- mediante los reflectores que generan los inmensos dos pilones de luz. Sin embargo, su imagen impresa en películas y difundida por todos los medios de comunicación modernos recuerda la silueta de las Torres Gemelas y alimenta cada día la memoria de las víctimas. Todos estos ejemplos aquí expuestos han demostrado hasta qué punto el uso de la luz artificial influye en la relación entre el objeto arquitectónico

y su percepción cuando ésta es el resultado de un proceso inducido y programado. Una condición particular que induce a la arquitectura a asumir contextualmente, el papel de telón de fondo y de “disposición diseñada” con el de escenario/escenario de representaciones dirigidas que van más allá del límite autocrático del edificio para designar acontecimientos espaciales y urbanos.

Todo ello exige que se preste especial atención al vínculo, que ha ido evolucionando a lo largo de los años, entre el uso de la luz en el ámbito de la arquitectura realizada y el progreso de las tecnologías de iluminación, en continua experimentación, y cómo éstas han influido en el cambio de paradigma de la comunicación.

Hasta principios de los años ochenta, el uso de la luz en la fabricación de la imagen arquitectónica apuntaba a formas expresivas, protagonistas y evocadoras, ya que “en la luz puede verse el milagroso surgir (origen) de las formas, el despliegue del potencial expresivo de los materiales y las figuras, que se desmaterializan en la construcción y ascienden desde las motivaciones prácticas de la escala de valores hasta el ámbito de la más alta espiritualidad”¹⁰.

Si bien cada uno de los ejemplos citados en el texto atestigua la clara contribución de la luz al poder de comunicación como efecto de un proceso que opera sobre la arquitectura, hay que subrayar, no obstante, que el papel de la luz proyectada, en esos casos, queda confinado en el ámbito de un funcionalismo estricto, limitado en parte por las tecnologías conocidas hasta entonces.

La luz se materializa asumiendo el “cuerpo de la arquitectura” y desnudando, con extraordinaria lucidez, su forma hasta el punto de convertirse en un artificio de perspectiva, una dilatación del espacio, una exaltación de su perentoriedad. Esta actitud, guiada por la búsqueda de la máxima adherencia a la forma del objeto arquitectónico, estimula un modo de comunicación que afecta más al contenido, es decir, a lo que se quiere comunicar, y menos a la relación, es decir, a cómo se comunica. En este sentido, el resultado obtenido debe interpretarse en dos niveles de percepción: por un lado, representa una condición vivencial del espacio arquitectónico fuertemente evocadora; por otro, al aumentar la fuerza de los signos a través de la luz, confirma una imagen de arquitectura estática, inmersa en una fisicidad suspendida, sin movimiento.

Al mismo tiempo, cabe señalar que la comunicación de la arquitectura a través del forzamiento luminístico de la luz y la sombra, el descubrimiento del potencial escénico y los efectos ocultos, presenta una doble cara reservada no simplemente a lo que está delante, sino a lo que está detrás. Subyace a esta idea el prejuicio iconográfico que ve la arquitectura como algo que puede ser continuamente re-cruzado por el topógrafo moderno que quiere comunicar su fuerza y su fisicidad, o incluso volcar sus significados mediante el poder de una imagen invisible. Pero lo que se puede comunicar siempre permanece anclado en la concreción de la obra.

¹⁰ Roberto Secchi, “La ricerca dell'autentico tra metafisica e vitalismo”, en *Architettura e vitalismo. Scritti di architettura della modernità tradotti e commentati* (Roma: Officina edizioni, 2001).

En realidad, esto ya no es así. La luz como agente de comunicación se convierte en un vector polisémico, autónomo e independiente del objeto arquitectónico, del que se distancia afirmando su propia autonomía. Se abren nuevas fronteras que llevan a utilizar la luz para “animar la arquitectura”.

En este nuevo paradigma se manifiesta el tiempo del cambio. Los “horizontes posibles” de la luz, moviéndose dentro de las potencialidades de la disciplina luminotécnica, se han ampliado en la capacidad de someter la arquitectura a nuevas expresiones figurativas, cuyo dominio no reside en la forma y la regla encontradas sino, más bien, en la valorización de las relaciones entre objeto e instrumento y en la dinámica de sus tensiones recíprocas.

Puede ocurrir entonces que sea precisamente la forma-arquitectura, resuelta en imagen, la que experimente una deriva singular. La consistencia física del objeto sigue presente, pero queda desvirtuada como subtexto, reducida a un objeto insignificante de experiencias visuales que se centran en el potencial de una realidad espacial mixta. En el juego de espejismos ópticos, se mide la distancia entre la superficie real y sus innumerables “pieles” virtuales. Una deriva ilusionista con la consiguiente distorsión de la secuencia que encadena la forma al significado al referente.

El material “luz” adquiere así el significado de un elemento forjador de la materia arquitectónica que supera las reglas de la composición y del lenguaje para asumir las de una herramienta operativa, un vector de comunicación no necesariamente subordinado a la forma pura del propio objeto.

Esta condición enlaza bien con la idea de una renovación. Un nuevo poder para mediar la luz en total autonomía con las formas duras de las geometrías de los edificios, eliminando la abstracción de la forma y proyectando la representación arquitectónica hacia una dimensión en la que la “representación” se convierte en parte integrante del trabajo creativo.

En el campo de la investigación del diseño de iluminación

La confianza en las técnicas y la convicción de su ineluctable afirmación ha facilitado un proceso creciente, basado en una continua confrontación entre la sustancia tecnológica y las prefiguraciones de muchos proyectos, explorando las condiciones de su transformabilidad. Una acción que libera la dimensión de la práctica y del pensamiento creativo hacia lo que el filósofo Severino define, a propósito del concepto de límite traspasable o no de la tecnología, la “voluntad de hacer que las cosas se conviertan en otra cosa”.¹¹

Nos referimos a las técnicas y lenguajes del arte digital contemporáneo que presentan un vasto catálogo de herramientas cuyo alcance desborda los límites habituales de la experiencia y acoge nuevos mundos “virtuales” capaces de sustituir a la realidad. El *video mapping*, con su inagotable genealogía de repertorios, y la *SAR-Realidad Espacial Aumentada* indican fórmulas inéditas para comunicar la arquitectura. Fórmulas que inducen al ojo a ver lo que no está ahí. El proyecto visual se mueve, aquí, dentro de espacios libres de invención,

¹¹ Antonella Falzetti, “Processo creativo e invenzione della tecnica”, en *Transizioni. l'avvenire della didattica e della ricerca per il progetto di architettura* (IX Forum della società scientifica nazionale dei docenti di progettazione Icar 14-15- ProArch, Cagliari, 2022), 593.

superpone una “máscara virtual” sobre la arquitectura, transfiriendo su imagen a un espacio abstracto y multiforme.

En esta dirección, destaca la singular experimentación de la Farnesina Digital Art Experience¹² en Roma, un evento de videomapping que, en colaboración con el Bright Festival, ha utilizado la fachada del edificio, a partir de diciembre de 2019, para experimentar y mostrar el potencial de un viaje artístico basado en la fugacidad de las imágenes.

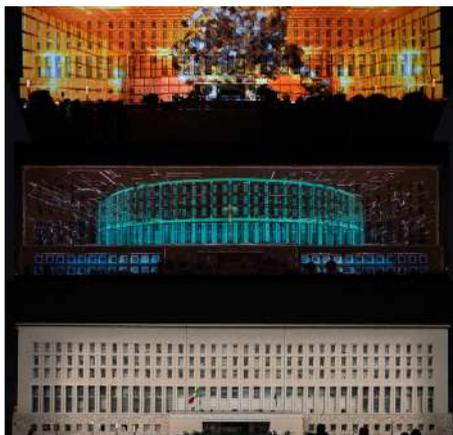


Figura 7. *Farnesina digital art experience*, obra de Antaless Visual Design e Luca Agnani Studio, Bright Festival.

En el edificio de la Farnesina¹³, expresión de una regularidad compositiva absoluta, se superponen redes de luz, se entrelazan, se superponen deformaciones luminosas que contrastan con las geometrías lineales, produciendo efectos visuales caleidoscópicos, imprimiendo en la fachada del edificio figuras en movimiento que transfiguran su imagen, pero manteniendo al mismo tiempo el objetivo de comunicar asombro, curiosidad, conocimiento y suscitar una experiencia envolvente e inmersiva.

En conclusión, la luz artificial puede ser un medio en sí mismo productivo de lenguajes y mensajes autónomos (este aspecto ya se ha destacado anteriormente en relación con las liturgias políticas de masas), pero en estos casos se convierte en un campo de experimentación independiente. La comunicación a través de la luz, liberándose de la restricción del testimonio visual de la arquitectura, se afirma como un campo autónomo de aplicación e investigación, puede manipular la sustancia tectónica y el espacio, consiguiendo finalmente borrar las huellas del objeto al que se asocia.

¹² A partir de 2020 se convierte en una exposición multimedia que se replica, en colaboración con Bright Festival, en siete países que acogen grandes eventos de arte digital.

¹³ El proyecto (hoy sede del Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación Internacional) es obra de los arquitectos Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini y Vittorio Morpurgo (ganadores del concurso en dos fases de 1933-1937). Fue adjudicado por una comisión de la que formaban parte Gustavo Giovannoni, Giovanni Muzio y Pietro Aschieri. Las obras, tras diversos avatares, concluyeron después de la guerra y el edificio se inauguró en 1959.

La mirada sobre la vivienda colectiva contemporánea en el cine: de la distopía a la realidad social

The Look on Contemporary Collective Housing in the Cinema: From Dystopia to Social Reality

RAFAEL DE LACOUR

Universidad de Granada, rdlacour@ugr.es

ÁNGEL ORTEGA CARRASCO

Universidad de Granada, angelorcarr@gmail.com

Abstract

Mientras los bloques de edificios conformaban los desarrollos urbanos de las ciudades europeas durante el periodo de posguerra, los crecimientos informales iban poblando las urbes latinoamericanas con problemáticas similares, aunque con una casuística propia. De entre una variada producción cinematográfica que aborda estas transformaciones, se analizan las películas *High-Rise* y *Elefante blanco*, elegidas por sus cualidades para mostrar la sociedad imaginaria frente a la real gracias a la capacidad comunicativa del cine. A través de esta revisión se logra expresar el auge de las periferias suburbanas durante la segunda mitad del siglo XX, a la vez que se pone en valor la peculiar mirada del cine desde diferentes puntos de vista sobre la temática de la vivienda colectiva, esencial para entender los modos de vida contemporáneos.

While the blocks of buildings shaped the urban developments of European cities during the postwar period, the informal growths were populating the Latin American cities with similar problems, although with their own casuistry. Among a varied film production that deals with these transformations, the films *High-Rise* and *Elefante Blanco* are analyzed, chosen for their qualities to show the imaginary society in front of the real one thanks to the communicative capacity of cinema. Through this review, it is possible to express the rise of the suburban peripheries during the second half of the 20th century, at the same time that the peculiar look of cinema from different points of view is valued about the theme of collective housing, essential to understand contemporary ways of life.

Keywords

Vivienda colectiva, cine social, distopía, brutalismo, ruina moderna
Collective housing, social cinema, dystopia, brutalism, modern ruin

La vivienda colectiva desde el cine europeo y latinoamericano

Hablas de arquitectura a un europeo y él piensa en el balcón, en lo barroco, pero si le hablas de esto a un brasileño él piensa solo en la idea, no en la forma. No pienso en este o aquel edificio, como si no tuviésemos muchos modelos y tuviésemos siempre que empezar. El europeo piensa “lo tenemos todo, somos la cultura”; nosotros pensamos “no tenemos nada, tenemos que hacer todo”.¹

El crecimiento experimentado por las grandes ciudades en la segunda mitad del siglo XX resultó determinante para identificar el nuevo carácter urbano y social relacionado con el modo de vida contemporáneo. Entre las periferias surgidas en las ciudades europeas bajo un contexto de posguerra y el crecimiento informal de las extensas urbes latinoamericanas de ese periodo existen enormes diferencias, aunque también similitudes. En ambas situaciones la vivienda colectiva se convirtió en una útil herramienta de transformación, planificada o no, canalizando las presiones demográficas hacia nuevos modelos urbanos.

Estos interesantes procesos han quedado registrados por el cine al atender las casuísticas propias de los diferentes ámbitos con una variada perspectiva, utilizando como referencia el marco habitacional y el espacio urbano que lo conforma. Así, los decorados naturales empleados por el neorrealismo italiano tardío vuelcan su mirada hacia una periferia de ciudad en plena construcción, como sucede en la película de 1962 *Mamma Roma*, de Pier Paolo Pasolini². Algo antes, con un tono de realismo grotesco, se muestran las particularidades del Madrid de los años 50 en *El pisito*, dirigida en 1958 por Marco Ferreri, poniendo de manifiesto la acuciante problemática del acceso a la vivienda durante la España de posguerra³. En el caso francés, el nuevo París de la década de los años 60 sería retratado por Jean-Luc Godard en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, de 1967⁴. En paralelo a este género de la *nouvelle vague* surge también el free cinema, antecedente del realismo social británico, que igualmente se detiene en la vivienda y los modos de habitar en los suburbios ingleses.

Aunque algo alejado de ese cine social inglés, la película *La naranja mecánica*, dirigida por Stanley Kubrick en 1971⁵, toma la imagen brutalista del conjunto de edificios londinense Thamesmead, diseñado por Robert Rigg en 1960, situándolo como escenario de una arquitectura distópica. Otras producciones posteriores del género de ciencia ficción, incluso recientes como *Attack the Block*, de 2011 y dirigida por Joe Cornish⁶, han seguido utilizando la combinación entre vivienda colectiva en altura y marginalidad. De todas ellas es *High-Rise*, dirigida en 2015 por Ben Wheatley, la que alcanza su máxima expresión de

¹ Paulo Mendes da Rocha, “Diálogo” [entrevista por Carlos Gandolfi], en *Paulo Mendes da Rocha, infraestructural*, ed. por Carlo Gandolfi (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022), 113-114.

² Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (Roma: Arco Film Roma, 1962), 110 min.

³ Marco Ferreri e Isodoro M. Ferry, *El pisito* (Madrid: Documento Films, 1958), 76 min.

⁴ Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (París: Argos Films, Anouchka Films, Les Films du Carrosse y Parc Films, 1967), 95 min.

⁵ Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (Londres: Warner Bros. y Hawk Films, 1971), 137 min.

⁶ Joe Cornish, *Attack the Block* (Londres: Studiocanal, Film4 Productions y UK Film Council, 2011), 88 min.

distopía al mostrar la arquitectura brutalista como germen de un cambio social y destrucción simultáneamente, como se verá más adelante⁷ (fig. 1).



Figura 1. Stanley Kubrick, *La naranja mecánica*, 1971; escena junto al conjunto Thamesmead. Fuente: Stanley Kubrick, dir., *A Clockwork Orange* (Londres: Warner Bros. y Hawk Films, 1971), 137 min.

El modo en que se plasma la arquitectura dentro del panorama europeo tiene su contrapunto en el cine latinoamericano, añadiendo singulares toques surrealistas, pero con un fuerte acento de realidad social. Rodada en 1950 por Luis Buñuel en las calles de Ciudad de México, *Los olvidados*⁸ es una buena prueba de ello, al contar con una crítica social muy marcada, que tendría posteriormente su particular extensión al espacio arquitectónico en *El ángel exterminador*, de 1962 y del mismo autor⁹. Unas décadas más tarde y ya en Brasil, los espacios vulnerables vinculados con la delincuencia y la marginalidad de los años 70 y 80 están presentes en *Cidade de Deus*, dirigida en 2002 por Fernando Meirelles y Kátia Lund, filmada en la favela de Río de Janeiro con el mismo nombre¹⁰. De este género cabe destacar la película dirigida por Pablo Trapero en 2012 *Elefante blanco*, al transmitir la problemática social al margen de la legalidad en Ciudad Oculta, en la ciudad de Buenos Aires, vinculada con una abandonada construcción en altura de la época peronista.

A partir de estos ejemplos expuestos, el análisis y la revisión filmográfica se centra en *High-Rise* y *Elefante blanco*, encontrando entre ambas unos interesantes contrapuntos para mostrar dos tipos de sociedad, una imaginaria y otra real, a través de las cuales la mirada del cine vislumbra la vivienda colectiva en las periferias surgidas durante la segunda mitad del siglo XX.

⁷ Ben Wheatley, *High-Rise* (Londres: Recorded Picture Company, British Film Institute, Film4 Productions y HanWay Films, 2015), 118 min.

⁸ Luis Buñuel, *Los olvidados* (Ciudad de México: Ultramar Films, 1950), 88 min.

⁹ Luis Buñuel, *El ángel exterminador* (Ciudad de México: Producciones Alatraste, 1962), 90 min.

¹⁰ Fernando Meirelles y Kátia Lund, *Cidade de Deus* (Río de Janeiro: O2 Filmes, VideoFilmes, Globo Filmes, Wild Bunch, Lumière, Studiocanal, Hank Levine Film y Lereby Produções, 2002), 130 min.

***High-Rise*. La nostalgia por el brutalismo distópico**

La película *High-Rise*, dirigida en 2015 por Ben Wheatley y con guion adaptado de Amy Jump, está basada en la novela surrealista con el mismo nombre de James Graham Ballard de 1975¹¹. Con un tono intrigante y satírico, la sofisticada puesta en escena refleja los conflictos de la vida colectiva en un innovador y lujoso rascacielos de viviendas situado en las afueras de Londres, concebido como un complejo aglutinador de *ciudad vertical*, y cuya torre de 40 plantas forma parte de un conjunto de cinco edificios proyectados por el arquitecto, quien por cierto vive en el privilegiado ático, con jardines incluidos (fig. 2).



Figura 2. Ben Wheatley, *High-Rise*, 2015; conjunto de edificios del complejo de rascacielos. Fuente: Ben Wheatley, dir., *High-Rise* (Londres: Recorded Picture Company, British Film Institute, Film4 Productions y HanWay Films, 2015), 118 min.

El edificio, denominado Elysium, posee una estética brutalista marcada por el uso del hormigón armado propio de los años 70 y una forma prismática de base cuadrada, aunque sus últimos niveles se van escalonando, lo que le aporta una singular silueta quebrada en el tramo superior. Esta peculiar forma que adquiere el edificio recuerda ligeramente a la de la torre Woermann, de Ábalos & Herreros, construida en Las Palmas de Gran Canaria en 2015¹². Aun así, la configuración exterior no responde a ningún edificio concreto, sino que fue recreada mediante efectos visuales¹³ (fig. 3).

¹¹ James Graham Ballard, *High-Rise* (Londres: Jonathan Cape, 1975).

¹² Este parecido es formal pero no material, ya que el edificio Woermann, de 78 metros y 18 plantas, se configura con un perímetro de vidrio y con un quiebro de los últimos pisos menos acentuado que el de Elysium Tower. El gesto empleado en el remate final es también similar al del cuerpo principal elevado de otro edificio posterior de Juan Herreros: el Museo Munch de Oslo, de 2021.

¹³ Todos los exteriores fueron producidos con imágenes generadas por ordenador (CGI), a diferencia de las escenas de la piscina, la pista de *squash* o el gimnasio, que se rodaron en un polideportivo de los años 70 que Wheatley y su equipo encontraron en Irlanda del Norte. También dentro de esta estructura abandonada se construyeron los decorados de los apartamentos (Jordan Zakarin, “How ‘High-Rise’ Created a Sci-Fi Tower from Old Buildings and CGI”, en *Inverse* (*sitio web*), 29 de abril de 2016, <https://www.inverse.com/article/15013-how-high-rise-created-a-sci-fi-tower-using-an-old-abandoned-gym-and-cgi>).



Figura 3. Ben Wheatley, *High-Rise*, 2015; imagen exterior del edificio, recreado mediante imágenes generadas por ordenador (CGI). Fuente: Wheatley, *High-Rise*.

La torre se levanta sobre una gran plataforma destinada a aparcamientos en superficie y a lo largo de sus plantas dispone de un nutrido conjunto de equipamientos deportivos y de ocio, tales como piscina cubierta, pistas de *squash* o gimnasio, así como colegio y locales comerciales, concretamente un supermercado. Cuenta en definitiva con todos los servicios necesarios, además de los avances tecnológicos, para convertirse en un referente arquitectónico y habitacional de última generación para la década de los años 70. Todo ello se conjuga con la estética pop de los objetos, el amueblamiento y los electrodomésticos de la época, que guardan consonancia con la organización familiar o el modo de vida individual del sujeto, según cada usuario.

Con toda esta ambientación se evidencia el carácter de representación social que adquiere la edificación en altura en relación con las aspiraciones de las clases altas. Aun cuando la trama se sitúa en un tiempo futuro, la película es fiel a la evocación de los años 70 que aparece en la novela. Resulta curiosa la metáfora social del edificio en altura, máxime en un momento de la segunda mitad del siglo XX en el que las periferias de las ciudades europeas en general, y las británicas en particular, comienzan a poblarse de tipologías de torres residenciales que marcan los desarrollos urbanos y territoriales, mayoritariamente asociados con barrios marginales.

Precisamente, esta premisa de degradación con la que se vincula a estos crecimientos de vivienda social en contextos suburbanos es la que subyace en la trama y justifica que se adopte la tipología de torre como elemento vehicular para plasmar la lucha de clases en una sociedad distópica.

Como en toda edificación en altura que se precie, la torre de *High-Rise* acoge a las clases altas en los niveles superiores y a las clases medias en los intermedios. Esta distinción no solo se encuentra asociada con las vistas hacia el exterior, sino que tiene una marcada relación simbólica de estratificación entre propietarios e inquilinos, separados por gradientes

de altura, que actúa como representación de una colectividad en clave de ficción, reflejando con sus comportamientos una sociedad en decadente descomposición (fig. 4).



Figura 4. Ben Wheatley, *High-Rise*, 2015; escena del protagonista ante una de las torres del conjunto de edificios en construcción. Fuente: Wheatley, *High-Rise*.

A esta idea de degeneración contribuye la caracterización mordaz de unos personajes muy variopintos, por no decir psicóticos, poniendo de manifiesto las tensiones entre ellos para mostrar una lucha de clases salvaje. Por un lado, el edificio muestra una sociedad estratificada, por niveles. Por otro lado, el propio edificio es propicio para que surjan actividades, como fiestas desenfrenadas y constantes, aunque diferenciadas según los distintos estamentos, lo que induce al conflicto y a situaciones cada vez más violentas.

Utilizando el dilema propio de la época entre forma y función, las carencias infraestructurales del edificio serán la causa de los problemas de convivencia. Los cortes de suministro eléctrico, de agua o los atascos en los conductos de vertido de basura, entendidos como servicios que son soportados por igual por todos los usuarios, provocarán un progresivo caos, falta de alimentos y un sinfín de conflictos. Con ello, se ponen de relieve las implicaciones sociales de una organización en altura, una especie de Babel distópica distribuida por castas económicas, y, por supuesto, la influencia de la arquitectura sobre el comportamiento humano.

De hecho, el tratamiento de la figura de Royal –Jeremy Irons–, como arquitecto autor de la obra maestra y causante implícito de las desavenencias, es crucial en la crítica social vertida hacia una arquitectura idealizada. En sus conversaciones con el cirujano protagonista, el doctor Laing –Tom Hiddleston–, Royal advierte una clara disociación entre lo diseñado y el uso que hacen del edificio quienes lo habitan. Sin duda se trata de un tratamiento bien diferente al que había recibido el arquitecto autor del rascacielos equiparable en la película *El coloso en llamas*¹⁴, también ambientada en la vanguardia arquitectónica de mediados de los

¹⁴ John Guillermin, *The Towering Inferno* (Los Ángeles: 20th Century Fox y Warner Bros., 1974), 165 min.

años 70 y que probablemente tuvo su influencia sobre Wheatley¹⁵. Durante su inauguración el rascacielos de vidrio de 138 plantas, localizado en San Francisco, sufre un incendio como consecuencia de un cortocircuito. Sin embargo, en esta ocasión el arquitecto Doug Roberts –Paul Newman–, como perfecto conocedor de todos los aspectos técnicos del edificio, será el encargado de intentar solventar los problemas junto al jefe de bomberos, encarnando así la figura de héroe en una película que se enmarca dentro del género de cine de catástrofes, propio de los años 70.

También podrían encontrarse otras relaciones de *High-Rise* con la filmografía de Stanley Kubrick, por su carácter perturbador y de impactante barbarie, que no deja indiferente, incluso con el surrealismo de Luis Buñuel, por el hermetismo inquietante con el que quedan atrapados los protagonistas en un edificio que termina por contener a una caótica sociedad imaginaria y en consecuencia distópica.

Más allá de estos vínculos, en *High-Rise* resulta especialmente interesante la extraña asociación que se produce entre brutalismo y distopía, con una recuperación cargada de cierta nostalgia. Merece la pena recordar que el brutalismo tuvo su esplendor entre 1950 y 1970, caracterizado por una lógica estructural y una sinceridad constructiva, la experimentación formal geométrica y la aspereza de las superficies texturizadas, principalmente del hormigón armado¹⁶. Y también cabe reseñar que la vinculación de la vivienda colectiva con el brutalismo proviene de la fascinación que la Unité d'habitation de Marsella de 1952, realizada por Le Corbusier en “hormigón en bruto”, produjo en toda una serie de edificaciones en altura desarrolladas en los años 60 y 70, especialmente en el espectro británico, asociado con las reflexiones de Alison y Peter Smithson o del crítico Reyner Banham¹⁷.

Sin duda, la influencia de la arquitectura brutalista en edificios residenciales en países como España, Francia o Italia contó con ejemplos destacados¹⁸. Sin embargo, fue en el Reino Unido donde la producción de viviendas a gran escala tras la Segunda Guerra Mundial

¹⁵ Ben Wheatley ha manifestado su admiración por la película *El coloso en llamas* en Tim Noakes, “Talking Dystopia & Tower Blocks with the Makers of High-Rise”, en *Dazed (sitio web)*, 14 de marzo de 2016, <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/30349/1/talking-dystopia-tower-blocks-with-the-makers-of-high-rise>.

¹⁶ Reyner Banham, “The New Brutalism”, *The Architectural Review* (diciembre 1955). Caracterizan al brutalismo su presencia formal mediante la legibilidad formal del plano, su clara exposición estructural y su honestidad material como valoración de los materiales por sus cualidades inherentes “tal como se encuentran”. A ello habría que añadir la brutalidad, entendida como falta de tratamiento añadido.

¹⁷ Reyner Banham, *El Brutalismo en Arquitectura: ¿Ética o Estética?*, trad. por Juan Eduardo Cirlot (Barcelona: Gustavo Gili, 1966). Banham muestra el espíritu de una época que inicia la segunda mitad del siglo XX bajo el paradigma de la reconstrucción de las ciudades europeas.

¹⁸ En España, merece destacar edificios como Torres Blancas en Madrid, obra realizada por Francisco Javier Sáenz de Oiza entre 1964 y 1967, o el edificio de viviendas militares de la calle Princesa, también en Madrid, realizado por Fernando Higueras con Antonio Miró entre 1967 y 1975.

encontró en esta sinceridad material una vía de proliferación y experimentación muy notable a través de jóvenes arquitectos¹⁹.

Por ello, revisitar el brutalismo mediante una visión distópica ofrecida por el cine contiene en sí una mirada nostálgica desde la arquitectura hacia un tiempo que se sintió álgido, hacia unos momentos de enormes cambios durante la segunda mitad del siglo XX. Con esta recuperación se trasciende lo puramente material para transmitir las convicciones de una expresión, aunque también evoca cierto aire decadente y una crítica a las respuestas que se dieron en cuanto a la vivienda colectiva de la época.

Elefante blanco. La arquitectura informal y el activismo social

Elefante blanco es el título de la película rodada por el director Pablo Trapero en 2012²⁰, en alusión al edificio denominado así por su gran tamaño, que se encontraba en el barrio de Villa Lugano de Buenos Aires. En torno a este edificio y al barrio marginal que lo rodea, conocido como Ciudad Oculta, se construye una historia de ficción que constituye un homenaje a la figura del Padre Mugica²¹, inspirada en el activismo social alrededor de este asentamiento vulnerable que acoge personas en grave riesgo de exclusión y situado al margen de la legalidad en un amplio sentido (fig. 5).



Figura 5. Pablo Trapero, *Elefante blanco*, 2012; imagen de Ciudad Oculta, Villa Lugano, Buenos Aires. Fuente: Pablo Trapero, dir., *Elefante blanco* (Buenos Aires: Morena Films, Matanza Films, Patagonik, INCAA, ICAA, Wild Bunch, RTVE, Maneki Films, Canal+ España, ARTE y Canal+, 2012), 106 min.

¹⁹ Entre ellos Chamberlin, Powell y Bon, responsables de desarrollar la propuesta ganadora del concurso para construir Golden Lane en Londres entre 1952 y 1962, llevarían también a cabo uno de los mejores ejemplos brutalistas de torres en altura, el complejo Barbican Estate en Londres entre 1965 y 1976. Junto a este complejo y al ya mencionado Thamesmead de Robert Rigg de mediados de los años 60, también en Londres, deben señalarse las torres Balfron y Trellick de Ernő Goldfinger, construidas entre 1968 y 1972.

²⁰ Pablo Trapero, *Elefante blanco* (Buenos Aires: Morena Films, Matanza Films, Patagonik, INCAA, ICAA, Wild Bunch, RTVE, Maneki Films, Canal+ España, ARTE y Canal+, 2012), 106 min.

²¹ Carlos Mugica fue un sacerdote católico vinculado al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo que desarrolló una reconocida labor comunitaria durante los años 60 y 70 del siglo XX, concretamente en la Villa 31 de Retiro en Buenos Aires, donde fundó la parroquia Cristo Obrero, y que fue asesinado en 1974.

La propia construcción informal de las infraviviendas y las condiciones habitacionales que las rodean son reflejadas con gran crudeza en una filmación que cuenta con planos secuencias de larga duración, con los que la cámara logra adentrarse en el inframundo de precariedad, adiciones de espacios autoconstruidos, calles estrechas y espacios públicos que escapan al control de la policía.

Junto a la amalgama de chabolismo y arquitectura informal, el edificio en altura semiabandonado acoge, entre otras, las estancias de unos sacerdotes católicos comprometidos con la labor de asistencia social hacia los ocupantes del barrio. Una de esas labores se centra en el apoyo de intermediación para levantar un conjunto de viviendas sociales que ofrezca unas condiciones dignas de acceso a sus habitantes. Así, en la trama aparecen de manera reiterada las dificultades para sacar adelante la construcción de este proyecto social anexo a la gran infraestructura ocupada y los problemas para obtener financiación por parte de la municipalidad, salvando también la incomprensión de la alta jerarquía católica.

De esta manera, la participación activa de dos sacerdotes católicos y una asistente social –encarnados por Ricardo Darín, Jeremie Renier y Martina Gusman, respectivamente–, se canaliza a través de su compromiso con la población desfavorecida de un barrio marcado por la marginalidad. No en vano, sus habitantes se encuentran atrapados por una situación de pobreza, agudizada por la lucha entre clanes dedicados al narcotráfico que controlan la corrupción fuera de la vigilancia policial (fig. 6).



Figura 6. Pablo Trapero, *Elefante blanco*, 2012; escena de los protagonistas con el fondo del edificio conocido como Elefante Blanco. Fuente: Trapero, *Elefante blanco*.

Si bien la trama no es real, sí que lo son las problemáticas explicitadas de un colectivo y de un ámbito concreto: Ciudad Oculta es un asentamiento de emergencia situado en la periferia sur de Buenos Aires, surgido como barrio obrero hacia 1937. Aunque parece que el verdadero origen del nombre puede deberse a la dificultad para observar el asentamiento

desde la avenida²², la versión más extendida de este inspirador nombre toma su referencia de la construcción de un muro levantado en tiempos de la dictadura militar de Jorge Videla para ocultar el barrio a los turistas extranjeros durante el Mundial de Fútbol de 1978, celebrado en Argentina.

La historia del edificio, llamado “El Hospitalito” por los habitantes de Ciudad Oculta y “Elefante Blanco” por los de fuera, se remonta a un proyecto de 1923 para combatir la tuberculosis. El edificio empezó a levantarse en 1935 y la estructura de 14 plantas se terminó hacia 1939, pero las obras se paralizaron por falta de presupuesto hasta que se retomaron en 1948, durante la primera presidencia de Juan Domingo Perón, quien lo expropió con la intención de convertirlo en el mayor hospital de Latinoamérica. Tras el derrocamiento de Perón en 1955, se abandonaron definitivamente las obras y fue devuelto en 1957 a la Liga Argentina contra la Tuberculosis, hasta 1965²³. Desde entonces fue ocupado por unas 300 familias hasta que en octubre de 2018 el edificio fue finalmente demolido para levantar la nueva sede del Ministerio de Desarrollo Humano y Hábitat del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (fig. 7).



Figura 7. Pablo Trapero, *Elefante blanco*, 2012; imagen del proyecto de construcción social de viviendas junto al edificio conocido como Elefante Blanco. Fuente: Trapero, *Elefante blanco*.

El contraste entre el edificio y el barrio que lo rodea no solo se debe a su altura, sino al orden compositivo del primero frente a la aleatoriedad en la autoconstrucción del asentamiento. A la simetría de las alas y cuerpos que conformaban la tipología hospitalaria se le añade el

²² “Cuando pasaba por Avenida del Trabajo no veía nada, pero si entrabas estaba todo el barrio. Es por eso que era como una ciudad oculta, y de ahí le viene el nombre”. Testimonio de un vecino recogido en Nahuel Alfonso, “Ciudad Oculta. Una mirada alternativa sobre las villas y sus habitantes”, *Haroldo. La Revista del Conti*, 15 de agosto de 2017, <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=203>.

²³ “La historia detrás del Elefante Blanco: de un hospital de avanzada a un predio ocupado que reveló Trapero en un film”, *La Nación*, 3 de noviembre de 2016, <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/breve-historia-del-elefante-blanco-edificio-de-villa-lugano-nid1952968/>.

dinamismo de juegos volumétricos, lo que le otorga cierto aire *art déco*, aunque sin llegar a la altura del emblemático edificio Kavanagh²⁴.

Por otra parte, el aspecto de infraestructura mastodónica, su estado de semiabandono y los procesos de ocupación parcial del edificio encajarían con el concepto recientemente acuñado como *ruina moderna*. Esta acepción y su correspondiente temática han sido analizadas y exploradas por arquitectos como Julia Schulz-Dornburg, autora de *Ruinas modernas, una topografía de lucro*²⁵ y Pablo Arboleda, quien apuesta por tratar la complejidad cultural de las arquitecturas abandonadas desde las prácticas experimentales alternativas contemporáneas²⁶. Tomando el edificio *Elefante Blanco* como ruina moderna, se abren enormes posibilidades de debate sobre la vigencia de la arquitectura desmesurada, su posible reaprovechamiento en función de las necesidades reales y el carácter colectivo de las viviendas con aspiraciones sociales. En ese sentido, *Elefante blanco* se muestra como un cine social, habla con dureza de las condiciones dignas de vivienda, del sentimiento de arraigo a un lugar, de la participación activa por lograr unos derechos y de la influencia de la arquitectura sobre la vida de las personas.

En definitiva, tanto la historia filmada como la realidad invitan a reflexionar sobre la viabilidad de alcanzar unas viviendas prometidas que no se llegaron a construir para salvar las condiciones de infravivienda y la falta de salubridad que las rodea, así como la necesidad de dotar a un barrio de una mínima seguridad. Pero también refleja una frustración por recuperar una estructura habitacional para albergar una vivienda colectiva compleja en su conjunto y llena de relaciones humanas, considerada hoy únicamente un bien de consumo con un valor de mercado ante la creciente especulación inmobiliaria.

Las alternativas muestran como opción la recuperación arquitectónica experimentada por Lacaton & Vassal en distintos ejemplos de intervención sobre vivienda colectiva, que asume

²⁴ El edificio Kavanagh, construido en 1936 por el ingeniero Gregorio Sánchez y los arquitectos Ernesto Lagos y Luis María de la Torre Campos, se encuentra situado en el barrio de Retiro de Buenos Aires. La torre residencial de 120 metros de altura fue en su momento el edificio construido en hormigón armado más alto de Sudamérica y por su presencia icónica ejerció una gran influencia en la arquitectura racionalista posterior.

²⁵ Julia Schulz-Dornburg, *Ruinas modernas, una topografía de lucro* (Barcelona: Ámbito, 2012). A modo de inventario fotográfico sobre construcciones abandonadas, la publicación se centra en el ámbito español para denunciar la especulación sobre el territorio, particularmente sobre el litoral, que dejó estructuras inacabadas de complejos turísticos y residenciales desproporcionados tras la crisis inmobiliaria de 2008.

²⁶ Pablo Arboleda, arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada, cuenta con formación patrimonial en Brandeburgo y doctorado por la Bauhaus de Weimar; ha sido investigador en las universidades de Glasgow y Carlos III y actualmente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Su actividad abarca las ruinas modernas desde perspectivas artísticas e instrumentales como el video, la fotografía, la poesía, la deriva, etc., que ha aplicado a este tipo de infraestructuras en distintos ámbitos tanto en localizaciones concretas de España como de Europa (Berlín y Sicilia, fundamentalmente). <https://www.pabloarboleda.com/>.

el valor social más allá del económico. Estas opciones se plantean mediante conceptos como la reapropiación arquitectónica y la hibridación²⁷.

Dicotomía entre modelos habitacionales en altura. *High-Rise* frente a *Elefante blanco*

El análisis comparado de *High-Rise* y *Elefante blanco* muestra una dicotomía geográfica, cultural y de posicionamiento desde la arquitectura. Los edificios residenciales pueden concebirse como abstracciones idealizadas de inversión o aspirar a convertirse en lugares para vivir desde la propia dificultad de sus problemas endémicos. Las ciudades y sus modelos habitacionales pueden generar por sí mismos procesos de aislamiento o estimular relaciones comunitarias entre sus habitantes. La sociedad puede quedar ensimismada en su problemática o abrirse a nuevas posibilidades, algunas todavía por explorar. Entre ellas está la regeneración y la revitalización de los barrios a través de su arquitectura, superando la nostalgia del pasado.

La destrucción de edificios en altura, obsoletos o generadores de marginalidad, puede entenderse como un mal menor para pasar página sobre los errores del pasado. Sin embargo, explorar las vías de recuperación y adaptación de estos contenedores a las condiciones habitacionales presentes supone un compromiso con la realidad social de un modo sostenible.

Agradecimientos

Esta comunicación es parte del proyecto de investigación *La vivienda social de la Zona Norte de Granada. Recuperación arquitectónica y urbana; oportunidades de desarrollo sostenible* (UGR.22-04 - Zona Norte), financiado por la Secretaría General de Vivienda de la Consejería de Fomento, Articulación del Territorio y Vivienda de la Junta de Andalucía, según resolución de la convocatoria para 2022 para la concesión de ayudas, en régimen de concurrencia competitiva, a universidades públicas andaluzas para el desarrollo de proyectos de investigación en las materias competencia de la Secretaría General de Vivienda.

²⁷ Rafael de Lacour, “La reapropiación como paradigma de hibridación arquitectónica”, en *Hibridación y transculturalidad en los modos de habitación contemporánea. El territorio andaluz como matriz receptiva*, ed. por Carlos Tapia et al. (Sevilla: Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio, Junta de Andalucía, 2010), 134-151.

Espacio y tiempo en la adaptación cinematográfica de una obra literaria. *Solaris, Blade Runner y 2001: A Space Odyssey*

Space and Time in the Cinematographic Adaptation of a Literary Piece.

Solaris, Blade Runner and 2001: A Space Odyssey

JUAN DELTELL PASTOR

Universitat Politècnica de València, jdetell@pra.upv.es

Abstract

Cine y literatura trabajan con la visualidad y con el tiempo, pero desde una perspectiva y una instrumentación muy diferentes. Ello se hace especialmente patente en las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. El escritor define intencionadamente los espacios en su novela de acuerdo con sus necesidades narrativas. El realizador selecciona o construye sus decorados con una finalidad muy parecida. En ambos casos el objetivo será común: construir el espacio y el tiempo en el que se desarrollan las acciones, pero los recursos que el cineasta o el escritor puede utilizar difieren sustancialmente. El artículo analiza las decisiones adoptadas a la hora de construir audiovisualmente los espacios utópicos y dis-tópicos descritos en tres novelas: *Solaris*, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* y *2001: A Space Odyssey*. El espacio literario, esencialmente descrito, y el espacio cinematográfico, fundamentalmente mostrado, conforman en los tres casos dos entidades con algunas coincidencias, pero esencialmente diferentes.

Film and literature work with both the visual and time, but from a very different perspective and with very different tools. This is particularly evident in film adaptations of literary works. The writer intentionally defines the spaces in his novel according to his narrative needs. The filmmaker selects or constructs his sets with a very similar purpose. In both cases the objective will be common: to build the space and time in which the actions take place, but the resources that the filmmaker or the writer can use differ substantially. The article analyses the decisions taken to build audiovisually the utopian and dystopian spaces described in three novels: *Solaris*, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* and *2001: A Space Odyssey*. The literary space, essentially described, and the cinematographic space, fundamentally shown, form in the three cases two entities with some coincidences, but essentially different.

Keywords

Cine, literatura, Kubrick-Clarke, Tarkovski-Lem, Scott-Dick

Cinema, literature, Kubrick-Clarke, Tarkovski-Lem, Scott-Dick

No, no hay buenos argumentos: sólo hay buenas películas.¹

La construcción visual de un futuro

Josep María Montaner² señala acertadamente como en el breve lapso de catorce años que separa el estreno de *2001: A Space Odyssey* (1968) y *Blade Runner* (1982) se opera un cambio esencial de perspectiva sobre el futuro. Sin embargo, paradójicamente, las novelas que estas películas adaptan se publicaron en el mismo año, 1968 (fig. 1).

	Novela			Película		
	Publicación	Acción	Lugar	Estreno	Acción	Lugar
Solaris	1961	2003	Vehículos espaciales	1972	---	Campaña rusa Vehículos espaciales
2001: A Space Odyssey	1968	--- 1999 2001	África Vehículos espaciales	1968	--- 1999 2001	África Vehículos espaciales
Blade Runner <i>Do Androids Dream of Electric Sheep?</i>	1968	1992	S. Francisco	1982	2019	Los Ángeles

Figura 1. Cuadro comparativo, cronológico y espacial, entre novelas y películas. Fuente: elaboración propia.

El higiénico y aséptico futuro que Arthur C. Clark y Stanley Kubrick retratan en *2001: A Space Odyssey* es el resultado de una fe en el progreso y la evolución de la inteligencia y la técnica humana. Un futuro en el que los grandes y clásicos conflictos sociales y bélicos terrenales solo resuenan como el eco de algo superado, ya que el ser humano tiene aspiraciones más importantes que escapan del exclusivo control de su planeta. En cambio, en el oscuro y problemático futuro imaginado por Philip K. Dick y Ridley Scott, los conflictos humanos no sólo no han desaparecido, más bien se han intensificado. Tanto en la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, como en el film *Blade Runner*, el mundo creado por el hombre no resulta dócil ni amable: escapa a su control con agresividad, exhibiendo con crudeza conflictos ancestrales elevados a su máxima potencia³.

Stanisław Lem publicó *Solaris* en 1961. Resulta interesante advertir cómo tanto la novela como la película homónima estrenada por Andréi Tarkovski en 1972 suponen una suerte de punto de encuentro entre los dos relatos anteriores. En *Solaris* encontramos la fe en un futuro tecnológico capaz de permitir vertiginosos desplazamientos interestelares o construir una inmensa estación espacial bajo la única supervisión de satélites. Sin embargo, los

¹ François Truffaut, *El placer de la mirada* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999), 22.

² Josep María Montaner, “Escena Postmoderna y Arquitecturas paradójicas”, *El Croquis* 19 (1985): 6. El autor incluye en su texto la reflexión sobre otro film de Ridley Scott, *Alien* (1979), no analizado en el presente artículo.

³ Es algo que se hace patente en ambas novelas y películas a la hora de relatar como el ser humano puede controlar su propia creación. La computadora HAL 9.000, alojada en la nave Descubrimiento, es sencillamente desconectada en el momento en que se subleva contra su tripulación, sin sangre ni violencia. En cambio, la eliminación de los replicantes escapados de planetas colonizados en *Blade Runner* es difícil y arriesgada, tanto desde el plano operativo, al ser entidades más poderosas que el ser humano, como desde el punto de vista moral, ya que la semejanza fisionómica con sus creadores plantea disquisiciones éticas fundamentales.

conflictos humanos esenciales no han desaparecido, ya que la desigual batalla que unos científicos desequilibrados plantean contra el inmenso océano inteligente de *Solaris* conlleva que la estación espacial se encuentre prácticamente abandonada, desatendida, desorganizada y fuera de control, a semejanza de la ciudad que Philip K. Dick describe en su novela⁴.

Existe, por otra parte, un denominador común entre las tres novelas que resulta de tremendo interés⁵. En el tiempo de su escritura la humanidad se estaba adentrando con certeza en una era tecnológica que ha resultado imparable. Sin embargo, nada podía hacer suponer, cuando el hombre todavía no había pisado la luna por vez primera⁶, que en el breve lapso que separa el momento de la redacción de las novelas y el año en que tienen lugar sus acciones —42 años en *Solaris*, 33 años en *2001: A Space Odyssey*, 24 años en la novela de Philip K. Dick y 51 años en la película de Ridley Scott— el progreso tecnológico alcanzado por el hombre alcanzaría las cotas que en ellas se describe. De hecho, estamos bien lejos de ello⁷.

El presente artículo explora como los tres realizadores han otorgado forma audiovisual a los espacios futuros descritos en los relatos. Una comparativa que resulta posible al no existir grandes diferencias argumentales, de personajes o de localizaciones, entre las novelas y las películas.

Se pretende concluir como, sin embargo, el espacio literario descrito y el cinematográfico exhibido en la pantalla, incluso contando con episodios en los que el primero se representa con una extrema fidelidad, sí que muestra en ocasiones diferencias notables. Es lógico que ello suceda, ya que el realizador siempre impone una mirada subjetiva e intencionada sobre el texto que sirve de base a la historia que pretende trasladar al espectador.

Un acorazado blanco entre dos soles

Michel Chiñón comenta⁸ cómo tanto Andréi Tarkovski como el director de fotografía de la película, Vadim Yusof, podrían haber visto la película de Kubrick *2001: A Space Odyssey*

⁴ *Solaris* plantea una disquisición ética y filosófica de gran calado, semejante a la desarrollada por Arthur C. Clarke en *2001: A Space Odyssey*, la imposibilidad del ser humano de comprender y aceptar otras formas de vida inteligente diferentes a la propia, mostrándose inquieto por no saber cómo comunicarse con ellas, sea un oscuro y brillante monolito, o un océano de plasma.

⁵ Las ediciones consultadas para la elaboración de este artículo han sido las siguientes: Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Barcelona: Edhasa, 2005); Stanisław Lem, *Solaris* (Madrid: Impedimenta, 2021); Arthur C. Clarke, *2001: Una odisea espacial* (Barcelona: Plaza & Janés, 1998).

⁶ El 1 de agosto de 1964 la sonda Ranger VII se posaba sobre la luna y emitía fotografías de su superficie. El 1 de julio de 1969 Neil Armstrong caminaba sobre la superficie lunar, y desde entonces pocos seres humanos más han tenido ese privilegio.

⁷ Las películas y novelas describen a este respecto en ocasiones pormenorizadamente ciertos avances tecnológicos que hoy en día ya se han hecho realidad, explorando otros que permanecen todavía distantes, y que podrían incluso no ver la luz en un futuro próximo.

⁸ Michel Chiñón, *Andréi Tarkovski* (Madrid: Prisa Innova, 2008), 37.

poco antes de comenzar a concebir *Solaris*, admirando profundamente su construcción formal⁹.

La película comienza con un breve pasaje en una vivienda situada en la campiña ucraniana, una situación inexistente en la novela y que el escritor Stanislaw Lem criticaría abiertamente a la hora de hablar de la adaptación de su novela (fig. 2). Tarkovski, sin embargo, justificaría su decisión con estas palabras: “Necesito la tierra para subrayar los contrastes. Me gustaría que el espectador pudiese apreciar la belleza de la tierra para que piense en ella al salir de *Solaris*; en resumen, para que sienta ese sano dolor de la nostalgia”¹⁰.



Figura 2. [Izda.] Vivienda del padre de Kevin en la campiña ucraniana. [Centro] Biblioteca en la Estación espacial. [Dcha.] Vista aérea sobre la ciudad de Tokio. *Solaris* (Andréi Tarkovski, 1972).

El psicólogo Kris Kelvin se encuentra allí antes de comenzar su viaje al planeta *Solaris*. Le acompañan su padre, su madrastra y el ex astronauta Berton. La casa, situada junto a un lago rodeado de un bosque, es una construcción de madera tradicional de dos plantas con cubierta inclinada y un porche protegido por una terraza superior¹¹. En su clásico y cálido interior resulta anacrónica la presencia en el salón de una pantalla de televisión, proyección y telecomunicación¹² de aspecto extremadamente futurista.

Esta pantalla servirá para proyectar una película pero también para que Tarkovski exponga su particular visión de una ciudad del futuro, ya que cuando Berton abandona la vivienda y circula por lo que parece la entrada a una gran ciudad se comunica a través de la misma con el padre de Kevin¹³. Tarkovski nos presenta en una extensa escena múltiples vistas de diversas ciudades japonesas, acreditándose documentalmente al menos los barrios de Akasaka y Likura, en Tokio, y el exterior de Osaka (fig. 2).

Stephen Barber comenta cómo especialmente Tokio, al tratarse de un espacio urbano propio de un país superpoblado, con tecnología suficiente para alojar a sus habitantes a mucha

⁹ Sin embargo, la necesidad de someterse a un presupuesto muy estricto –cincuenta por cien inferior al previsto inicialmente– les obligó a establecer limitaciones muy importantes. Durante el rodaje, el realizador ruso se mostraba continuamente disconforme con los recortes presupuestarios, debiendo concentrarse en resolver con medios mínimos una imaginaria espacial futurista en detrimento de lo que a él le habría gustado, que era centrarse en el trabajo con los actores: “esos malditos corredores, laboratorios, salas de comunicaciones, cosmódromos”. En Chiñón, *Andréi Tarkovski...*, 37

¹⁰ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* (Madrid: Ediciones Rialp, 2020), 14.

¹¹ En la última escena de la película, no incluida en la novela, la vivienda familiar de Kevin y su entorno cercano –lago, bosque y caminos aledaños– simula ser arrancada de la superficie terrestre y trasladada a *Solaris*, convertida en un islote minúsculo, en realidad proyectado por la febril memoria de Kevin en la superficie del océano pensante, capaz de transformar los deseos humanos en algo accesible y tangible.

¹² Semejante a lo que hoy en día sería un monitor de ordenador.

¹³ Un claro antecedente de las actuales videollamadas.

altura y subyugado al transporte rodado, podía asemejarse a las ciudades del futuro¹⁴. Para Tarkovski, las urbes japonesas se constituían en la imagen de una posible evolución de la ciudad occidental¹⁵, neutra y gris, masificada, en la que las autopistas urbanas colisionan con la vida de los habitantes provocando una suerte de sofoco visual¹⁶.

Stanisław Lem describe con mucha precisión los espacios de la estación espacial donde se desarrollan las acciones. En su gran mayoría son interpretados por el cineasta ruso con extrema fidelidad, salvo algunos detalles que serán comentados en su momento.

La estación se visibiliza durante la aproximación de la cápsula Prometeo a la misma. Lem la describe como un disco de 200 metros de diámetro, una suerte de barco a la deriva con cuatro pisos en el centro y dos niveles laterales, suspendido entre 500 y 1500 metros sobre la superficie del océano inteligente. Tarkovski reproduce fielmente la estación con una maqueta blanca, sectorizando el volumen en dos anillos, uno central y otro exterior.

Las primeras visiones que Tarkovski nos presenta del interior de la estación coinciden con lo que Lem describe en su novela: un espacio muy desordenado, incómodo, lastrado por un pasado que todavía se desconoce, manchas de suciedad, bombonas y cajas amontonadas de forma caótica, mobiliario roto sobre un suelo polvoriento y lleno de cables, libros de aspecto ajado, o aparatos científicos y vasos con posos resecaos apilados en estantes desordenados y prácticamente vacíos (fig. 3)¹⁷.

En la novela se nombran unas escaleras de aluminio comunicando los diferentes pisos de la estación. La estrategia que utiliza Tarkovski para explicitar esta organización por plantas sin mostrar las escaleras es trabajar con dos decorados muy diferentes, supuestamente alojados en diferentes niveles. El primero de ellos, circular en planta y de sección tubular, no tiene huecos al exterior, iluminándose cenitalmente con pantallas fluorescentes. Las paredes curvas alojan cuadros rojos de control, espejos cóncavos sobre paneles de plancha

¹⁴ Stephen Barber, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 101.

¹⁵ “En su transformación para el mundo fílmico de *Solaris*, Tokio se vincula vívidamente a Europa precisamente por la diferencia que la caracteriza: una discrepancia inherente a sus elementos constitutivos, unos elementos que, sin embargo, Tarkovski intuye que conformarán el crecimiento de las ciudades europeas en el futuro”. Barber, *Ciudades proyectadas...*, 103.

¹⁶ Cabe mencionar aquí un aspecto interesante que aparece en este fragmento de la película, y en alguna otra escena posterior. Tarkovski pasa enigmáticamente, sin que se encuentre explicación para ello, del blanco y negro a la imagen en un color saturado y tremendamente luminoso. El tránsito al color coincide con un aumento del distorsionado e insoportable ruido de tráfico, enmascarando la conversación a distancia que están manteniendo Berton y el padre de Kelvin. Respecto a este particular, Tarkovski explica: “hay que esforzarse por neutralizar el color y evitar un efecto activo del color sobre el espectador. Si el color como tal pasa a ser el aspecto dominante de la toma, entonces el director y el director de fotografía están tomando prestados de la pintura métodos eficaces para influir sobre el público. Para continuar añadiendo: Quizá se debería neutralizar el efecto activo del color por medio de una combinación de color con escenas monocromáticas, para reducir así el efecto de todo el espectro cromático”. Para el realizador ruso resulta necesario evitar la reproducción exacta y mecánica de un color falsamente entendido como realista, ya que en ese caso está ausente la posición del artista, al perder su papel configurador y su capacidad de elegir. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo...*, 164.

¹⁷ De esta manera Tarkovski informa al espectador de lo mismo que Kris sospecha al entrar en la estación: algo grave está ocurriendo, algo que ha alterado el orden y funcionamiento que había esperado encontrar en la nave.

metálica impresa y unos nichos conteniendo puertas de aluminio ranurado. En el centro de la corona, un pasillo recto con paneles y mecanismos conecta diametralmente dos extremos opuestos del corredor circular.



Figura 3. Espacios en el interior de la Estación Espacial. *Solaris* (Andréi Tarkovski, 1972).

El segundo corredor, también circular, sí que se comunica con el exterior de la nave, incluyendo óculos en sus paredes exteriores moduladas con paneles blancos y lucernarios en el techo. La iluminación diferencial de este espacio permite a Tarkovski relatar las evoluciones cromáticas del océano sometido a la influencia de dos soles.

Colmatando el centro de este corredor encontramos el laboratorio y la biblioteca¹⁸. Tarkovski apenas nos enseña el primer espacio, presentando tan sólo la visión a través de su puerta abierta. Sin embargo, una extensa escena desarrollada en la biblioteca nos muestra un espacio paradójico, ciertamente anacrónico en una nave espacial y que sin duda nos habla de los afectos del realizador ruso, y del tiempo en que la película fue realizada (fig. 2). Lem describe la biblioteca con detalle, especialmente sus características geométricas y espaciales: carente de ventanas, paramentos circulares abovedados, o butacas y puertas forradas de cuero. Tarkovski recoge estas indicaciones pero, tal y como observa Michel Chión, parece recrear la biblioteca descrita por Jules Verne en el submarino Nautilus de *Veinte mil leguas de Viaje Submarino*: decoración extremadamente clásica, paramentos y nichos de asiento forrados con madera y terciopelo, moquetas oscuras, multitud de esculturas clásicas, cuadros antiguos, máscaras chinas y japonesas, ambiente cálido iluminado por velas, lámparas de araña, vidrieras falsas, o puertas de cuarterones¹⁹.

Tarkovski recrea a su vez con bastante fidelidad las habitaciones de la nave, tanto su geometría como el amueblamiento y equipamiento: paramentos circulares o abovedados blancos –en la película de cuero blanco abotonado–, camas empotradas en la pared, consolas de televisión, mesas, una pequeña cocina, espejos, ventanas circulares protegidas con contraventanas motorizadas con sensores, armarios de ropa, estanterías de libros, y rejillas de salida de aire en el techo²⁰. Las distintas habitaciones modifican su ambientación y su estado de limpieza o desorden, pero básicamente responden a un mismo patrón. La película no muestra explícitamente el cuarto de baño descrito por Lem en la habitación de Kevin. Tan

¹⁸ La película no explicita claramente si la biblioteca se encuentra conectada por el corredor rojo o por el blanco, pero argumentalmente parece que tiene más sentido que se vincule al segundo.

¹⁹ Chión, *Andréi Tarkovski...*, 41.

²⁰ Tarkovski recoge en la película, sin otorgar explicaciones un detalle que Lem explica en su novela. Guibarian recomienda a Kevin instalar tiras de papel recortado en las rejillas de salida de aire de ventilación para simular por la noche el viento en las hojas de un bosque.

solo en dos escenas vemos un chorro de agua correspondiente a la ducha, y a través de una puerta el interior de la habitación.

Se puede considerar, por tanto, que Tarkovski, aunque nunca se mostró satisfecho²¹ con el decorado que tuvo que construir, interpretó con bastante fidelidad los espacios descritos por el novelista polaco, a excepción de un detalle particular: el cromatismo. En la novela, Lem explica cómo los tripulantes atraviesan diferentes secciones de la nave adornadas con pintura multicolor, ya que los arquitectos que diseñaron la estación pensaron que eso amenizaría la estancia en la *carcasa acorazada*.

El progreso no representa una clara ruptura con el pasado²²

Uno de los más reconocidos aforismos de Stanley Kubrick, “si algo puede ser escrito o pensado, puede ser filmado”, recibe en el caso de *2001: A Space Odyssey* una significación particular.

Stanley Kubrick y el científico y novelista británico Arthur C. Clarke colaboraron desde el comienzo del proyecto de la novela y la película, que en un inicio iba a llamarse *Journey Beyond the Stars*²³. Partiendo de un somero guion conjunto de 130 páginas —fechado en 1965, seis meses antes de iniciarse el rodaje²⁴— y de fragmentos de un copión, Clarke inicia la escritura de su novela, enlazando fragmentos inconexos de un proyecto de película que aún no se había definido por completo. De hecho, Clarke no obtuvo autorización para publicar su novela sino hasta tres meses después del estreno de la película²⁵, por lo que procede ser cauteloso a la hora de afirmar en qué dirección se produjo la posible influencia entre ambos a la hora de imaginar, concebir y formalizar, los espacios en los que se desarrollan las acciones. Alexander Walker califica esta película como una *experiencia visual no verbal*, afirmando que Kubrick fue consciente durante la realización de la película de que las palabras podían entorpecer el discurso que pretendía transmitir²⁶. Es por ello que Kubrick construyó su película, de extenso metraje, con apenas cuarenta minutos de diálogo, confiando el acompañamiento de gran parte de los espacios y acciones al silencio, a ciertos sonidos y a la música.

²¹ “Todas aquellas naves espaciales que aparecían en la novela de Stanislaw Lem, indudablemente, estaban bien elaboradas y tenían su interés, pero vistas desde hoy, opino que la idea fundamental de aquella película se habría expresado con mucha más claridad si hubiéramos prescindido de todo aquello”, en Tarkovski, *Esculpir en el tiempo...*, 220.

²² Alexander Walker, *Stanley Kubrick dirige* (Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975), 261.

²³ Alexander Walker explica como ambos intentaban escapar de que en el título resonase el término tan usado e impreciso de “ciencia ficción”, adoptando finalmente la palabra odisea por ser comparable en cierto modo la historia relatada con la Odisea homérica. Walker, *Stanley Kubrick dirige...*, 42.

²⁴ El rodaje comenzó en diciembre de ese mismo año y se alargó durante dos años y medio, consultándose previamente casi setenta corporaciones aeroespaciales e industriales, observatorios, estaciones de predicción del tiempo, laboratorios y otras instituciones, con el fin de informarse de las previsiones de vida en el espacio en el año 2001.

²⁵ Justo un año antes de la llegada del primer vuelo tripulado a la luna.

²⁶ Walker, *Stanley Kubrick dirige...*, 42.

El libro de Clarke es profuso en descripciones espaciales, con escasa coincidencia en ocasiones con las imágenes que Kubrick muestra en su película²⁷. No es el caso de la *estación espacial Uno*: escritor y realizador coincidieron en imaginar un inmenso disco blanco de 300 metros de diámetro. El decorado, junto con la maqueta de la aeronave, tenía solo 5 metros de altura, aunque en la pantalla adquiriese proporciones gigantescas²⁸. En su interior Kubrick nos muestra un espacio de recepción, dotado de un panel en el que Floyd debe identificarse verbalmente ante una azafata electrónica²⁹. En la novela se define la sala de espera y embarque vinculada al Orbitor Hilton Hotel, modernizada con nuevos dispositivos y servicios, como barbería, *drugstore*, una sala de cine y una tienda de souvenirs³⁰. Kubrick recrea dicha sala mediante un decorado blanco y mobiliario rojo, con un suelo y techo curvos modulados con paneles, ventanales exhibiendo la oscuridad del espacio, y una cabina en la que Floyd conversa con su hija por video-llamada (fig. 4).



Figura 4. [Izda.] Sala de espera del Orbitor Hilton Hotel. [Centro] Dormitorio estilo Luis XVI. [Dcha.] Sala de reuniones en la base Clavius en la Luna. *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968).

La cápsula Aries 1B que transporta a Floyd a la luna la imaginan ambos, escritor y novelista, como un volumen esférico. Aunque Floyd viaja solo —salvo pilotaje y servicio de azafatas—, la cápsula está diseñada para 30 pasajeros. Kubrick imagina su interior amarillo, color que comparten tanto las butacas como el conjunto de tubos curvos que construyen sus paredes, incluyendo numerosas ventanas alargadas y unos monitores de TV (fig. 5)³¹. De la

²⁷ Arthur C. Clarke, divide su novela en seis bloques temáticos, mientras que el *film*, sin alterar ni perder ninguna unidad argumental, se estructura tan solo en tres partes, señaladas con una nomenclatura distinta a la novela.

²⁸ Las escenas con seres humanos fueron rodadas por separado e integradas por una técnica *matte* muy compleja que garantizaba la equivalencia de perspectiva. Walker, *Stanley Kubrick dirige...*, 253.

²⁹ Claro antecedente de la actual inteligencia artificial.

³⁰ En las tres películas y novelas se respira la tensión entre los Estados Unidos y la Unión Soviética propia del período de guerra fría que en aquel momento se está viviendo. En *2001: A Space Odyssey*, Floyd mantiene en la sala de embarque una tensa conversación con representantes del gobierno soviético, negándose a darles información sobre el objetivo de su misión. En *Blade Runner*, tanto la ciudad de Los Ángeles, como San Francisco en la novela, mantienen una tensa y forzada colaboración entre los sistemas policiales y judiciales americanos y rusos. En el caso de *Solaris*, se trata de algo más subliminal: lo que importa es demostrar que en la carrera espacial, en la que los Estados Unidos parecen llevar ventaja, el proyecto *Solaris* pertenece a Rusia, exhibiendo diversos letreros en caracteres cirílicos (con alguna incoherencia, como los caracteres latinos con los nombres de los tripulantes en las puertas de sus respectivas habitaciones).

³¹ Kubrick aprovecha la escena en la cápsula para distanciar al espectador de su cotidianeidad y sumergirlo en ciertas situaciones cotidianas en 2021, mostrando el detalle de comida prefabricada sorbida por tubos, como una azafata camina por el techo con la ayuda de zapatos con velcro, o mostrando un rótulo que explica las precauciones que se deben observar para utilizar un inodoro o lavabo en condiciones de ingravidez, algo a lo que Clarke dedica un amplio párrafo en su novela.

base Clavius en la Luna, extensamente descrita por Clarke, Kubrick nos muestra únicamente una vista exterior de una maqueta y el espacio en el que Floyd recibe información sobre el objetivo de la misión. La descripción de este espacio en la novela —un animado centro cultural con capacidad para cien personas— dista mucho del decorado ideado por Kubrick: una aséptica sala rectangular con tres grandes cristaleras fijas de vidrio opal, y una gran mesa ocupando perimetralmente tres de sus cuatro lados (fig. 4).

Clarke describe la nave Descubrimiento como un inmenso vehículo espacial de 135 metros de largo en el que, sin embargo, los astronautas utilizan tan solo un reducido recinto que dispone de todo aquello que necesitan. Kubrick imagina este espacio como un gran corona circular vertical, en la que los tripulantes hacen ejercicio desafiando a la falta de gravedad —gracias a la fuerza centrífuga—, mantienen video llamadas con familiares, realizan funciones de aseo, comida y descanso en nichos particulares integrados en el perímetro, mantienen sesiones de rayos UVA, juegan al ajedrez con el computador HAL 9000, o revisan las constantes vitales de sus compañeros en hibernación, alojados en contenedores también integrados en este espacio (fig. 5)³².



Figura 5. [Izda. y centro] Interior de la nave Descubrimiento. [Dcha.] Interior de la cápsula Aries 1B. 2001: A Space Odyssey (Stanley Kubrick, 1968).

La descripción de Clarke es ligeramente diferente, imaginando a su vez un recinto con múltiples servicios pero con reducidos cubículos personales para los astronautas, decorados a su gusto y conteniendo sus pertenencias personales. Tras su encuentro con el monolito³³ gigante, y su tránsito hacia una nueva dimensión, Clarke describe como Bowman aparece en una anónima suite de hotel, “que bien podría haberse hallado en cualquier lugar de la tierra”, dotada de un pequeño dormitorio, una cocinita y un cuarto de baño (fig. 4). Kubrick imaginó y construyó un espacio muy diferente. El astronauta se encuentra en el interior de un magnífico y amplio dormitorio estilo Luis XVI, meticulosamente amueblado con espejos de época, jarrones, frescos enmarcados en molduras de yeso, sofás tapizados con telas

³² Kubrick también desarrolla escenas en una sala en la que se encuentran las cápsulas “extravehiculares” o “Vainas del espacio” con las que los astronautas salen al exterior para intentar reparar la nave. Clarke solo describe la cápsula, como una reducida esfera de aproximadamente 3 metros de diámetro.

³³ El realizador y el novelista acordaron no mostrar a los seres inteligentes extraterrestres, siendo sustituidos por un símbolo de tamaños diferenciales en los diferentes capítulos de la novela y la película, pero de idénticas proporciones perfectas: 1-4-9. Esteve Rimbau informa que se estudiaron diversas formas sustitutivas del célebre monolito, entre ellas el tetraedro y el cubo transparente, hasta finalmente llegar al paralelepípedo rectangular negro. Esteve Rimbau, *Stanley Kubrick* (Madrid: Cátedra, 1999), 182.

clásicas, mesillas y una cama acolchada³⁴. Una atmósfera surrealista, como si de un cuadro de Magritte se tratase, y ciertamente anacrónica respecto al año que se suceden las acciones, al igual que la biblioteca de *Solaris* imaginada por Tarkovski³⁵.

La escena concluye cuando una versión reducida del monolito aparece en el ficticio decorado que la inteligencia extraterrestre ha preparado para Bowman, justo en el centro de la habitación³⁶, derivando en la imagen de un enorme feto de penetrante mirada flotando en el espacio. Como bien afirma Esteve Rimbau, el trabajo conjunto de Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick “transformó el marco de referencia de un género –la ciencia ficción– que se convertiría en uno de los pilares de la industria durante las siguientes décadas”³⁷.

Dos ciudades muy diferentes

De los tres casos estudiados sin duda el trabajo de Philip K. Dick y el de Ridley Scott es el que más diferencias presenta, tanto argumentales como espaciales. En la novela las acciones discurren en 1992 y en San Francisco, mientras que en la película se centran en 2013 y en Los Ángeles. Además, la caracterización de ambas ciudades presenta diferencias importantes. Philip K. Dick describe San Francisco como una ciudad prácticamente deshabitada e insana, contaminada por polvo radioactivo. Los escasos habitantes que quedaron tras la Guerra Mundial Terminal viven en “Conapts”³⁸, inmensos edificios abandonados rodeados de “Kipple”³⁹. Las acciones principales tienen lugar en los edificios, o en las azoteas de los mismos, donde aparcan los coches aéreos o los escasos residentes tienen mascotas eléctricas en corrales. Se plantea un funcionamiento inverso de la ciudad: para llegar a las viviendas hay que bajar, nunca subir.

³⁴ Solo el pavimento, modulado con paneles blancos retroiluminados como el falso techo de la Estación Espacial Uno, resulta discordante en este decorado.

³⁵ Se ha escrito mucho sobre si esta habitación es en realidad la jaula de una suerte de zoo interestelar, en el que inteligencias superiores custodian y estudian a seres de diversos planetas a los que han sacado de su dimensión espacio-temporal. Clarke de alguna manera lo deja entrever, cuando nos transmite el pensamiento que Bowman piensa que todo el artificioso decorado ha sido preparado para su llegada, extrayendo de su mente los elementos que conforman el estereotipo de una habitación lujosa de hotel.

³⁶ Tal y como acertadamente señala Alexander Walker, la simetría visual se repite con frecuencia en esta película, como reflejo de un universo ordenado y misterioso. Walker, *Stanley Kubrick dirige...*, 248.

³⁷ Rimbau, *Stanley Kubrick...*, 180.

³⁸ Término acuñado por Philip K. Dick, utilizado en varias de sus novelas y recogido por otros escritores de Ciencia Ficción. El vocablo, probablemente una abreviatura de *condominium* y *apartment*, define lo que hoy llamaríamos un edificio comunitario de gran altura y densidad dotado de un sistema completo y autosuficiente de gestión propia. Este tipo de edificios, generalmente alejados del centro de las ciudades, suelen provocar el aislamiento social de sus habitantes.

³⁹ “Kipple”, término a su vez acuñado por Philip K. Dick en su novela: “son los objetos inútiles, las cartas de propaganda, las cajas de cerillas después de que se ha gastado la última, el envoltorio del periódico del día anterior. Cuando no hay gente, el “kipple” se reproduce. Por ejemplo, si se va usted a la cama y deja un poco de “kipple” en la casa, cuando se despierta a la mañana siguiente hay dos veces más”. Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (Barcelona: Edhasa, 2005), 76.

La ciudad de Los Ángeles de Ridley Scott dista mucho de estar abandonada (fig. 6)⁴⁰. Sus calles, repletas de gente, no permiten apenas caminar. La gente rica vive en los niveles más altos de los edificios, acelerando y caricaturizando algo que ahora ocurre en nuestras grandes ciudades. La lluvia radiactiva está siempre presente, todas las imágenes son nocturnas, probablemente porque la luz del sol no puede penetrar debido a la contaminación. A pesar de existir vehículos aéreos surcando la parte alta de la ciudad la vida principal, y el acceso a los edificios, tiene lugar en unas calles repletas de anuncios comerciales y vapor saliendo por las alcantarillas.



Figura 6. La ciudad de Los Ángeles. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)

En la descripción de algunos edificios Philip K. Dick habla de la existencia de cornisas muy ornamentadas y barrocas, con grandes impostas y agujas. En las vistas aéreas de la ciudad Scott recoge esta descripción, situando incluso el desenlace de la película en una de estas cornisas. El diseñador de producción Tom Southwell explica como durante el proceso de ideación de la película Ridley Scott solicitaba continuamente que los decorados estuviesen llenos de cosas —carteles, señales, neones, gráficos de todo tipo— buscando un resultado ecléctico, que no pareciese diseñado por una única persona⁴¹. Ello participa de la particular visión que Ridley Scott tenía en aquel momento de la ciudad del futuro, claramente mostrada en la película: “la gente suele representar el futuro con un aspecto muy árido, austero, limpio e inmaculado. Puede ser así, pero me parece que será al contrario”. A continuación, reflexiona sobre lo costoso que será derribar grandes edificios en el futuro, en lugar de mantenerlos: “es mejor dar un aspecto retro a la fachada, en lugar de tirar medio edificio, para colocar aire acondicionado a algo así, por que cuesta tanto que va a ser más fácil adosarlo exteriormente [...] se empezarán a diseñar los edificios de dentro a fuera. Toda la ingeniería estará en el exterior”⁴².

⁴⁰ Se ha modificado levemente la claridad y nitidez de los fotogramas de *Blade Runner* incluidos en el artículo, con el fin de mostrar más claramente los decorados de la película.

⁴¹ Extraído del documental *Sign of the Times. Graphic Design*, en el que el diseñador de producción Tom Southwell explica pormenores de la realización de la película (incluido en el contenido adicional del DVD *Blade Runner Workprint TM*, 2007). En el reportaje Tom Southwell detalla los pormenores del diseño de ciertos objetos, como la tarjeta de acceso a la vivienda de Deckard —siguiendo el modelo de un dibujo de Frank Lloyd Wright—, la acreditación de policía —construida como un collage de fragmentos de revistas—, el diseño del bar oriental callejero o del parquímetro, el vestuario de los policías —que se deseaba tuviese un estilismo fascista, el puesto de revistas— para el que tuvo que inventarse todas las portadas, o, finalmente la creación, hoy ya extendida por todo el mundo, de los signos de “espere” o “pase” que se incluyen en los semáforos urbanos.

⁴² Extraído del documental *In the Set*, en el que el Ridley Scott explica detalles de la realización de la película (incluido en el contenido adicional del DVD *Blade Runner Workprint TM*, 2007).

Uno de los edificios que Ridley Scott convierte en icónicos en su película es la Sede de la Tyrell Corporation⁴³, donde se fabrican los replicantes (fig. 7). En la novela se describe únicamente un ámbito interior, elegante, alfombrado, con lámparas, divanes y mesas modernas. Scott plantea escenas en tres espacios del edificio: la sala de interrogatorios, el despacho principal y la habitación de Eldon Tyrell, todos ellos con una ambientación muy diferente a la de la novela: salas en penumbra, iluminadas en ocasiones con luz de velas, y siempre con decoración abigarrada y postmoderna⁴⁴.

Pero lo que sin duda siempre permanecerá en la mente del espectador es el aspecto exterior de la Corporación, que prácticamente inaugura la película: un inmenso edificio de forma piramidal de 400 plantas, con ascensores panorámicos inclinados en su fachada neogótica simulando vidrieras de una catedral⁴⁵.

Ridley Scott recoge algunas pinceladas de las localizaciones descritas por Philip K. Dick, pero en el proceso crea sin duda un universo propio.



Figura 7. [Izda.] Tyrell Corporation (Exterior e interior). [Centro] Vivienda de Rick Deckard (Interior y exterior). [Dcha.] Vivienda de John F. Sebastian (Interior y exterior). *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

Rick Deckard, el protagonista principal, vive en la novela con su esposa Iris —deprimida y adicta al “amigo Buster” de la televisión, al “Mercerismo”⁴⁶ y al “órgano de ánimos

⁴³ En la novela se nombra como Rosen Association.

⁴⁴ Resulta muy interesante el reportaje *The Light That Burns*, recordando el trabajo del Director de Fotografía Jordan Cronenweth en la película. De acuerdo con sus palabras, lo importante no es lo que iluminas, sino lo que no iluminas. En este sentido, el escritor Paul M Sammon comenta como en *Blade Runner* hay un tratamiento de la luz muy parecido a Vermeer, con fuentes muy concretas y oscuridades muy profundas, mientras el ayudante de cámara Cary Griffith explica como la estrategia de Cronenweth consistía en poner muy cerca del objeto a iluminar una fuente intensa de luz, de manera que hubiese luz y contraste desde una misma fuente, sin necesidad de dar explicaciones del origen de la luz (incluido en el contenido adicional del DVD *Blade Runner Workprint TM*, 2007).

⁴⁵ En realidad, los que allí trabajan se podrían considerarse como dioses, capaces de crear genéticamente entes más perfectos que el ser humano, aunque menos durables.

⁴⁶ Movimiento religioso y filosófico basado en la historia de Wilbur Mercer. Sus seguidores sostienen cuando lo necesitan las asas de una caja de empatía, y son transportados a través de un monitor al mundo de Mercer, compartido en simultáneo por todos los usuarios de la caja. Un mundo en el que se les adiestra para superar el sufrimiento, y tener esperanza.

Penfield⁴⁷— en una vivienda inmensa perteneciente a un edificio ocupado en un tercio de su capacidad. Stanley Kubrick selecciona como residencia para un Deckard solitario la Ennis House (1923) de Frank Lloyd Wright (fig. 7). Tan solo algunos planos de la película se rodaron en el exterior de la vivienda, ficticiamente entendida en la película como perteneciente a un bloque en altura. Para recrear el interior en estudio se tomaron moldes de los bloques de hormigón de inspiración maya que construyen la fachada.

Ridley Scott sitúa la comisaría donde Rick Deckard recibe el encargo de acabar con los replicantes⁴⁸ —un espacio que no aparece en la novela— en la Union Station (1939) de Los Ángeles. El comisario Bryant le recibe en una pequeña estancia alojada en el eje de la nave principal, abarrotada de papeles y de ventiladores, explicitando el desorden existencial y el calor sofocante de la ciudad vislumbrados a lo largo de todo el *film*.

Otro de los espacios fundamentales de la película es la vivienda de John F. Sebastian⁴⁹, en la que se alojan los dos últimos replicantes, y donde tiene lugar la pelea final entre Deckard y Roy (fig. 7). Dick sitúa la desordenada y ajada vivienda de este personaje en un edificio ruinoso de mil apartamentos deshabitados a las afueras de San Francisco, comunicados por corredores vacíos, llenos de “Kipple” hasta el cielo raso y a oscuras. También describe la vivienda situada en el mismo edificio, en la que inicialmente se aloja la replicante Pris como okupa, deshabitada y en peores condiciones que la de John F. Sebastian, y la de otro replicante, Polokov, en idénticas condiciones pero en otro edificio. La primera no aparece en la película, la segunda en una breve escena.

Ridley Scott ubica la vivienda de John F. Sebastian en un edificio comercial situado en Los Ángeles, el *Bradbury Building* (1893), obra del arquitecto californiano George H. Wyman. El edificio es un punto de referencia arquitectónico en la ciudad estadounidense, por su atrio interior de cinco plantas de altura y el trabajo en acero⁵⁰, de clara inspiración victoriana, de las galerías interiores y los ascensores panorámicos. En la película aparece el

⁴⁷ Instrumento doméstico, llamado así por el neurólogo Wilder Penfield, que induce emociones y programa deseos, estados de ánimo y de conciencia elegidos por los usuarios. Funciona con un selector de intensidad emocional, ajustable en función de las necesidades concretas de cada momento.

⁴⁸ Ridley Scott sustituye la palabra “androide”, utilizada por Philip K. Dick en la novela, por “replicante”, surgida en una conversación con su hija por asimilación al proceso de replicar células. Según el realizador inglés, no parecía correcto hablar de androides, ya que conllevaba prefiguraciones, al poder ser considerado como tal hasta un ser humano modificado, sin ser un robot. De hecho, prohibió la utilización de la palabra “androide” durante el rodaje (información obtenida de diversas conversaciones con Ridley Scott y el guionista David Peoples en el contenido adicional del DVD *Blade Runner Workprint TM*, 2007).

⁴⁹ En la novela se llama John Isidore, y es un “chicken head” (cabeza de chorlito, podría ser una traducción posible), una de las personas que se había quedado en la tierra, alterado por tanto genéticamente por la lluvia contaminada y la ceniza radioactiva, estéril, y biológicamente inaceptable, se diría que no perteneciente a la humanidad. Trabaja como conductor, trasladando animales eléctricos para una clínica veterinaria. En la película, sin embargo, John F. Sebastian, aun siendo un personaje enfermo —sufre el *Síndrome de Matusalén*, envejeciendo sus células demasiado rápido— es un personaje bien considerado, trabajando en la creación de replicantes para la Tyrell Corporation.

⁵⁰ El trabajo de fundición se realizó en Francia, siendo usado en la Feria Mundial de Chicago de 1893. Lewys Bradbury compró el material una vez finalizada la feria.

atrio interior, con sus galerías abandonadas y sucias, utilizándose también el ascensor. El interior de la vivienda, como muchos otros espacios de la película, es un decorado⁵¹.

Tres novelas y tres películas

La diferencia esencial entre una novela y su adaptación cinematográfica es que ésta última no tiene la necesidad de resolver y explicar tantas cosas: debe concentrarse en intensificar y sintetizar lo escrito sin renunciar a una construcción audiovisual correcta por intentar reproducir todo lo que la novela contiene.

Las tres películas exploran un futuro que, cronológicamente —aunque no tecnológica, formal ni visualmente— para nosotros es ya un pasado. Cabría preguntarse el motivo de por qué los realizadores estudiados adaptan con una fidelidad, en algunas ocasiones extrema como en el caso de *Solaris*, los espacios descritos en las novelas. Y por el contrario, por que construyen sus decorados en ocasiones alejándose del texto escrito, como en el caso de *2001: A Space Odyssey*, o centran la acción en otra ciudad con características diferentes, como en *Blade Runner*.

La respuesta sin duda reside en que las películas suponen una interpretación personal, precisa y única, de todo aquello, infinito, que la novela podía inicialmente suscitar. Es por ello que la habitual distinción entre narración y descripción en el texto literario resulta muy difícil en el caso del cine, ya que en el fondo toda narración fílmica de acciones supone, de manera imperceptible, una descripción de los espacios, personajes y objetos que construyen la acción. El espacio literario, esencialmente descrito, y el espacio cinematográfico, fundamentalmente mostrado, conforman en los tres casos dos entidades diferentes sin solución de encuentro, ya que los espacios que imagina el lector, y los que visualiza el espectador, siempre presentarán grandes diferencias.

⁵¹ La mayoría de los decorados se construyen en los Warner Borthers Burbank Studios en California.

La Muralla Roja. Entre el espacio real y el virtual

The Red Wall. Between Real Space and Virtual Space

DANIEL DÍEZ MARTÍNEZ

Universidad Politécnica de Madrid, daniel.diez@upm.es

Abstract

La revolución de las tecnologías de la información ha abierto una nueva vía para la percepción de la arquitectura que va más allá de la experiencia directa o de los medios especializados. La cultura popular, los medios de comunicación de masas e internet han acercado la arquitectura de autor a hábitos de consumo cotidianos, creando una sensibilidad que merece ser analizada. Esta comunicación reflexiona sobre este fenómeno a través de la Muralla Roja de Calpe. Miembro de pleno derecho de un imaginario colectivo contemporáneo que trasciende la arquitectura, la obra de Bofill celebra el cincuenta aniversario de su construcción envuelta en un nivel de exposición mediática popular que le concede el dudoso honor de ser “el lugar más ‘instagrameable’ de España”. La comunicación analiza cómo su difusión en el mundo publicitario ha contribuido a la construcción de la imagen del edificio.

The information technology revolution has opened a new path for the perception of architecture that goes beyond direct experience or specialized media. Popular culture, the mass media and the Internet have brought *architecture d'auteur* closer to daily consumption habits, creating a sensitivity that deserves to be analyzed. This paper reflects on this phenomenon through the Red Wall of Calpe. A full member of a contemporary collective imagination that transcends architecture, Bofill's work celebrates the fiftieth anniversary of its construction wrapped in a level of popular media exposure that grants it the dubious honor of being “the most instagrammable place in Spain”. This paper analyzes how its diffusion in the advertising world has contributed to the construction of the image of the building.

Keywords

Bofill, Instagram, medios de comunicación, publicidad

Bofill, Instagram, mass media, advertising

Introducción

Con forma de fortaleza, el proyecto parece surgir de los acantilados rocosos sobre los que se asienta. Su organización desafía la creciente división entre espacio público y privado a través de su reinterpretación de la casba, la ciudadela amurallada típica de la arquitectura tradicional de los países del norte de África. El laberinto responde a un preciso esquema geométrico basado en el tipo de la cruz griega con brazos de 5 metros de largo, que se agrupan de diversas maneras, dejando las torres de servicio (cocinas y baños) en la intersección de las cruces. Esta base geométrica también representa una aproximación a las teorías del constructivismo, de las que el proyecto de la Muralla Roja pretendía representar una evocación evidente.

Las formas del edificio crean un conjunto de patios interconectados que permiten acceder a los cincuenta apartamentos del conjunto, que incluyen estudios de 60 metros cuadrados, y apartamentos de dos y tres dormitorios de 80 y 120 metros cuadrados respectivamente. En las terrazas de cubierta hay solárium, una piscina y una sauna reservadas únicamente para los residentes.

La decisión de pintar el edificio en una gama de colores distintos responde a la intención de diferenciar los elementos arquitectónicos dependiendo de sus funciones estructurales. Los colores más llamativos de las fachadas exterior e interior se emplean para contrastar con la naturaleza o complementar su pureza. La fachada exterior está pintada con diferentes tonos de pintura roja, de modo que se potencia el contraste con el paisaje del entorno. Por otro lado, las escaleras y las superficies de circulación se tratan con diferentes tonos de azul, que van desde el azul cielo hasta el índigo e incluso el violeta, dependiendo de si contrastan con el cielo o crean una continuidad visual con él.¹

La Muralla Roja (Calpe, Alicante; 1968-1973) de Ricardo Bofill resultó un edificio vanguardista y rompedor en su momento y sigue resultándolo hoy, justo cuando se cumple medio siglo de su construcción. Atemporal y deliberadamente ajena a recursos proyectuales o constructivos procedentes de la esfera de la alta tecnología –al contrario, como se ha mencionado anteriormente, alude a arquitecturas tradicionales, a su relación con el entorno y a principios geométricos y cromáticos elementales–, es difícil imaginar un edificio más contemporáneo (fig. 1).

Parte de esta vigencia se articula alrededor de la atípica condición de ser una de esas pocas obras de arquitectura que parecen satisfacer a profesionales y a profanos por igual. De hecho, el edificio de Bofill se ha instalado en un imaginario colectivo popular que conecta la arquitectura de autor con el gusto para todos los públicos, incluyendo artistas de todas las disciplinas imaginables, importantes *influencers* en las redes sociales y el universo empresarial de grandes marcas multinacionales pertenecientes a los más diversos sectores. Esta relación trae consigo algunos efectos inesperados –aunque no necesariamente negativos–, como que el entendimiento y percepción reales del objeto arquitectónico estén siendo desplazados progresivamente por la representación virtual que los medios de comunicación están haciendo de la Muralla Roja. El resultado es un nuevo discurso arquitectónico, complejo y multifacético, pero también indiscutiblemente ficticio y, en ocasiones, engañoso.

¹ “La Muralla Roja”, en *RBTA* (sitio web), consultado 17 de agosto de 2023, <https://ricardobofill.com/es/projects/la-muralla-roja/>.



Figura 1. La Muralla Roja (Calpe, Alicante; 1968-1973), de Ricardo Bofill Taller de Arquitectura; fotografía de Gregori Civera. Fuente: Archivo RBTA.

La arquitectura en la era de la información: más allá de la experiencia directa

La experiencia directa ha estado tradicionalmente en la base del conocimiento de la arquitectura. Así lo han defendido críticos como Bruno Zevi, que en *Saber ver la arquitectura*² confiaba su apreciación y entendimiento a la percepción visual derivada del movimiento a través de los espacios interiores; Sigfried Giedion, quien introdujo en *Espacio, tiempo y arquitectura*³ el tiempo como dimensión fundamental para la lectura de la concepción espacial moderna –Giedion también obligaba al espectador a desplazarse por el edificio: es decir, a visitarlo–; o Steen Eiler Rasmussen, que aludía directamente a ello en el propio

² Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* (Turín: Einaudi, 1948); primera versión en español: *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, trad. por Cino Calcaprina y Jesús Bermejo Goday (Buenos Aires: Poseidón, 1951).

³ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941-1969); primera versión en español: *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, trad. por Isidro Puig Boada (Barcelona: Hoepli, 1955); versión definitiva en español: *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, trad. y ed. por Jorge Sainz (Barcelona: Reverté, 2008).

título de *La experiencia de la arquitectura*⁴, donde, además, afirmaba: “No basta con ver la arquitectura; hay que experimentarla”⁵.

Indudablemente, la percepción visual directa es una de las bases fundamentales que rigen la experiencia de un usuario con la arquitectura –aunque no la única, tal como defienden teóricos como Juhani Pallasmaa⁶–. Cuando la visita no es posible, tradicionalmente esta experiencia directa se ha suplido con material gráfico técnico –fundamentalmente planos y fotografías especializadas– y algún texto; toda esta documentación ayuda a componer una configuración integral de una determinada obra de arquitectura.

No obstante, el avance de los medios de comunicación y la popularización de la tecnología nos ha hecho cada vez más conscientes de que el tipo de experiencia de la arquitectura por el que abogaban Zevi, Giedion y Rasmussen se puede hoy, si no sustituir, al menos complementar con otros modos alternativos al estrictamente directo experiencial que estos críticos defendían como el único. Por ejemplo, aplicaciones como Google Maps y Google Street View, que fueron creadas para ayudar a sus usuarios a definir rutas entre distintas ubicaciones, se han convertido en herramientas fundamentales que nos permiten “conocer” de manera virtual una ciudad aun estando en realidad a miles de kilómetros. En esta misma línea, el catedrático y actual director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Manuel Blanco, comentaba en una entrevista reciente:

Lo real y lo virtual se mezclan desde hace años, como cuando estábamos jugando a Pokémon y era la primera vez que lo real y lo virtual estaban fusionados y cientos de personas se movían por la ciudad buscando lugares virtuales. [...] Actualmente las personas pueden acceder a relacionarse por medio de aplicaciones [...] que superponen las capas de lo real y lo virtual en todas las ciudades.⁷

En realidad, la perspectiva de que otros lenguajes y disciplinas se tornarían condicionantes para la evolución de la arquitectura no es una idea tan nueva. Ya en 1956, Alison y Peter Smithson publicaron en la revista *Ark: The Journal of the Royal College of Art* un provocativo artículo titulado “But Today We Collect Ads”, en donde aventuraban:

⁴ Steen Eiler Rasmussen, *Om at opleve arkitektur* (Copenhague: GEC Gads Forlag, 1957); primera versión en inglés: *Experiencing Architecture*, trad. por Eve Wendt (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1962); primera versión en español: *Experiencia de la arquitectura*, trad. por Ramón Garriga y Boultrous Sleiman (Barcelona: Labor, 1974).

⁵ Steen Eiler Rasmussen, *La experiencia de la arquitectura*, trad. por Carolina Ruiz (Barcelona: Reverté, 2004), 31.

⁶ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Londres: Academy Editions, 1996); primera versión en español: *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, trad. por Moisés Puente y Carles Muro (Barcelona: Gustavo Gili, 2014).

⁷ Manuel Blanco, citado en: Rubén Fernández-Costa, “Manuel Blanco, catedrático de Arquitectura: ‘El mundo que vivimos era la fantasía de hace dos generaciones’ [entrevista], en *El Español (sitio web)*, 17 de abril de 2022, consultado 17 de agosto de 2023, https://www.elspanol.com/enclave-ods/referentes/20220417/manuel-blanco-catedratico-arquitectura-vivimos-fantasia-generaciones/664683579_0.html.

En lo que respecta a la arquitectura, la influencia que los medios de comunicación de masas y la publicidad ejercen en la actualidad es infinitamente más fuerte que la de los arquitectos de vanguardia. Los medios de comunicación están asumiendo la función que antes desempeñaban reformadores sociales y políticos.⁸

Más de sesenta años después, la revolución de las tecnologías de la información ha demostrado que su pronóstico no podía ser más acertado. La cultura popular, los medios de comunicación de masas e internet, especialmente a través de las redes sociales, han democratizado el acceso a contenidos de arquitectura a un público que, a su vez, educa su mirada –su “saber ver”, que diría Bruno Zevi– atendiendo a sus propios intereses y formación personales. La publicidad de la que hablaban los Smithson, pero también las revistas de decoración y moda, el cine, las series de televisión y programas divulgativos como *Escala humana* en España o *Grand Desígn*s en el Reino Unido⁹, los videojuegos, los videoclips, canales específicos en YouTube y cuentas de Twitter: todos estos medios configuran un amplio ecosistema de divulgación que hace que arquitecturas que antes solamente eran admiradas por reducidos grupos de expertos, estén ahora a la vista de millones de espectadores. La presencia de la arquitectura en las vidas y hábitos de consumo cotidianos, aunque a menudo pueda pasar desapercibida, crea de manera inconsciente una sensibilidad hacia sus cualidades, especialmente formales, que no puede ser ignorada.

Por consiguiente, se debe tener en cuenta que la experiencia de la arquitectura está también condicionada por una dimensión de carácter personal, relacionada con factores culturales, sociales y psicológicos, propios de cada espectador. Esta misma noción individual se puede aplicar al *narrador* de estas arquitecturas: una directora de arte cuando ambienta una película, una creadora de videojuegos o una fotógrafa de moda imprimen un “saber ver la arquitectura” propio de su disciplina. La arquitectura se utiliza para reforzar un mensaje concreto, sea vender un producto, contar una historia, o potenciar una interacción en un mundo virtual paralelo, por lo que la publicidad, el cine, la televisión, los videojuegos, los cómics o las redes sociales contribuyen a conformar una cultura visual arquitectónica multifacética y transversal.

Un edificio para anunciar cualquier cosa

A pesar de que las obras de construcción de la Muralla Roja concluyeran en 1973, sus vecinos fechan el inicio de su sobreexposición mediática mucho más tarde. Concretamente en 2014, después del rodaje de un anuncio para promocionar la colección primavera-verano de aquel año de la marca de zapatos Marypaz¹⁰.

⁸ Alison Smithson y Peter Smithson, “But Today We Collect Ads”, *Ark: The Journal of the Royal College of Art*, n.º 18 (1956): 49.

⁹ Para un análisis más detallado sobre estos nuevos modos de comunicar arquitectura, y concretamente sobre el programa *Grand Desígn*s, véase: José María Echarte Ramos, “Objetos e historias: la doble codificación de las nuevas formas de comunicación en arquitectura”, *SOBRE. Prácticas Editoriales en Arte y Arquitectura* 9, n.º 1 (2023): 97-106.

¹⁰ “MARYPAZ Primavera-Verano 2014”, anuncio publicado en 2014, vídeo en YouTube, 1:00, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=gVIGBaqwFkE>.

Se trata de un vídeo breve, de apenas un minuto de duración, que concentra casi toda la narración publicitaria en las terrazas y alrededor de la piscina de la azotea (fig. 2). Abundan los planos del suelo –algo lógico, en tanto que la marca promociona zapatos– y no aparece ningún plano cenital o arriesgado que muestre la riqueza volumétrica del edificio en toda su expresividad. Si bien la obra de Bofill es perfectamente reconocible, no se aprovechan aquellos rasgos arquitectónicos característicos que la convierten en una construcción compleja e interesante. Al contrario, la Muralla Roja desempeña un papel secundario: simplemente actúa como un llamativo decorado de fondo de color rosa y azul sobre el que unas modelos –todas mujeres, jóvenes, atractivas– corretean por su laberinto interior y bailan al son de una música alegre que trasmite un sentimiento festivo al spot. El anuncio deja solamente un par de momentos curiosos: un primer plano general que enmarca el peñón de Ifach entre las “almenas” de la terraza y un plano cerrado detalle sobre unas sandalias que muestra cómo las escaleras se encuentran con el pedrusco sobre el que se apoya el edificio.



Figura 2. Fotograma del anuncio de la colección primavera-verano 2014 de la marca de zapatos Marypaz.

Desde aquella primera aparición, la Muralla Roja ha sido objeto de multitud de anuncios y productos audiovisuales publicitarios para todo tipo de marcas¹¹. Después de los zapatos

¹¹ Algunas de ellas aparecen reseñadas sucintamente en: Enrique Mena García, “La poética visual de la Muralla Roja”, *Visual Review. International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual* 13, n.º 1 (2023): 65-81. Además, puede consultarse un análisis sobre las posibilidades de la Muralla Roja como escenario para un *fashion film* en: Jorge Gordón Fernández, “Del Fashion Film a Bofill. El espacio en la comunicación audiovisual” (trabajo fin de grado, Universidad Politécnica de Madrid, 2020), <https://oa.upm.es/58084/>.

de Marypaz, por el edificio de Bofill también han desfilado los bolsos de M2Malletier¹², las zapatillas deportivas de Reebok¹³, los tops de punto de The Knitted Troopers¹⁴, la colección de primavera-verano 2021 de Springfield “Endless Summer, Endless Dresses”¹⁵ o los polvos de maquillaje Terracotta Light de Guerlain, por mencionar solo algunos. Todas estas marcas han optado por una puesta en escena similar a la de Marypaz: las formas, colores y texturas de los muros exteriores del edificio se utilizan como telón de fondo sobre el que exhibir un producto. De entre todas las que siguen esta estrategia, merece la pena rescatar la campaña dedicada a los básicos de Zara Home de 2016¹⁶. Las fotografías de Phillipe Milton establecen un diálogo directo y sensible entre arquitectura y objetos domésticos: las toallas enriquecen con nuevas texturas los muros exteriores, las alfombras de colores chillones contrastan con el azul de los descansillos de las escaleras (fig. 3), los jarrones y candelabros se colocan en los muretes y peldaños, y espejos con sencillos marcos de madera reflejan el azul del cielo para crear la ilusión óptica de que existen ventanas donde realmente no las hay. Los artículos de Zara Home se sirven de un entorno arquitectónico extraordinario, favoreciendo el nacimiento de una relación simbiótica que posibilita que simples piezas producidas en masa que se venden a unos pocos euros en cualquier tienda del mundo alcancen el estatus de artículo de artesanía de lujo en el imaginario consumista.

Si la campaña de Zara Home construyó su narrativa conceptual gracias a la variedad cromática y de textura de los paramentos exteriores de la Muralla Roja, el vídeo que el realizador Pablo Maestres dirigió para la campaña de primavera-verano de 2016 de Delpozo¹⁷ (fig. 4) lo hizo sobre otro de los aspectos claves del edificio: la complejidad espacial de sus recorridos interiores. Publicado solamente un año después del de Marypaz, la firma española de lujo *prêt-à-couture* acudió al escenario arquitectónico calpino para rodar un vídeo mucho más íntimo que el de la marca de zapatos. El spot de Delpozo no se basa en el producto –los vestidos que porta la modelo protagonista de la pieza audiovisual, pese a su espectacularidad, quedan intencionadamente relegados en un discreto segundo plano conceptual–, sino en la narración de una historia con gran carga poética: “Nuestra heroína persigue un deseo que cobra vida como una pelota y la guía a través de un colorido laberinto de vida. Ella cree

¹² “M2Malletier: Un Écho Temporel by Albert Moya”, anuncio publicado en 2015, vídeo en YouTube, 2:13, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=FOHuEgvsCGU>.

¹³ Reebok Creative Hub, “Ventilator. 25 años de flow. Episodio I: Laberinto”, anuncio publicado en 2015, vídeo en Facebook, 1:24, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.facebook.com/ReebokClassicSpain/videos/ventilator-25-a%C3%B1os-de-flow-episodio-i-laberinto/343685122505331/>.

¹⁴ El *lookbook* de María Bernand para la marca puede verse en: “The Knitted Troopers”, en *VEIN (sitio web)*, 31 de mayo 2016, consultado 17 de agosto de 2023, <https://vein.es/the-knitted-troopers/>.

¹⁵ “SPRINGFIELD SS 21 | Endless Summer Endless Dresses”, anuncio publicado en 2021, vídeo en YouTube, 0:14, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=PwuT-8GQRKY>.

¹⁶ “Colección Zara Home Basics”, en *AD España | Arquitectural Digest España (sitio web)*, 6 de abril 2016, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.revistaad.es/decoracion/galerias/zara-home-basics/8367>.

¹⁷ Pablo Maestres, “Delpozo SS16 Fashion Film”, anuncio publicado en 2015, vídeo en YouTube, 0:40, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=G6uGheNmbOs>.

haber encontrado el amor o la ilusión de este sentimiento, pero finalmente se rompe en pedazos”¹⁸.



Figura 3. Colección Zara Home Basics 2016; fotografía de Phillipe Milton.

El vídeo arranca con el sonido del mar, llevando al espectador al contexto mediterráneo, y un par de segundos después comienza a sonar una versión contemporánea de una zarza folclórica húngara del violinista y compositor italiano Vittorio di Monti. La protagonista recorre el laberinto proyectado por Bofill detrás de una pelota roja que se mueve a su antojo escaleras arriba y abajo. Perspectivas y encuadres llenos de intención se conjugan en un rico catálogo de planos fijos y en movimiento, algunos reales y otros alterados con efectos visuales –los elementos que enmarcan los huecos de la terraza se mueven, las escaleras se expanden y comprimen–, que ponen en escena una percepción de la obra de Bofill altamente subjetiva, a la vez que no solo muestran, sino que también se beneficia de la complejidad de todos los intersticios espaciales de la Muralla Roja. La pieza termina con el sonido de las gaviotas, en un nuevo guiño al ambiente marítimo, que acompaña un plano perfectamente simétrico de las escaleras de acceso contra las que el busto de una cabeza a la que la modelo había besado se estrella y estalla en varios pedazos.

¹⁸ Maestres, “Delpozo SS16 Fashion Film”.



Figura 4. Fotograma del *fashion film* de la colección primavera-verano 2016 de Delpozo, dirigido por Pablo Maestres (2015).

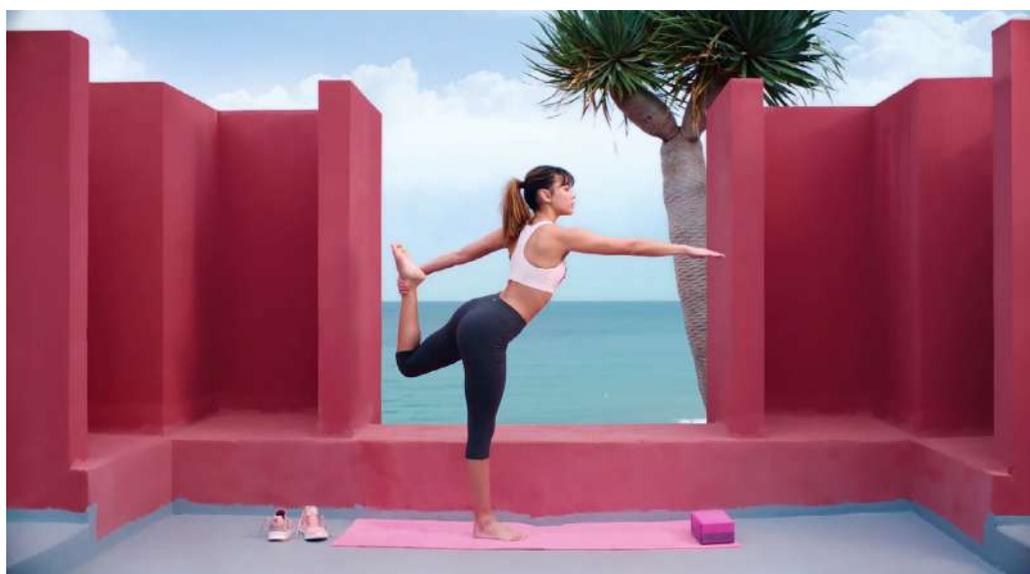


Figura 5. Fotograma del vídeo de la campaña “8 días de oro” (2018), de El Corte Inglés.

En 2018, dos años después de las iniciativas de Zara Home y Delpozo, El Corte Inglés lanzó su campaña “8 días de oro”, consistente en varios vídeos muy breves, de apenas diez segundos, rodados en la Muralla Roja y destinados a la promoción de accesorios¹⁹ o de ropa de

¹⁹ “8 Días Oro Accesorios”, anuncio publicado en 2018, vídeo en YouTube, 0:12, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=qO1J6uy3hpA>.

mujer y niña²⁰, entre otros. De todos ellos, el dedicado a la sección deportiva²¹ resulta el más interesante, en tanto que añade una visión de la obra arquitectónica que implica una lectura que va más allá de su estricto acabado superficial. El anuncio muestra a un chico y a una chica ataviados con ropa deportiva utilizando el edificio como si se tratara de un gimnasio al aire libre: corriendo, boxeando, haciendo sentadillas, saltando a la comba o practicando yoga (fig. 5). Así, la construcción ya no funciona como un simple decorado, sino que reclama cierto protagonismo como escenario activo gracias a sus formas –poco importa que, en realidad, estas sean el resultado de una solución funcional a la cuestión de los recorridos y comunicación de los apartamentos entre sí y con las zonas comunes del inmueble–. Aunque el movimiento a través del edificio es un recurso que ya había sido explorado por Delpozo, lo interesante de este caso es que, frente a la carga poética de la firma de moda, El Corte Inglés plantea una lectura literal, prosaica en cierto sentido, que lleva aparejado un potente mensaje de resignificación: la Muralla Roja no es solo relax y hedonismo; también puede ser un lugar de sacrificio y reto físico.

La campaña “More Reasons to Move” (‘Más razones para moverse’) que la tienda de ropa y accesorios online ASOS lanzó 2018 para promocionar su línea deportiva²² continúa la misma ficción del edificio-gimnasio (fig. 6), aunque lo lleva un paso más allá. El anuncio intercala a varios actores realizando algún ejercicio físico mientras confiesan su motivación para entrenar –“por el subidón”, “para desconectar” o “porque me dijeron que no podía”, declara una chica a la que le falta una pierna–. Su ropa está cuidadosamente elegida, en armonía con los colores del edificio –a veces por similitud, otras por contraste–, como también lo están los elementos instalados en el edificio: canastas de color rosa en la que un grupo encesta un balón verde, barras de mono pintadas de un amarillo canario para hacer acrobacias, esterillas rosas, o un balón de fútbol amarillo y verde con el que una chica hace todo tipo de virguerías. El *spot* del minorista británico combina las dos estrategias mencionadas anteriormente: explota la riqueza cromática de los muros exteriores de la Muralla Roja, a la vez que dispone su complejidad espacial al servicio de un discurso audiovisual y narrativo dinámicos.

Conclusión: el conflicto de que la ficción arrase con la realidad

El 15 de febrero de 2023, la directora de Filatelia de Correos, Leire Díez Castro, y la alcaldesa de Calpe, Ana Sala, presentaron la edición de un sello conmemorativo del cincuenta aniversario de la construcción de la Muralla Roja²³. La estampilla, que muestra una esqui-

²⁰ “8 Días Oro Mujer y Niña - 2018”, anuncio publicado en 2018, vídeo en YouTube, 0:12, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=Lf7Ij8RaJzs>.

²¹ “8 Días Oro Deportes”, anuncio publicado en 2018, vídeo en YouTube, 0:11, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=d2OAdPILvJg>.

²² Cyprien Clement-Delmas (Caviar), “ASOS Activewear – More reasons to move”, anuncio publicado en 2018, vídeo en YouTube, 0:40, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=rk12WZ-Co58>.

²³ “Correos presenta en Calp un sello dedicado a la Muralla Roja”, en *Correos (sitio web)*, 15 de febrero de 2023, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.correos.com/sala-prensa/correos-presenta-en-calp-un-sello-dedicado-a-la-muralla-roja/#>.

na del patio interior del edificio donde convergen varios huecos y escaleras²⁴, constituye la rúbrica institucional de la popularidad alcanzada por el edificio de Bofill. De hecho, este homenaje filatélico es una distinción con la que cuentan muy pocas construcciones contemporáneas de nuestro país²⁵.

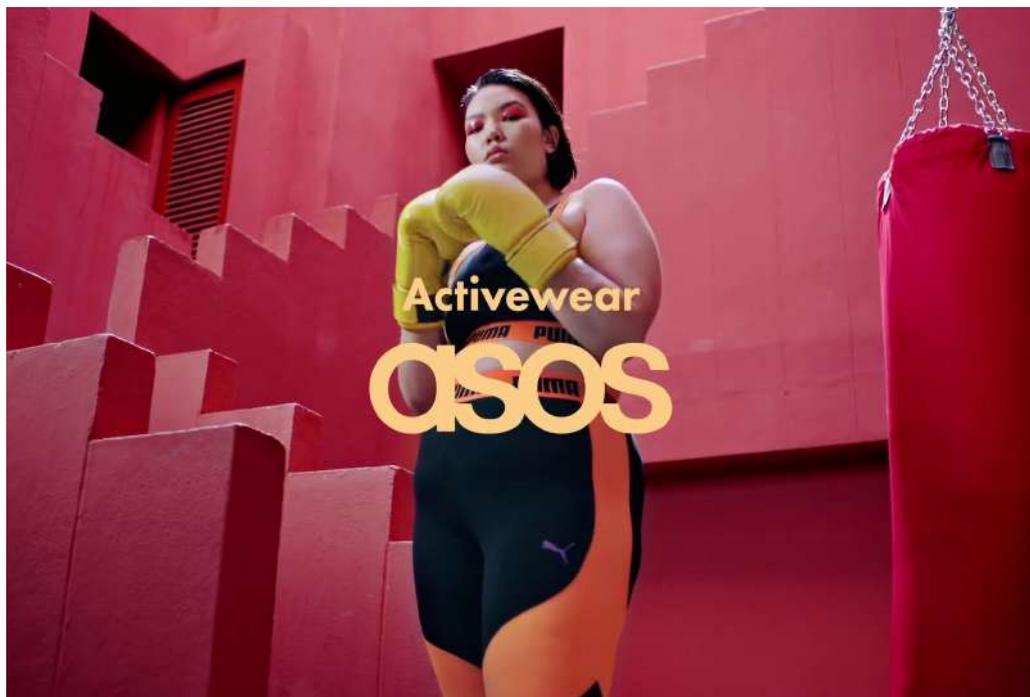


Figura 6. Fotograma del vídeo de la campaña “More Reasons to Move” (2018), de ASOS, dirigido por Cyprien Clement-Delmas (Caviar).

El presente texto ha centrado el análisis de la transformación del edificio de Bofill en icono popular a través de una serie de ejemplos “donde la sociedad de consumo y el discurso publicitario se retroalimentan constantemente, y este edificio ha formado en pocos años debido al aluvión de campañas de publicidad una democratización no del consumo, sino

²⁴ “Sello 50 aniversario del edificio de la Muralla Roja de Calp | Hoja Bloque”, en *Correos Market (sitio web)*, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.market.correos.es/product/sello-muralla-roja>.

²⁵ “No existe ni un solo sello sobre los primeros modernos (Aizpurúa, Labayen, Illescas, Lacasa, Sánchez Arcas, García Mercadal, Arniches, Feduchi, Sert, Torres Clavé, etc.), ni sobre los segundos (Gutiérrez Soto, Cabrero, etc.), ni sobre Miguel Fisac, Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún, Fernando Higuera, Antonio Miró... Pero ya llevan seis sellos sobre Calatrava. Y, sí, afortunadamente sí hay sellos sobre Oíza, Carvajal, Moneo, Miralles, Tuñón y Mansilla”. José Ramón Hernández Correa, “Capricho filatélico n.º 1 (licencia agosteña)”, en *¿Arquitectamos locos? (sitio web)*, 8 de agosto de 2013, consultado 17 de agosto de 2023, <http://arquitectamoslocos.blogspot.com/2013/08/capricho-filateloico-n-1-licencia.html>.

del espacio inducido por la fuerza del discurso”²⁶. Sin embargo, la aparición de la Muralla Roja desborda el mundo de la publicidad. Recientemente, ha aparecido en vídeos musicales como el de “Do It Right”, de Martin Solveig y Tkay Maida²⁷, y en películas de autor como *Nieva en Benidorm*²⁸, dirigida por Isabel Coixet. También ha inspirado escenarios de series de televisión con un éxito interplanetario como *El juego del calamar*²⁹, donde los supervivientes de un concurso cruel y sádico desfilan con patetismo por un decorado de escaleras verdes y rosas claramente inspirado en los patios interiores del edificio de Calpe; o videojuegos como *Monument Valley 2*³⁰, cuya propuesta visual minimalista, caracterizada por una paleta cromática limitada de rosas y la aplicación de la perspectiva isométrica escheriana, aprovecha al máximo la imagen surrealista y la fuerza geométrica del edificio de Ricardo Bofill³¹.

Todos estos productos audiovisuales han ayudado a convertir la Muralla Roja en una escenografía recurrente de la cultura digital actual. José María Echarte define estos procesos de transformación del siguiente modo:

A pesar de presentarse como fetiches, lo cierto es que los productos arquitectónicos forman parte, bien a través de su adscripción tipológica o bien por su presencia constante en nuestro contexto como escenarios vitales, del entorno habitado de toda la ciudadanía, razón esta que se encuentra en la raíz del alcance de estos medios entre el público generalista.³²

La aceptación del público generalista que menciona Echarte se concreta de manera muy evidente en el “fenómeno *instagrammer*” que rodea al edificio (fig. 7). En el momento que se escribe este texto (agosto de 2023), la etiqueta #murallaroja cuenta con 22.000 publicaciones en Instagram; hace menos de un año, en diciembre de 2022, eran 18.800³³. Este aumento significativo en un muy corto periodo de tiempo manifiesta con claridad cómo la popularidad del edificio sigue en aumento.

²⁶ Mena García, “La poética visual de la Muralla Roja”, 78.

²⁷ Monsieur L'Agent, “Martin Solveig – Do It Right (Official Video) ft. Tkay Maida”, videoclip publicado en 2016, vídeo en YouTube, 3:05, consultado 17 de agosto de 2023.

²⁸ Isabel Coixet, *Nieva en Benidorm* (Madrid: El Deseo, RTVE y Movistar Plus+; 2020), 117 min.

²⁹ Hwang Dong-hyuk, *Ojingeo Geim*, serie de TV, 9 episodios de 32-63 min. (Corea del Sur: Siren Pictures, 2021), Netflix.

³⁰ Ustwo Games, “Monument Valley 2 - Official Release Trailer”, vídeo publicado en 2017, vídeo en YouTube, 1:02, consultado 17 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=tW2KUxyq8Vg>.

³¹ Esta relación entre el videojuego y el edificio es objeto del artículo: Diana María Espada Torres y Adrián Ruiz Cañero, “Monument Valley 2: el reflejo de la Muralla Roja del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 9 (2021): 341-356.

³² Echarte Ramos, “Objetos e historias...”, 100.

³³ Mena García, “La poética visual de la Muralla Roja”, 70.



Figura 7. Imágenes con la etiqueta #murallaroja. Fuente: Instagram.

Esta comunicación pretende aportar argumentos para que desde la investigación académica de la arquitectura se atienda a formatos y lenguajes ajenos al habitual en la disciplina – sea la experiencia directa, o los planos y la fotografía especializada– y se incorpore también la perspectiva de la difusión mediática generalista. Como se ha visto a lo largo del texto, la cultura popular y los medios de comunicación de masas influyen de manera determinante en la manera en que percibimos la arquitectura, y crean nuevas imágenes y sensibilidades que merecen ser analizadas en profundidad.

Por otro lado, el texto también pretende abrir una vía de investigación cuyo fin sea el desarrollo de un marco de debate crítico que invite a la reflexión acerca de cómo la gestión del espacio virtual mantiene una interacción complicada con el espacio real de los vecinos que habitan el inmueble. Si bien es cierto que toda esta publicidad y los rodajes de producciones audiovisuales constituyen una fuente de ingresos fundamental para asumir los elevados costes de mantenimiento de los espacios comunes del edificio³⁴, el dudoso honor de ser “el lugar más ‘instagrameable’ de España”³⁵ es un factor que altera la vida cotidiana de sus residentes. “La Muralla Roja es un edificio normal, en el que vive gente”, se quejaba recientemente uno de sus vecinos en un reportaje de *ICON Design*. “No quiero visitas. No quiero gente en los patios de mi casa. No quiero que esto se convierta en Disneylandia”³⁶.

³⁴ La comunidad de vecinos cobra 3.000 euros por día de rodaje. En 2022, recaudaron de este modo 140.000 euros que se invirtieron íntegramente en pintar el edificio. El presupuesto total de estos trabajos se presupuestó en medio millón de euros. Daniel Díez Martínez, “Esto no es Disneylandia: luces y sombras de vivir en la Muralla Roja de Calpe, el lugar más ‘instagrameable’ de España”, en *ICON Design – El País (sitio web)*, 4 de marzo de 2023, consultado 17 de agosto de 2023, <https://elpais.com/icon-design/2023-03-04/esto-no-es-disneylandia-luces-y-sombras-de-vivir-en-la-muralla-roja-de-calpe-el-lugar-mas-instagrameable-de-espana.html>.

³⁵ Ana Salas, “El lugar más ‘instagrameable’ de España está en Calpe”, en *S Moda – El País (sitio web)*, 22 de marzo de 2017, consultado 17 de agosto de 2023, <https://smoda.elpais.com/moda/muralla-roja-calpe-edificio-famoso-instagram/>.

³⁶ Díez Martínez, “Esto no es Disneylandia...”.

Crónicas de un archivo latente. Lola Álvarez Bravo: fotógrafa, también, de arquitectura

Chronicles of a Dormant Archive. Lola Alvarez Bravo: A Photographer, also of Architecture

ALICIA FERNÁNDEZ BARRANCO

aliciafbarranco@gmail.com

Abstract

Esta comunicación tiene el objetivo de dar a conocer la extensa e inédita fotografía de arquitectura de la mexicana Lola Álvarez Bravo (1903-1993), cuya trayectoria ha sido estudiada hasta la fecha siempre atendiendo más a su biografía que a su obra. Para ello, se construye el estado actual de su archivo y se detalla la estancia de investigación realizada en el Center for Creative Photography (University of Arizona), centro que custodia sus 20.000 negativos. Aproximadamente, 12.000 vertebran su fotografía de arquitectura. Pese a que Álvarez Bravo realizó encargos para arquitectos, para el gobierno y aunque la arquitectura se muestre también en sus tomas personales, su nombre sigue ausente entre los fotógrafos mexicanos de arquitectura. En gran medida, esta investigación corrobora que aún hay mucho trabajo por hacer para contextualizar y poner en valor su obra, una labor que se extiende a un importante número de fotógrafas modernas latinoamericanas.

The aim of this paper is to present the unpublished architectural photography of the Mexican artist Lola Álvarez Bravo (1903-1993), whose career has been studied to date more in terms of her biography than her work. To this end, the current state of her archive is constructed, and the research stay carried out at the Center for Creative Photography (University of Arizona), the centre that holds her 20,000 negatives, is detailed. Approximately 12,000 of them form the backbone of his architectural photography. Even though Álvarez Bravo carried out commissions for architects, for the government and even though architecture is also shown in his personal shots, his name is still absent among Mexican architectural photographers. This research largely corroborates that there is still much work to be done to contextualise and enhance the value of his work, a task that extends to a significant number of modern Latin American women photographers.

Keywords

Lola Álvarez Bravo, fotografía, arquitectura, archivo, México

Lola Alvarez Bravo, photography, architecture, archive, Mexico

Introducción

Son muchas las fotografías que el siglo XX trajo consigo¹, pero en numerosas ocasiones, sus obras no han sido suficientemente estudiadas. Esto impide la construcción de un tejido rico en miradas a través del cual densificar y contextualizar la historia de la fotografía. Esta comunicación, que se sostiene en la tesis doctoral “Lola Álvarez Bravo: Fotógrafa, también, de arquitectura” (ETSA Universidad de Navarra), se suma a una labor pendiente: la de estudiar la obra de una de tantas fotografías que apenas han sido valoradas. Independientemente de su procedencia, este vacío suele ir añadido a su condición de mujer y a la silenciada historia del arte con perspectiva de género.

Ya en el siglo XIX, las mexicanas de clase media-alta interesadas en la fotografía ayudaban a sus maridos, padres y hermanos ocupándose de las labores de revelado y algunas tenían su propio negocio, pero no fue hasta un siglo después que, en México, una mujer fotografió el mundo lejos del estudio². Esto ocurrió en 1923 y el nombre de esta pionera es Tina Modotti.

Siguiendo de cerca sus pasos estuvo Lola Álvarez Bravo (3 de abril de 1903, Lagos de Moreno, Jalisco - 31 de julio de 1993, Ciudad de México). Su trayectoria en solitario empezó a principios de los años treinta, una vez separada de quien fue su pareja: el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. Sin embargo, ya de casada, además de asistirle en las labores de revelado –siendo delegada por él–, también tomaba sus propias imágenes (fig. 1).

¿Sabes qué me da una gran satisfacción? El haberme sabido bastar a mí misma, cosa que no se estilaba en mi época. Para mí, es motivo de orgullo saber que vivo de mi trabajo, que nunca comercié con nadie ni con nada, que lo poco que tengo es porque me lo gané. En algunas ocasiones, cuando me encuentro a Manuel Álvarez Bravo en alguna exposición, cuando él cree que estoy desprevenida, volteo y veo que me está observando y no acabo de saber qué piensa. Creo que Manuel pensó: “esta nunca va a poder vivir por sí misma”, porque yo era un burro vendado. Ahora soy un burro sin venda, al menos eso. [...] Pero lo que más me satisface es que Manuel pensara “esta fiera no va a poder vivir sin mí”, y ahora tiene que decir: “[...] pues ya puede vivir sin mí”. Qué bueno que tuve tantito seso y tantita capacidad, ¿verdad?³

Estuvo en activo hasta los años ochenta, compaginando su cargo como Jefa del Departamento de Fotografía de la Dirección de Educación Extraescolar y Estética con sus reportajes para el gobierno mexicano y sus colaboraciones para revistas, artistas y arquitectos. Además, fue docente en la Academia San Carlos y curadora de su propia galería de arte contemporáneo. Por todo ello es conocida como la “primera fotógrafa profesional mexicana”.

¹ Margaret Cameron, Lucia Moholy, Tina Modotti, Dorothea Lange, Dora Maar, Diane Arbus, Gerda Taro, Grete Stern o Annie Leibovitz son sólo algunos nombres de esta interminable lista. Ver *Naomi Rosenblum, A History of Women Photographers* (Nueva York: Abbeville Press, 2010).

² Ver: AAVV *Mujeres detrás de la lente: 100 años de creación fotográfica en México 1910-2010* (México D. F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012); Olivier Debrouse, *Lola Álvarez Bravo: In Her Own Light* (Tucson: CCP, 1994).

³ Elena Poniatowska, *Todo México. Tomo II* (México D. F.: Diana, 1933).

Hasta la fecha, se han escrito cinco publicaciones⁴ en las que no se ha profundizado en su trabajo, pues se centran más en su biografía y en su testimonio del siglo XX. Su mirada es poliédrica, aunque nunca fotografió más allá de las fronteras de su país. Fruto de un interés intermitente, se ha escrito sobre sus retratos y sus foto-murales, pero se han desatendido otras facetas como su inédita y extensa fotografía de arquitectura. La mera observación de su archivo confirma que esta constituye al menos la mitad de su producción (aproximadamente, 12.000 negativos de los 20.000 que constituyen su trabajo). No existe publicación ni investigación alguna que la analice específicamente. Es necesario comprender mejor el alcance de su obra para dejar atrás el eco de su mito, profundizar en las catalogaciones tempranas e incompletas que existen alrededor de su trabajo, aclarar su autoría en los medios, profundizar en su incuestionable talento enmascarado de humildad, revelar su fotografía inédita de arquitectura (valorando así su trayectoria al completo) y comprender su legado en el imaginario fotográfico mexicano (singularmente, el de la arquitectura de mitad del siglo XX).



Figura 1. "Autorretrato" (ca. 1950), Lola Álvarez Bravo. Fuente: Olivier Debroise, *Lola Álvarez Bravo: In Her Own Light* (Tucson: CCP, 1994).

⁴ Lola Álvarez Bravo, *Recuento fotográfico* (México D. F.: Penélope, 1982); AAVV, *Lola Álvarez Bravo: Fotografías selectas 1934-1985* (México D. F.: Centro Cultural Arte Contemporáneo / Fundación Televisa, 1992); Debroise, *Lola Álvarez Bravo...*; Elizabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo* (Madrid: Turner, 2012); AAVV, *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época* (México D. F.: RM, 2012).

Me es difícil hablar de mi estilo porque no sé cuál es mi estilo. De eso tendría que hablar otra persona. Tal vez sí tenga un estilo propio. Lo que procuro es ser bastante diferente a lo que hacen los demás fotógrafos. Busco tener un sello de individualidad que esté que esté afinado en mi manera de ver y de sentirme... de palpar las cosas. Es un total de sentimientos en el que entran la luz, la iluminación y por supuesto, la técnica.⁵

Crónicas de un archivo latente

Primera aproximación

Su archivo está repartido en tres acervos: el de la familia Álvarez Bravo Soto, el de la familia González Rendón y el custodiado por el Center for Creative Photography (University of Arizona)). Además, sus derechos se encuentran en condiciones legales indefinidas.

El acervo de la familia González Rendón fue hallado en 2003 en la vivienda que la fotógrafa vendió a su amiga Clementina Rivera, siendo este un acervo menor.

Tras la muerte de Álvarez Bravo en 1993, el material fue separado en dos acervos, a excepción del encontrado en este domicilio: el que heredó Manuel Álvarez Bravo Martínez –hijo de los Álvarez Bravo– y el más importante: el custodiado por el Center for Creative Photography.

Cuando Manuel Álvarez Bravo Martínez falleció, el acervo personal fue heredado por su hijo. Este falleció en 2022 prematuramente y su acervo ha sido heredado por sus hijos, Diego, Manuel Alejandro y Rodrigo: los bisnetos de Lola Álvarez Bravo.

Cuando Manuel Álvarez Bravo Martínez falleció, el acervo personal fue heredado por su hijo. Este falleció en 2022 prematuramente y su acervo ha sido heredado por sus hijos, Diego, Manuel Alejandro y Rodrigo: los bisnetos de Lola Álvarez Bravo.

Por otro lado, el investigador Olivier Debroise apostó por sumar a la historia del arte sus negativos y propició un acuerdo entre el Center for Creative Photography y la mexicana a principios de los años noventa. Este centro, fundado en 1975, está adscrito a la University of Arizona y recoge una extensa muestra que incluye el legado fotográfico del México moderno. Custodia el trabajo de 2.200 autores, además de otros materiales de muy diversa índole. En 1992, Debroise y Trudy Wilner Stack, entonces curadora del centro, la convencieron para que preparase una selección de sus mejores fotografías, la cual ascendió a 177 copias a las que denominó “su arte”⁶. Finalmente, donó al centro todos sus negativos y algunos objetos y documentos personales.

Una nueva era

En 2016, el centro realizó la primera revisión del material. Este se ordenó en 56 cajas organizadas en dos series: una primera con libros, documentos y objetos personales y una

⁵ “Mi estilo es ser diferente a los demás fotógrafos, asegura Lola Álvarez Bravo” entrevista publicada por el periódico *Uno más uno* en 1985. Documento custodiado por el Center for Creative Photography en la caja número 4 (numeración correspondiente con la última actualización realizada del material por parte del Center for Creative Photography en 2022).

⁶ Ver Debroise, *Lola Álvarez Bravo...*

segunda con negativos. Ya entonces, una parte de estos últimos sufría un deterioro importante, una condición inherente tratándose de procesos de revelado precarios.

El 8 de marzo de 2017, Día Internacional de la Mujer Trabajadora, las ciudadanas de todo el mundo se manifestaron a través de una huelga conocida como Paro Internacional de las Mujeres: un acontecimiento que supuso un punto de inflexión también para el archivo de Álvarez Bravo. Peticiones de todas las latitudes solicitaron publicar algunas de sus obras debido a su condición de pionera y desde entonces, su trabajo es el segundo más consultado del centro sólo superado por Ansel Adams. Con todo eso, esta reverberación fue débil al tratarse de la difusión de las 177 imágenes que vendió al centro, el único rostro visible de su obra hasta la fecha.

En 2022, el mal estado de los negativos y su demanda provocaron que el centro apostase por un gran proyecto: la digitalización completa del acervo y su congelación permanente. Esto preserva los negativos, pero imposibilita su consulta presencial. Este proceso culminará con el volcado del material a la red, facilitará la consulta de obra inédita y será uno de los episodios más importantes de la trayectoria póstuma de Álvarez Bravo. Ese mismo año, el centro volvió a revisar los materiales y estructuró el archivo en un total de 65 cajas, elaboraron una base de datos provisional y la subieron parcialmente a la web del centro: una tarea aún en marcha.

Estancia de investigación en el Center for Creative Photography

La tesis doctoral que sustenta esta comunicación es la primera que estudia minuciosamente la obra de Álvarez Bravo y se centra en su fotografía de arquitectura. La estancia de investigación realizada fue la primera y última ocasión en la que se pudo trabajar presencialmente durante tres meses con el material. También se ha colaborado con el centro se creando una sintética base de datos de todas aquellas fotografías de arquitectura que, o bien estaban mal referenciadas, o bien no tenían información disponible (estos datos serán incorporados al catálogo digital) y se diagnosticó el estado de los negativos. El trabajo de campo realizado se organizó en tres meses intensivos visualizando, digitalizando, positiando y procesando cada una de las imágenes que actualmente construyen una pequeña réplica del archivo.

Las cajas albergan sobres que protegen los negativos, pero muchos no tienen inscrito dato alguno que permita valorar su contenido, lo referenciado no coincide con su interior, la descripción facilitada es parca –lo que implica que el sobre contiene material de diversa índole–, son hipótesis de investigadores o son escuetas transcripciones de las anotaciones que la fotógrafa escribió en los sobres originales. Prácticamente ningún negativo está fechado, no se indica el lugar o la cámara con la que fue tomada la imagen y pocos reportajes están identificados y concentrados en un mismo sobre o caja. Es un material mudo y no procesado.

Los negativos son muy heterogéneos en relación con su temática, pero en cuanto a técnica y formato son un tanto homogéneos: predomina el blanco y negro y el medio formato (6 x 6"). La cantidad de retratos es abrumadora y también el volumen de trabajo en relación con la cultura mexicana, sus gentes y costumbres. El archivo la subraya como una “fotógrafa

humanista”, pero también hay una mirada a la arquitectura muy importante que ha pasado desapercibida pese a su extensión e indudable calidad.

Las 59 cajas de negativos han sido estudiadas minuciosamente y al completo, concluyendo cuatro cuestiones: en primer lugar, que su fotografía de arquitectura se concentra en 37 cajas⁷ y supera los 12.000 negativos; en segundo lugar, que prácticamente todos sus reportajes se encuentran sin identificar y las imágenes están repartidas sin orden entre las cajas; en tercer lugar, que retrató arquitectura prehispánica, vernácula, colonial y moderna (también en construcción) y por último, que este abanico engloba fotografía paisajística, urbana, de arquitectura en construcción, de proyecto, de interiores, de mobiliario e imágenes que registran el oficio del arquitecto.

Revelando la fotografía de arquitectura de Lola Álvarez Bravo

Arquitectura prehispánica, vernácula y colonial

Esta faceta poco estudiada de su trabajo ha sido tildada de “humanista” ya que la figura humana es imprescindible. No ayuda que su reconocida toma “Entierro en Yalalag” (1946) fuese incluida en la muestra *The Family of Man* (1955)⁸. Para comprender por qué estas imágenes no han sido consideradas también fotografía de arquitectura debe advertirse que ella misma las desplazó en favor de otros géneros, que no fueron especialmente difundidas y debe recordarse que sus foto- murales y sus retratos siguen acaparando el estudio de su obra.

Se ha confirmado que el grueso de estas imágenes también debería considerarse fotografía de arquitectura ya que la presencia del espacio es tan relevante como la de sus habitantes.

Estudiando las 37 cajas de negativos en las que se concentra su fotografía de arquitectura⁹, se concluye que un total de 19¹⁰ contienen fotografía de arquitectura prehispánica, vernácula y colonial (aproximadamente, 2.500 negativos). Tras estudiar este primer material, se ha confirmado que retrató las ruinas prehispánicas a través de una mirada especialmente moderna y que buscó rincones modestos, fachadas ciegas y vacíos encontrando la sacralidad lejos de simbolismos. En el retrato de sus calles, la modernidad se hace visible por el tratamiento arquitectónico de su luz escultora. Desde sus puertas y ventanas, los mexicanos

⁷ Se trata de las cajas número 8, 11, 12-17, 19-23, 25-31, 34-39, 42, 44, 49-53, 55, 56, 58 y 61 (numeración correspondiente con la última actualización realizada del material por parte del Center for Creative Photography en 2022).

⁸ Lola Álvarez Bravo fue seleccionada junto a Manuel Álvarez Bravo para representar a su país en la muestra humanista más importante hasta la fecha *The Family of Man* (inaugurada en 1955 en el MoMA).

⁹ Se trata de las cajas número 8, 11-17, 19-23, 25-31, 34-39, 42, 44, 49, 50-53, 55, 56, 58 y 61 de un total de 59 (numeración correspondiente con la última actualización realizada del material por parte del Center for Creative Photography en 2022).

¹⁰ Se trata de las cajas número 11-16, 19-21, 23, 26, 39, 42, 44, 49, 50, 52, 53 y 58 (numeración correspondiente con la última actualización realizada del material por parte del Center for Creative Photography en 2022).

se asomaron a su lente y ésta les devolvió la mirada fotografiándoles dignamente pese a la precariedad de sus hogares (fig. 2).



Desentrañar el misterio de las civilizaciones de los pobladores indígenas de nuestro país, es una de las tareas científicas que con más ahínco ha realizado la Secretaría de Educación. Tenaces exploraciones arqueológicas han sido sostenidas en muchos lugares para estructurar el conocimiento de las raigambres nativas de México. Esta ilustración corresponde a los trabajos de reconstrucción de la pirámide de Etná, Campeche.

Figura 2. Reconstrucción de la pirámide del Etná (Campeche, México), Lola Álvarez Bravo. Fuente: Benito Coquet, *Seis años de actividad nacional* (México D. F.: Secretaría de Gobernación, 1946).

Retratos de la construcción del México moderno

Una de las principales aportaciones de esta investigación es haber localizado su fotografía de arquitectura en construcción, un género olvidado de su trayectoria y además, desatendido de la historia de la fotografía de arquitectura.

En el siglo XIX, la cámara fotográfica era una herramienta que, entre otros fines, permitía inmortalizar el hito que suponía la construcción de grandes arquitecturas. Estos reportajes no estaban sujetos a tendencias ya que se aferraban a la vertiente científica del medio: a la imagen como registro. Sin embargo, esto fue cambiando en todas las latitudes conforme avanzó el siglo XX. Estas imágenes suspenden los procesos constructivos y solapan su presente transitorio y el del espectador en un único “tiempo en gerundio”. En palabras de Alberto Campo Baeza, este “es el tiempo de la venustas: un tiempo suspendido que revela la belleza oculta del espacio”¹¹. El mismo que la fotógrafa buscó y al que Stephen Shore llamaba “tiempo congelado”¹².

En el México moderno, los nuevos procesos agilizaron la construcción y los arquitectos, conscientes de sus alardes, fotografiaron los distintos estados de sus obras. También la arquitectura gubernamental en construcción fue difundida ya que su progreso simbolizaba el del país, integrándose así entre sus instrumentos de propaganda política.

En las tomas de Álvarez Bravo, los trabajadores ocultan sus rostros bajo el ala de sus sombreros, cuelgan de andamios inestables y se agarran a los encofrados. Sobrevuelan cotas también conquistadas por ella, quien los sorprendió entre bambalinas como a Diego Rivera mientras modelaban el México moderno. La fotógrafa encontró la humanidad de estos procesos constructivos: la de los trabajadores que la esculpieron y la de los arquitectos que la soñaron.

Álvarez Bravo confirmó que fotografiar los murales de Rivera nutrió su mirada¹³, pero registrar la desnudez de estas arquitecturas en proceso también fue decisivo ya que aunó sus dos pasiones: fotografía y cine. En estos reportajes, sus “imágenes fílmicas” se suceden como fotogramas y las construcciones avanzan mientras incorporaba el movimiento necesario con su cámara para que los estados transitorios de estas arquitecturas protagonizaran los largometrajes que nunca estrenó (fig. 3).

Una fotógrafa entre arquitectos

En 1958 se celebró la Exposición Universal de Bruselas bajo el lema *Por un mundo más humano*. En ella, los principales organismos políticos del mundo y 51 países presentaron una serie de pabellones efímeros, arquitecturas simbólicas de cada territorio. Los arquitectos Pedro Ramírez y Rafael Mijares diseñaron el Pabellón de México y el responsable del

¹¹ Ver Alberto Campo Baeza, *La suspensión del tiempo. Sobre el tiempo. De la inefable detención del tiempo*. (Memoria del curso 2011-2012, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2012). Accesible on-line en el repositorio de la Universidad Politécnica de Madrid, <https://oa.upm.es/32459/>.

¹² Ver Stephen Shore, *Lección de fotografía. La naturaleza de las fotografías* (Londres: Phaidon, 1970).

¹³ Ver AAVV, *Lola Álvarez Bravo...*

proyecto museográfico fue el promotor cultural Fernando Gamboa, quien hizo énfasis en mostrar un país *más humano*¹⁴.

Gamboa apostó por un diseño modesto bajo el lema *México, país moderno de antigua cultura* en el que incluyó obras de Siqueiros, Orozco y Rivera, reproducciones de Leopoldo Méndez e Iván Zúñiga –entre otros artistas– y una heterogénea muestra fotográfica que también aunó fotografía de arquitectura¹⁵.



Figura 3. “Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México” (ca. 1950), Lola Álvarez Bravo. Fuente: AAVV, *Lola Álvarez Brazo y la fotografía de una época* (México D. F.: RM, 2012).

¹⁴ Ver: Diana Briuolo Destéfano, “Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958”, *Revista digital Discurso Visual* 13 (2009), consultado el 21 de julio 2023, <https://discursovisual.net/dvweb13/agora/agodiana.htm>.

¹⁵ Briuolo Destéfano, “Guerra Fría en Bruselas...”.

En el archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa se ha localizado un documento muy relevante que confirma la participación de Lola Álvarez Bravo en este episodio¹⁶: un listado de los fotógrafos que participaron en la exposición. Se trata de: los Hermanos Mayo, María Teresa Méndez, Bernice Kolko, Mary St. Albans, José Torres Palomar, Armando Salas Portugal, Nacho López, Antonio Betancourt Pérez, Héctor García, Manuel Álvarez Bravo, E. Bordes Mangel, Guillermo Zamora, Aurelio Montes de Oca, Walter Reuter, Lorenzo Hernández, Enrique Lira, Raúl E. Dísca y Lola Álvarez Bravo. También se ha localizado una copia del encargo que se les asignó, el cual incluye arquitectura prehispánica, colonial y moderna.

Pero, aunque el archivo de la fotografía ha sido estudiado minuciosamente y al completo, hasta la fecha no se ha identificado qué tomas fueron exhibidas en el pabellón. Dado el lema general de la Exposición Universal y la narrativa de Gamboa, existe la posibilidad de que sólo fuesen mostradas sus imágenes humanistas. De nuevo, su obra habría sido encorsetada. Sin embargo, el estudio de su heterogéneo archivo y el enunciado del encargo arrojan cierta esperanza. Al igual que la naturaleza efímera del evento, ¿acaso la fotografía de arquitectura de Lola Álvarez Bravo, por fin, fue reconocida y atribuida internacionalmente? (fig. 4, fig. 5).

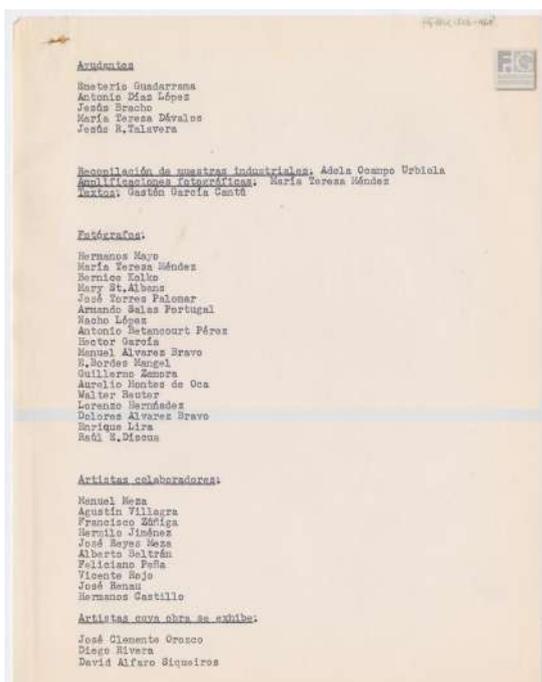


Figura 4. Listado de fotógrafos cuya obra fue incluida en el interior del Pabellón de México en la Exposición Universal de Bruselas de 1958. Fuente: El uso de este material ha sido cedido por la Promotora Cultural Fernando Gamboa.

¹⁶ El uso de este material ha sido cedido para su estudio por la Promotora Cultural Fernando Gamboa.



Figura 5. Interior del Pabellón de México en la Exposición Universal de Bruselas de 1958. Fuente: el uso de este material ha sido cedido por la Promotora Cultural Fernando Gamboa.

Conclusiones

En estas páginas, se ha presentado a Lola Álvarez Bravo incidiendo en la importancia de revelar su desconocida fotografía de arquitectura. Pionera de la fotografía mexicana moderna, es considerada “humanista” y “foto-periodista”, y la escasa literatura académica se centra más en su testimonio del México moderno que en su obra, de la que sólo se ha escrito sobre sus foto-murales y sus retratos. Sin embargo, su extensa y caleidoscópica obra requiere atender también a otras facetas que, hasta la fecha, han sido desatendidas. Este es el caso de su prolífica y magnífica fotografía de arquitectura, protagonista de esta comunicación.

Se ha presentado el estado actual de su archivo, siendo el acervo custodiado por el Center for Creative Photography el más relevante aunando sus 20.000 negativos. Tras estudiar el material minuciosamente, se ha corroborado que Álvarez Bravo fotografió arquitectura prehispánica, vernácula, colonial y moderna (también en construcción). Su lente moderna y desafiante retrató las ruinas lejos de visiones románticas y en sus calles y plazas la luz escultórica y viva la diferencia de sus coetáneos. También retrató arquitectura moderna, tanto para el gobierno mexicano como para arquitectos. Es especialmente abundante y relevante su fotografía de arquitectura en construcción, la cual hace visible su pasión por el cine.

Finalmente, se ha confirmado su participación en la Exposición Universal de 1958, pero, aunque su archivo es una inmensa oportunidad, hasta la fecha no se ha identificado qué material incluyó y si su fotografía de arquitectura, aunque de manera efímera, fue reconocida internacionalmente.

Pese a que su nombre sigue ausente entre los fotógrafos de arquitectura mexicana, su archivo confirma que Lola Álvarez Bravo, también es fotógrafa de arquitectura. La investigación que sustenta esta comunicación es un proyecto vivo ya que son muchas las obligaciones pendientes. Del mismo modo, son muchas las fotógrafas por estudiar, pero gracias a esta investigación, hoy los ojos de Lola Álvarez Bravo le devuelven la mirada al espectador a través de sus propias imágenes, y ojalá, algo más lejos del olvido.

Estoy muy sorprendida, muy contenta, de que los jóvenes me llamen y de que escriban esas cosas sobre mí. Al leerlas me reconcilio conmigo misma: ser útil, cuando menos para que puedan documentarse los investigadores del futuro, me fascina. Resulta que he venido nutriéndome del genio de otros y ahora veo que con mi trabajo voy a colaborar un poquito con ellos.¹⁷

¹⁷ Cristina Pacheco, *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos* (México D. F.: FCE, 1988), 67.

Architecture and Photography in the Modern Era. The Italian Setting between the Two Wars (1920-1945)

Arquitectura y fotografía en el movimiento moderno. El entorno italiano entre las dos guerras (1920-1945)

ADELE FIADINO

Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, fiadino@unich.it

Abstract

La difusión de la nueva fotografía de arquitectura (vinculada a una forma inédita de concebir el espacio y al desarrollo de la arquitectura moderna) en los años veinte del siglo XX acercó también en Italia a los arquitectos al aparato fotográfico. Este artículo pretende examinar cómo estos arquitectos utilizaron la fotografía entre la primera y segunda guerra mundial, un periodo en el que, como en otros países, siguió representando no sólo un instrumento fundamental para su formación, sino también un potente canal de difusión y propaganda de la arquitectura moderna.

The dissemination of the new architectural photography (linked to an unprecedented way of conceiving space and the development of modern architecture) in the 1920's also brought architects in Italy closer to the use of the camera. This article has the objective of examining in what way these architects used photography during the years between the two world wars, in which, as in other countries, photography continued to represent not only a fundamental tool for their formation, but also as a powerful channel for the dissemination and propaganda of modern architecture.

Keywords

Arquitectura moderna en Italia, fotografía

Modern architecture in Italy, photography

Introduction

The undisputed union between architecture and photography represents an area of study (and of experiments) extremely vast due to the innumerable arguments that inevitably interwind. They are seemingly very similar or they merge, almost always stimulating reflection on the subject as well as current research. On the other hand, the ways in which different intellectuals (architects, photographers, historians, scholars, photography enthusiasts, editors etc.) relate to architecture can be infinitely different. For these reasons those who intend to examine and study these "ways" are bound to have different approaches. However, with reference to the matter, Hugh Campbell claims in one of his recent articles that: "On the spectrum of approaches, at one end are those that focus on the ways in which architects use the photographic image to depict buildings (photography serving architecture); at the other end are those who consider how photographers use architecture as subject matter (architecture serving photography)"¹.

A significative example of the two approaches, according to the author, is given by the two written volumes, respectively by Claire Zimmerman, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, and by Alona Pardo - Elias Redstone, *Constructing Worlds – Photography and Architecture in the Modern Age*, both from 2014².

One can infer from the title of the first, the predominate argument is architecture while in the second, it is photography. The investigative methodology adopted by the authors is obviously completely different, however, on the whole, both books not only give testimony to the vast and extensive details of the research study in question, but also suggests the possibility that the interweaving between the two approaches could be useful to both, with reciprocal reinforcement.

Drawing from the last considerations, the present article intends to examine in which way the architects in an Italian setting used photography in the years between the two World Wars, era in which, as in other countries, photography continued not only to represent a fundamental tool for their formation, but was also a powerful vehicle for the diffusion and propaganda of modern architecture.

The New Aesthetic Look of Photography

The relationship between photography and architecture, states Giovanni Fanelli, is as ancient as the invention of photography, in which its development is generally said to be 1839; architecture, and in particular, monuments, gave the effect of stillness with light, representing the ideal feature for photography³. During the course of time, they affirmed the way of taking photographs that remained fairly unaltered up to the beginning of the 1920's. The

¹ Hugh Campbell, "Architecture And Photography, Photography and Architecture", *Journal of Architecture* 20, n.º 1 (February 2015).

² Claire Zimmerman, *Photographic Architecture in the Twentieth Century* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014); Alona Pardo and Elias Redstone (with essays by Kate Bush and David Campany), *Constructing Worlds – Photography and Architecture in the Modern Age* (London: Prestel, 2014).

³ Giovanni Fanelli, *Storia della fotografia di architettura* (Bari: Laterza 2009), 19.

photos, in fact, as observed by de Seta, were substantially all constructed according to a cut and a personal perspective of a concept relating to space that is said to belong to the Renaissance tradition (for example, photos of monuments by Anderson, Brogi and Alinari, but also the images of Paris by Atget or Marville). Within them, the object is seen from a frontal view or slightly foreshortened, the light is diffused in an even manner and the observation point is higher than the human scale⁴. This visual typology, which was influenced by 19th Century Vedutism and the principles of architectural composition taught in the academies, had been challenged by the new investigative system of reality inaugurated by Cubism and Futurism⁵. In particular, with the new and innovative artistic research, experimental research of photography was developed “with a tendency towards new perspective experiences (optical), to abstract images and that even if limited, also gave life to a new way of perceiving architecture as a photographic object. Such a classic moment is attributed to Neues Sehen”⁶. The principal protagonist of this research was László Moholy-Nagy, operative in Bauhaus from 1923 together with his collaborator and partner Lucia Moholy. Photography, for him, an art, was a moment of productive creation and not of objective reproduction. During his research, he pursued with the importance of the creative value and constructive value of light, the dynamic vision (angled viewpoints, radical image cuts), the idea of sequencing, the collage as a possible mass production⁷.

The new architectural photography (connected to an unedited way of conceiving space and the development of modern architecture), began to supplant the old visual typologies mainly due to the diffusion of the publications of the era. Fundamental were those German as the well-known series of the *Bauhausbücher*, several magazines such as *Moderne Bauformen and Innen Dekoration*, but above-all the volume *Malerei-Fotografie-Film*, by László Moholy-Nagy published as number 8 of the *Bauhausbücher* (1925)⁸. In such, the author is determined to acknowledge photography and cinema as a form of art at the same level of painting, claiming radical rethinking of visual arts and a further development of photographic design.

In the same way, of great importance were other ambitious initiatives of the period in Italy, of which the *Weissenhofsiedlung* (1927), a neighbourhood of Stuttgart, gave an example of the new architecture, the international photographic exhibition *Film und Foto*, held in the same German city in 1929, that had animators besides Moholy-Nagy, several colleagues of Bauhaus. As Settimeli wrote, the exhibition had an “enormous influence on photography in all the world. Via magazines that reported extensive repertoires, there was a direct comparison between the experiences between the American photographic experiences as well as those from the ancient continent”⁹.

⁴ Cesare de Seta, *Giuseppe Pagano fotografo* (Milan: Electa 1979), 5; Fanelli, *Storia...*, 256-274.

⁵ de Seta, *Giuseppe Pagano...*, 5.

⁶ Fanelli, *Storia...*, 175.

⁷ Fanelli, *Storia...*, 175-176.

⁸ De Seta, *Giuseppe Pagano...*, 5.

⁹ Wladimiro Settimelli, *Storia avventurosa della fotografia* (Rome: Effe ed., 1976, 2nd ed.), 277, in De Seta, *Giuseppe Pagano...*, 6.

Those who embraced this cultural enthusiasm in Italy were above-all architect-photographers, and in particular those who were strongly attracted towards the magazine *Domus*, produced by Gio Ponti (1928 al 1940), Enrico Peressutti, Giuseppe Pagano, Gian Luigi Banfi and Ernesto Carboni.

These architects, claims Turrone, with their images, offered a notable contribution to the research of original compositions that went beyond every aesthetic and academic pseudo-pictorial model. However, these images reveal a common tendency, an elegance in the use of shades of colour, a subtlety of angles that represent almost a school of thought¹⁰.

In 1932, with the intention of publishing reflections and considerations relating to ideas of the new photographic aesthetics, a magazine named *Fotografia* directed by Ponti himself and curated by photographer Guido Pellegrini was founded. It represents the expression of a well-known article that Ponti published on *Domus* in May of the same year (*arguments relating to the art of photography*). *Fotografia*, was the only magazine of "intellectual" nature that emerged in those years in Italy and was capable of laying the foundations of a future aesthetic even though it had been published for only few issues. Fundamental in such a sense were the writings by Ponti, Pagano, Pellegrini, Ornano. Turrone states that "the magazine *Fotografia* launched lively ideas, discovered new energy, elaborated messages and tendencies in those years, in synthesis it was a 'manifesto' of fine Italian culture"¹¹.

Other significant initiatives were taken into consideration a little over a year later: in 1935 the same *Domus and Casabella* (another important contemporary architectural magazine founded in 1928 with the name of *La Casa Bella* by the same editorial team *Domus*) produced by Giuseppe Pagano together with Edoardo Persico, promoted a photography competition with the objective of gathering interesting photos for the magazines, that would have had for "subject modern or traditional architecture, furnishings, furniture, vases, silver ceramics, glass, in brief, everything that is related to architecture, furnishings and gardens"¹².

The new cultural orientations and new tastes did not take long to diffuse in Italy: in 1943, always the Editorial *Domus*, published the first book on modern photography titled *Fotografia. First review of photographic works in Italy*, with articles written by Ermanno Federico Scopinich, Alfredo Ornano and Federico Patellani¹³. The objective of the volume, as Editor, Gianni Mazzocchi claims, was to give value as well as to diffuse the works of the Italian photographic artists and together, try and eliminate the ancient prejudices of foreign superiority in the photography field. Over 200 photos were selected, of which one by Carlo Mollino, one by Enrico Peressutti (fig. 1) and four by Pagano (figs. 2, 3).

¹⁰ Giuseppe Turrone, *Nuova fotografia italiana* (Milan: Schwarz, 1959), 10-11.

¹¹ Giuseppe Turrone, *Nuova...*, 11.

¹² *Domus*, 1935.

¹³ *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia* (Milan: Ed. Domus, 1943).



Figure 1. Rifless, Enrico Peressutti. Source: *Fotografia. Prima rassegna...*, 1943.

The Architect and their Photographic Collection

Zimmerman, by examining due arguments strongly connected as photography and its diffusion and the impact that it had on architectural design, concludes by claiming that photography profoundly influenced the design of the past century, carrying out a predominant role in the evolution of modern architecture. In particular, with the diffusion of illustrated and printed articles in Germany, constructions, together with the interaction of photography, would have irreversibly changed starting from the 1920's up to the Post-War Era by commercial advertising (1960's)¹⁴.

In effect, there is no doubt that German publicity played a dominant role in the development of modern architecture in Europe. In Italy, a fundamental contribution in such sense was given above all by the magazines quoted in *Domus and Casabella* of which –apart from the ideological contents– the objective was to highlight above all, with the images, that of concrete modern realisations A relevant aspect that these magazines had in common with foreign

¹⁴ Zimmerman, *Photographic...*, 49-204.

magazines was the importance attributed to the photographic image: generally numerous, large in size and of high quality¹⁵. Unfortunately, even today there are no historical records of the use of photographic images in trade magazines as Fanelli himself points out (p. 337), which nevertheless, is a valuable frame of reference. Several interesting contributions have recently been produced, such as that of Luigi Spinelli with regards to the magazine *Domus*¹⁶.

Vice-versa, always more often, scholars focus their research on the personal archives of architects, a valuable documentary source that offers the possibility to not only better understand the relationship that these professionals had with the camera, but also how they used the image and if this contributed to the creative process of their projects as well as in the phases of their realisations.

One of the first archives that was studied appears to be that of Giuseppe Pagano who was known, in 1979, to have arranged an extraordinary photographic exhibition curated by Cesare de Seta. Only in the last decade, as will be mentioned further on, studies have been carried out relating to other personal archives such as those of Giovanni Michelucci, Luigi Figini, Franco Albini, Gian Luigi Banfi, Alberto Sartoris. Similar research was also conducted for the photographic archives of Le Corbusier's¹⁷.

As the history of Architectural-Photography of the 1920's and 1930's demonstrates, photography was fairly used by architects in that period for both working requirements and recreational reasons. For some, it represented a true and real investigative tool as well as for documentation, for others, for experimental and disciplinary formation.

Giuseppe Pagano appears to be the most emblematic and complete figure of the architect-photographer in the Italian scenario of the 20's and 30's: for him photography represented a fundamental component of his work, which encompassed not only his work as a designer, but also as a writer and editor (from 1933, as mentioned, he directed *Casabella*).

The exhibition *Giuseppe Pagano fotografo* has amply demonstrated how close his connection was with photography, or rather with his Rolleiflex; Pagano himself, in an article of 1938¹⁸ claims that this interest realistically started with the study of the rural architecture¹⁹ (1935-36) consolidating itself further in the future years. Later on, he also published his photos in other magazines and periodicals.

A part from the systematic work for the rural house, its photos, claims de Seta, "are all taken in the most diverse circumstances of everyday life: while travelling, on holiday, at war, at a work site, in a town, on a market day, etc."²⁰.

¹⁵ Fanelli, *Storia...*, 328, 337.

¹⁶ Luigi Spinelli, "La fotografia e le riviste italiane di architettura: la 'Domus' di Gio Ponti", in Maria Antonietta Crippa, *Fotografia per l'architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere* (Milan: Silvana Editoriale), 146-159.

¹⁷ Barbara Mazza, *Le Corbusier e la fotografia: la vérité blanche* (Florence: Firenze University Press, 2002).

¹⁸ Giuseppe Pagano, "Un cacciatore di immagini", in *Cinema*, dic. 1938, cit. in De Seta, *Giuseppe Pagano...*, 155-156; Fanelli, *Storia...*, 331.

¹⁹ Giuseppe Pagano and Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana* (Milan: U. Hoepli, 1936).

²⁰ De Seta, *Giuseppe Pagano...*, 9.

His archives are amazing not only for the number of photos, precisely 3,275, but also for the variety of subjects taken, for which he possessed a personal poetic vision. In this regard, in fact, he wrote that “The worlds evoked become a stimulus for greater ambitions and the subject photographed is resolved, for me, only in a photographic reality that is not only descriptive, just as a poem does not only consist of the literal meaning of words”.²¹

These concepts, in my opinion, represent the key with which numerous photographs by Pagano, carefully named with an appropriate “title” by the author himself and preserved in his archives, should be interpreted. From this elaborate documentation, scholars have been able to identify Pagano’s principal areas of interest that deserve to be remembered even if only briefly: in a naturalistic (n. 400 photos); archaeological (n. 407); urban (n. 610); workplace (n. 180); travels and *reportage* (n. 406). Important to note however, that the vast majority of the 3,275 photos were in fact dedicated to the rural and urban landscapes²².

It is interesting to observe how the four photos of Pagano, selected by the Editorial Domus for publication in the volume *Fotografia* (1943) abovementioned, reflect, with their titles, these specific areas: *Vecchio ulivo*, *Muratore*, *Alla spiaggia* (fig. 2) , *Casa a Ischia* (fig. 3)²³. These photographs, as all the others of his elaborate repertoire, demonstrate how Pagano used the camera to document architecture (photography at the service of architecture) to create unusual visual images (architecture at the service of photography) exploiting a series of technical and design details acquired with his personal experience.

Obvious are for example, the well-known images of *Casa a Ischia* (fig. 3) and *Roma E42*²⁴(fig. 4) that, while reproducing actual architectural parts, evoke abstract or ephemeral geometric compositions.

As Pagano, other architects also used photography, however, according to preserved documentation in the archives, they exploited it less and nearly always for reasons relating to their personal professional career, to document their personal course of studies, and obviously for recreational reasons or personal interests.

Giovanni Michelucci (1891-1990) used it very little in design, while he used it in his personal life with the objective to develop and experiment his extraordinary visual ability²⁵.

Luigi Figini (1903-1984) who shared the studio with Pollini from 1929 to 1984, used photography as an informative element of the design and support to his representation. The documentation preserved in their archives,²⁶ in fact, take into account, primarily the professional activity of the two architects: views of the completed buildings or under construction, documentation of the sites that would have elaborated the constructions, filming of models and reproductions of graphic designs. Less consistent is the documentation related to their

²¹ Giuseppe Pagano, “Un cacciatore...”, 156.

²² De Seta, *Giuseppe Pagano...*, 10-11.

²³ *Fotografia. Prima rassegna...*, 25, 26, 145, 204.

²⁴ Federica di Castro, “Fotografia e Tipografia: immagini di Casabella”, in De Seta, *Giuseppe Pagano...*, 22.

²⁵ Giovanni Fanelli, *Giovanni Michelucci fotografo*, Catalogo della mostra (Fiesole, 4-27 May 2001), Mandragora; Fanelli, *Storia...*, 443.

²⁶ Ornella Selvafolta, “Un architetto moderno e la fotografia: Luigi Figini come caso-studio”, in Crippa, *Fotografia...*, 110-127.

personal interests. We know, however, that Figini took numerous photographs, experimenting compositions and new techniques, but above all, he loved to take photos of nature for both personal and scientific interest²⁷. Furthermore, numerous photos related to his travels, those frequent in the islands of the Mediterranean. The subjects photographed (nature, landscapes and constructions) reflect Figini's cultural background, but also his private world. After World War II, these important interests were resumed and studied in detail, allowing the architect to publish suggestive reflections and considerations relating to the Mediterranean architecture²⁸.



Figure 2. *Alla spiaggia*, Giuseppe Pagano. Source: *Fotografía. Prima rassegna...*, 1943.

²⁷ Selvafolta, "Un architetto...", 121.

²⁸ Selvafolta, "Un architetto...", 123; Luigi Figini, *L'elemento verde e l'abitazione* (Milan: Ed. Domus, 1950); Ornella Selvafolta, "El viaje de Luigi Figini a Ibiza en 1949", in *Imaginando la casa mediterránea. Italia y España en los años 50*, ed. by Antonio Pizza (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2019), 124-127.

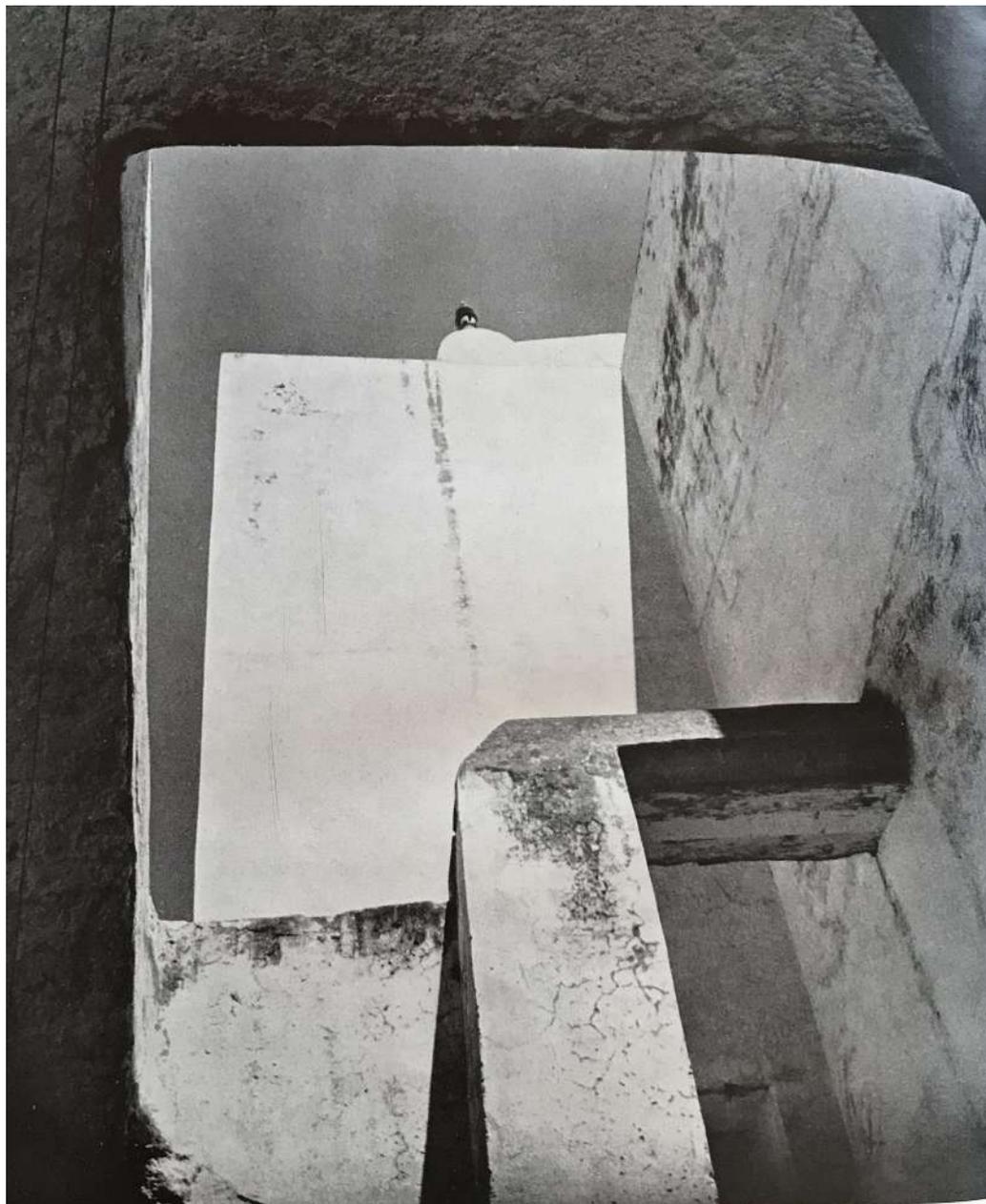


Figure 3. *Casa a Ischia*, Giuseppe Pagano. Source: *Fotografia. Prima rassegna...*, 1943.

Franco Albini (1905-1977), who developed his interest for photography from the early 1930's attracted by the magazine *Casabella*, used the camera primarily as a tool for leisure or to record his travels. The studies recently conducted relating to the photographic

material by him produced,²⁹ have evidenced how one part of these images are influenced by those of Pagano, both published in the well-known catalogue of the exhibition "Italian Rural Architecture" (1936) and in other magazines of that time³⁰. It is important to note how the subjects or the themes photographed by Albini, are often the same as those of Pagano, obviously seen as a perspective of a very different cultural "background". Gian Luigi Banfi (1910-1945), as mentioned, was one of the first architects (together with Enrico Peressutti, Giuseppe Pagano, Ernesto Carboni and Gio Ponti) to have welcomed and continued with the innovative ideas in the field of photography from the German region. His photos, preserved in his personal archives and produced between 1939 and 1944, range from architecture to design, from scenes of daily life to construction sites³¹.

In these reproductions, there are also signs of the Pagano-photographer, both in the adopted patterns (oblique perceptions, architectural details, textured surfaces, etc.) and in selected themes confirming the research towards an innovative photographic language. Completely different instead, is the relationship that other architects had with photography, used primarily to illustrate their writings or as a tool to broaden their knowledge of the modern architectural culture. In short, a type of photography substantially related to publishing.

Worth remembering is that also in Italy starting from the early 1930's, appear illustrated anthological volumes relating to modern architecture. In this line of thought is that of Alberto Sartoris published in 1932, *The Elements of Functional Architecture*, followed by no less than five editions enhanced with further illustrations. The archives of Sartoris, C/- the Polytechnical Institute of Losanna, preserve a notable number of architectural photographic prints (exactly 8,250) gathered in the course of his career and mostly realized before 1940 by different architects and photographers³². Recent studies have evidenced how Sartoris did not limit himself to using photography only as a means of documentation, but considered the photographic image, as a unique tool for knowledge on an international scale as well as a means of propaganda of rational architecture³³.

²⁹ Stefano Setti, "Giuseppe Pagano e Franco Albini fotografi. Duplici sguardi", *Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici*, n.º 3 (2017): 75.

³⁰ Among which *Fotografia, Natura, Tempo Illustrato, Cinema e Domus*.

³¹ Federico Alberto Brunetti, *Nell'obiettivo di un architetto moderno. Le fotografie di Gian Luigi Banfi (BBPR)*, in Crippa..., 174-177; Gerardo Doti, *All'Università IUAV la mostra "Comporre, costruire, fotografare. L'architetto Gian Luigi Banfi fotografo razionalista"*, ed. by Giuliano Banfi and Serena Maffioletti, in <https://ilgiornaledellarchitettura.com/2019/02/27/nitidi-particolari-gian-luigi-banfi-fotografo-razionalista/>.consulted in August 2023).

³² Fanelli, *Storia...*, 354.

³³ Cinzia Gavello, "Alberto Sartoris e la fotografia: gli elementi dell'architettura funzionale e le mostre di architettura", *RSF, Rivista di studi di fotografia*, n.º 7 (2018): 58-78.

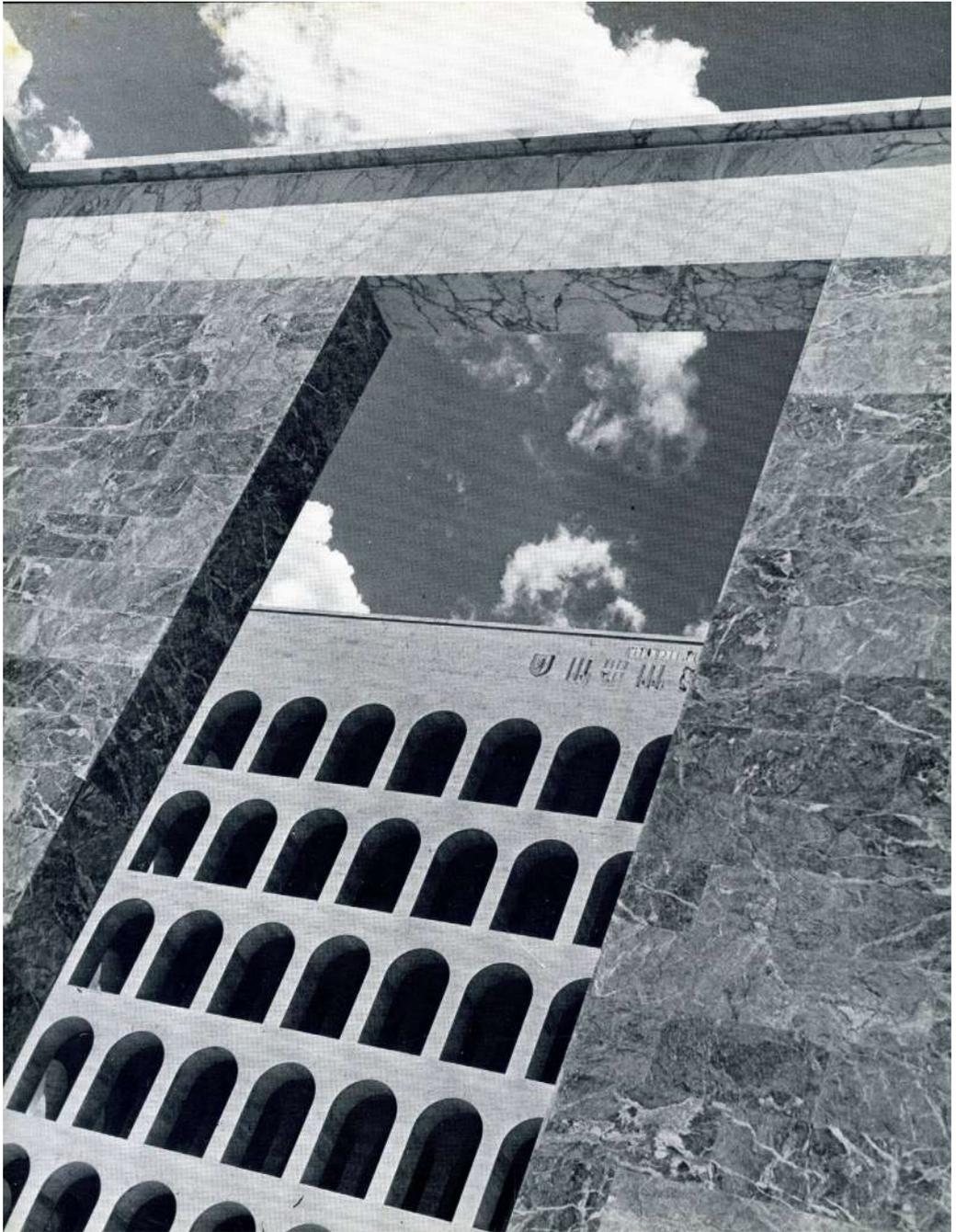


Figure 4. Roma E42, Giuseppe Pagano. Source: Archivio Pagano, vol. 67, n.º 17, in Cesare de Seta, *Giuseppe Pagano fotografo* (Milan: Electa, 1979)

Conclusions

With the beginning of the new photographic aesthetics during the course of the 1920's, numerous Italian architects started to use the camera as a tool for knowledge, documentation and experimenting, by following foreign orientations before, and then experimenting with autonomous research methods both in terms of representational and thematic techniques. For an architect-photographer, a photograph is above all, a visive document capable of setting the objective elements of reality, but also to evoke subjective feelings or to stimulate new research. From here, the necessity to put in order the photos taken, carefully preserved in a personal archive. This immense visual heritage is still today not studied sufficiently, while, on the other hand, it could offer numerous topics for reflection relating to the history of the modern movement in Italy and on the fundamental contribution offered by photography of the architects of that time and in particular by Giuseppe Pagano.

Georgia O'Keeffe y Berenice Abbott: miradas cruzadas de Nueva York

Georgia O'Keeffe y Berenice Abbott: Crossed Glances of New York

JOSÉ ANTONIO FLORES SOTO

Universidad Politécnica de Madrid, joseantonio.flores@upm.es

LAURA SÁNCHEZ CARRASCO

Universidad Politécnica de Madrid, laura.sanchezca@upm.es

Abstract

Georgia O'Keeffe y Berenice Abbott fueron dos de las grandes artistas norteamericanas de la modernidad: pintora y fotógrafa, respectivamente. En la década de 1930, ambas se interesaron por retratar Nueva York, ciudad que habitaban y a la que llegaron desde sus orígenes en la América profunda: Wisconsin y Ohio. En sus miradas hacia la ciudad contemporánea por antonomasia, más allá de las personas y su actividad frenética, el rascacielos es el protagonista indiscutible. Ambas ayudaron a construir la imagen de una ciudad en crecimiento hacia lo alto. Con sus imágenes consolidaron una manera de verla, hoy incuestionable. Esta comunicación muestra los cruces de miradas entre estas dos artistas a una ciudad ahora indisociable de las imágenes con que ellas la mostraron desde sus experiencias visuales. Sus miradas cruzadas, entre lo fotográfico y lo pictórico, constituyen un documento excepcional de la construcción del imaginario del Nueva York moderno.

Georgia O'Keeffe and Berenice Abbott were two of the great modern American artists: painter and photographer, respectively. In the 1930s, both were interested in portraying New York, the city they lived in and came to from their origins in the American heartland of Wisconsin and Ohio. In their gazes of the quintessential contemporary city, beyond the people and its frenetic lifestyle, the skyscraper is the undisputed protagonist. Both helped to build the image of a city growing upwards. With their images they consolidated a way of looking at it, today unquestionable. This communication shows the crossroads of these two artists' view of a city now inseparable from the images they made to show it from their visual experiences. Their crossed glances, between the photographic and the pictorial, constitute an exceptional document of the construction of the imaginary of modern New York.

Keywords

Georgia O'Keeffe, Berenice Abbott, fotografía de arquitectura, Nueva York, ciudad moderna

Georgia O'Keeffe, Berenice Abbott, architecture photography, New York, modern city



Figura 1. [Izda.] Georgia O’Keeffe (manos), 1918, Alfred Stieglitz. Fuente: Art Institute of Chicago, Chicago. [Dcha.] Autorretrato, c. 1932, Berenice Abbott. Fuente: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Dos mujeres en Nueva York

Si hay una ciudad que encarne en el ideario colectivo la contemporaneidad por excelencia, ésa es Nueva York. Cuando Georgia O’Keeffe se trasladó a ella por primera vez, bullía de actividad edificatoria, aunque sujeta al gusto artístico europeo. Proveniente de una familia de pioneros checo-irlandesa, ella era una joven de Sun Prairie (Wisconsin) que a sus veinte años quería ser pintora. Se había matriculado en la Liga de Estudiantes de Arte, donde encontró como profesor al pintor William Merritt Chase y un ambiente academicista. Era 1907; la Galería 291 de la Quinta Avenida, dirigida por el fotógrafo Alfred Stieglitz, preparaba su primera exposición sobre un artista europeo: Auguste Rodin. En 1908, Georgia y sus amigos de la Liga acudieron a ver los dibujos de Rodin: mujeres definidas por líneas contorneantes cuya soltura les produjeron un enorme impacto.

O’Keeffe se retiró del bullicio neoyorkino unos años y retornó a él en 1914 para formarse en la Escuela de Profesores de Arte de Columbia. En pleno crecimiento hacia lo alto, la ciudad veía de lejos el inicio de la Primera Guerra Mundial. En su panorama artístico resonaba el eco del arte europeo mostrado en el Arsenal del Regimiento 69, en la avenida Lexington, en 1913. *La International Exhibition of Modern Art (The Armory Show)*, promovida por la Asociación Americana de Pintores y Escultores gracias a Arthur B. Davies, llevó a Nueva York por vez primera una panorámica del “arte nuevo”, con: Manet, Van Gogh, Gauguin, Renoir, Monet, Rousseau, Munch, Cézanne, Picasso, Braque, Kandinsky, Delaunay y Duchamp, entre otros. Con 27 años y alumna de Arthur Wesley Dow en Columbia, a

O’Keeffe le atrajo la espiritualidad del arte de Kandinsky –cuya obra no vio en *The Armory Show*–, viva en los círculos estudiantiles que frecuentaba. Difícil permanecer impasible ante esa pintura “patológica” y “pura insolencia”, según el *New York Times*.¹

Más interesada en el nuevo arte europeo que en el viejo arte académico, O’Keeffe regresó con su amiga y condiscípula Anita Pollitzer a la Galería de Stieglitz. En 1914, exponía a Picasso y Braque; la revolución visual cubista en el corazón de Manhattan. El primer contacto de O’Keeffe y Stieglitz fue de cortesía; sin embargo, desde esta nueva visita, Georgia se hizo asidua a sus exposiciones y la relación entre ellos se encaminó hacia otro horizonte. Pese a que ella impartiese clases de arte en Virginia, Texas y Carolina del Sur entre 1915 y 1918, entablaron fluida correspondencia con envío de acuarelas de Georgia a Stieglitz a través de Pollitzer, expuestas en la 291 en 1916. Era una relación afectiva compleja no exenta de contradicciones. Y es que Alfred Stieglitz, de la edad de la madre de Georgia, ejerció una importante atracción física e intelectual sobre O’Keeffe, interesada en el arte como expresión emotiva y fascinada por el fotógrafo como ejemplo de ese ideal.

Las circunstancias personales del fotógrafo no le impidieron hacer de Georgia modelo, protegida y amante; convenciéndola de establecerse en Nueva York a partir de 1918. La valoró como mujer y pintora, con un patrocinio y tutela que duró toda su vida, aunque llegase a ser asfixiante para ella en ocasiones.

La pareja escandalizó a la sociedad neoyorkina en 1919 por unas fotografías de ella desnuda ante el objetivo “artístico” de Stieglitz –casado, padre y veintitrés años mayor–. Su relación artístico-afectiva continuó pese a todo –incluida la relación paralela de él con Dorothy Norman–, hasta la muerte del fotógrafo en 1946. Sin embargo, no contrajeron matrimonio hasta 1924, cuando Stieglitz consiguió el divorcio tras años de litigios.

La obra de O’Keeffe, expuesta de manera regular en la sala de Stieglitz, tuvo gran éxito; reconocida por sus líneas abstractas y manchas dinámicas de color interpretadas como expresiones emocionales íntimas. Sus “grandes flores”, vistas como a través de una lente macroscópica, diluían incluso el origen figurativo para centrarse en la armonía del color. Sus imágenes, de gran formato, inundaban de colores planos el campo pictórico con formas casi de abstracción pura. Su mirada partía del detalle cotidiano inadvertido para convertirlo en expresión de su experiencia estética. Así lo defendió ella ante interpretaciones “feminizadas” de críticos como Lewis Mumford, con las que nunca se identificó. Desde 1929 y durante la década de 1930, Stieglitz y O’Keeffe vivieron en la habitación 3003 del hotel Shelton. Su “casa-estudio” de la planta 28 del rascacielos se asomaba al East River. Habitantes de las alturas neoyorkinas y paseantes nocturnos de calles abarrotadas de gente –su apartamento carecía de cocina, lo que les obligaba a comer diariamente en restaurantes–, alternaban periodos urbanitas con estancias estivales en Lago George, en el condado de Warren. En el refugio familiar de Stieglitz, no obstante, Georgia se sintió más atrapada que entre los rascacielos a causa de la bulliciosa familia del fotógrafo, con alguno de cuyos miembros no siempre mantuvo buenas relaciones.

¹ Roxana Robinson, *Georgía O’Keeffe*, trad. por Ángela Pérez (Barcelona: Circe, 1992), 90.

El año en que la pareja se trasladó al Shelton, ella –que no saldría de Estados Unidos hasta enviudar– descubrió Nuevo México. Invitada a la casa de la excéntrica Mabel Ganson Evans Sterne Luhan, en Taos, Georgia encontró en el áspero suroeste la paz e independencia física y emocional que necesitaba. Aquél sería el germen de su refugio íntimo en Santa Fe: temporal hasta la muerte de Stieglitz y luego, permanente.

Berenice Abbott, por su parte, llegó a Nueva York en 1916. Procedente de Springfield (Ohio), era una joven de 18 años que quería ser periodista. Desembarcó en el Greenwich Village, foco de la bohemia neoyorkina y centro dadaísta en la Gran Manzana. Marcel Duchamp, a quien conociese O’Keeffe en una comida poco satisfactoria en el Shelton, había emigrado antes de la Guerra coincidiendo con *The Armory Show*. Abbott lo conoció en el Village junto a Elsa von Freytag-Loringhoven, artista más descarada del Village y activa dadaísta, con quien trabajó estrecha amistad. La relación entre ambas quedó en suspenso cuando Berenice, de 23 años, marchó a París en 1921.²

En el Village, Abbott se acostumbró a un ambiente cultural influido por Dada; rodeada de mujeres que, como la Baronesa Loringhoven, representaban una nueva feminidad: moderna y emancipada del heteropatriarcado. Entre sus amistades estaban: las escritoras Djuna Barnes y Kenneth Burke, la escultora Thelma Wood, la ilustradora Clara Tice, las poetas Mina Loy y Edna St. Vincent o Margaret Anderson y Jane Heap, editoras de *Little Magazine*. A casi todas retrató Abbott cuando se decidió por la fotografía.³

Berenice no abandonó en París el contacto con Dada, pues fue asistente de Man Ray entre 1923 y 1926, lo que le permitió la exploración experimental de la fotografía. Sin embargo, tampoco desechó la idea documental que suponía su vocación periodística. Allí conoció a Eugéne Atget y le fascinó su fotografía realista, opuesta a la artísticidad de Stieglitz imperante en Nueva York. Sería Atget –más que Ray o Stieglitz– la referencia para el camino tomado por Abbott en la fotografía. En 1928, Berenice compró el archivo de su maestro, muerto el año antes. La inversión económica fue grande,⁴ pero trasladó con ella a Nueva York un importante fondo documental que finalmente vendería al Museum of Modern Art, en 1968. Con él, llevó consigo la idea de retratar Nueva York como Atget hiciese con París.

Tras el periplo europeo en el que tuvo contacto con la modernidad artística y arquitectónica –conoció y retrató, entre otros, a: Peggy Guggenheim, Eileen Gray, Nora y James Joyce, Jean Cocteau o al propio Atget–, Abbott regresó a un Nueva York sumido en la Gran Depresión. La ciudad estaba congelada tras el crack de 1929 y el país sumido en el hundimiento de la economía agrícola tan bien retratado luego por Steinbeck en *Las uvas de la ira*.⁵ Berenice

² Terminó definitivamente en 1924, como muestra una imagen “protesta” de Loringhoven, donde la acusa de infiel por olvidarla y dejarla abandonada, “como a una vieja sombrilla”, por cierto, junto a un urinario masculino similar a la “Fuente” (1917) presuntamente de Duchamp (quizás, quién sabe, un guiño sutil a su autoría).

³ Estrella de Diego, “Berenice Abbott: visualidades en el entremedias”, en *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad* (Madrid: Fundación Mapfre, 2019), 21-23.

⁴ La pudo hacer con el préstamo de su entonces compañera Julie Oppenheim.

⁵ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath* (Nueva York, Viking Press, 1939).

volvió al Greenwich Village, donde vivió con su pareja: Elisabeth McCausland, historiadora y crítica de arte, desde 1935.

Tras su regreso de Europa y reinstalación en el Village, Berenice Abbott se entregó a la tarea de retratar Nueva York. En 1929, cuando O'Keeffe empezó a dejarse seducir por los huesos de animales muertos de Lago George y las conchas de Maine, Abbott comenzó con una de sus grandes obras: *Changing New York*. El proyecto fotográfico se extendió hasta 1939 gracias al Federal Art Project, que lo financió en 1935 con los fondos del Work Progress Administration. Gracias al programa de Roosevelt, Abbott encontró trabajo y financiación en los años de la Depresión, mientras O'Keeffe habitaba entre el Shelton y Santa Fe.

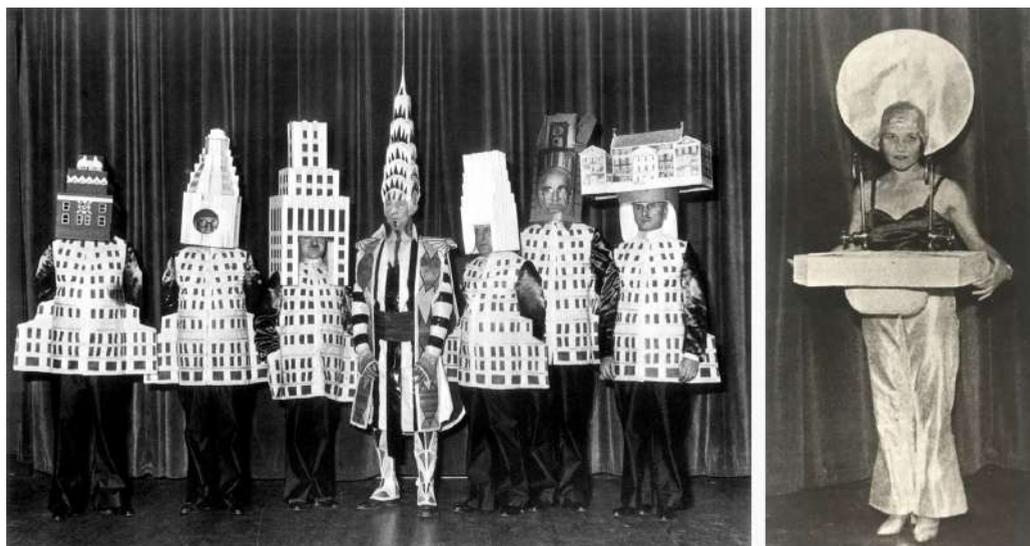


Figura 2. [Izda.] Escena del espectáculo “Silueta de Nueva York” del Baile de Bellas Artes (1931) en el Hotel Astor, Nueva York, con los arquitectos disfrazados de sus respectivos rascacielos. [Dcha.] Edna Cowan caracterizada como “La señorita lavabo”. Fuente: Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York*, trad. por Jorge Sainz (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 128 y 131.

Georgia O'Keeffe había incorporado a sus intereses artísticos el de retratar Nueva York en 1924, dedicándose a una serie que ni Stieglitz comprendió, dada su trayectoria, pese a lo cual la expuso y vendió en reiteradas ocasiones. Desde 1929, Nueva York cedió progresivamente ante los huesos de Lago George y los paisajes mexicanos, hasta desaparecer de su obra en 1932. Coincidió ese fin con el frustrado encargo de Donald Deskey para los murales del tocador de señoras del Radio City Music Hall, del Rockefeller Center, y su posterior crisis nerviosa y hospitalización.⁶

Mientras que el proyecto de O'Keeffe se exponía en la Galería de Stieglitz –entonces, ya la 303– autofinanciado, las fotografías de Abbott lo hacían en el Museum of the City of New

⁶ Desde la crisis nerviosa de 1933, en la que no parece que fuera poco el efecto de la relación de Stieglitz con Dorothy Norman sumada al fracaso del Radio City Music Hall, no hay ya imágenes de Nueva York en la obra de O'Keeffe.

York, con presupuesto público. 97 fotografías del Nueva York de Abbott serían publicadas como libro en 1939 con texto de McCausland.

Las imágenes de Nueva York de O’Keeffe y Abbott constituyen una biografía gráfica de la ciudad moderna, con puntos comunes que inciden en la construcción de una forma de mirarla.

La silueta de Nueva York

Hay dos Nueva York, el que configura el perfil urbano reconocible: el de los rascacielos, y el que se habita desde el suelo en sus calles abarrotadas de gente.

En 1931, en el enfriamiento de la quiebra bursátil, el 12o Baile de Bellas Artes, celebrado en el Hotel Astor, en Broadway, llevó por tema “*Fête moderne: una fantasía de fuego y plata*”. El acto crucial de la velada fue el ballet “La silueta de la ciudad”, donde los principales arquitectos neoyorquinos aparecieron disfrazados con trajes similares y tocados que representaban sus respectivos edificios icónicos en la ciudad –no todos torres–. La diferencia la marcaba William van Allen, cuyo disfraz integral remedaba las formas Decó de su rascacielos Chrysler, terminado en 1930 con 319 m de altura. Aquella representación repetía la esencia de una ciudad en crecimiento continuo hacia lo alto, con una masa baja indiferenciada y unos hitos erigidos en vertical como agujas singulares de la enorme catedral del capitalismo.

Entre tanto genio masculino caracterizado, apareció una única mujer: Edna Cowan, disfrazada de lavabo de tocador de señoras –como el del Radio City Music Hall cuyos paneles O’Keeffe no terminaría–. El lavabo con dos grifos lo llevaba literalmente a cuestas sobre el torso; su tocado era un disco dorado a modo de espejo. Ellos describían la ciudad en su silueta característica, aunque cambiante. Ella se ocupaba de las cuestiones invisibles que, sin embargo, hacían funcionar internamente aquellas moles modernas: las instalaciones. El manhattanismo presentaba esa dualidad: lo visible e identitario y lo invisible funcional. Lo curioso es que las imágenes de lo visible estén indisolublemente unidas a la mirada de dos mujeres: O’Keeffe y Abbott, que nos enseñaron a mirarla y reconocerla en sus singularidades.

Por entonces, Georgia O’Keeffe era habitante de las alturas de uno de aquellos edificios altos de tan notable presencia en la silueta urbana: el Shelton, en el 525 de la avenida Lexington del Midtown. Con sus 118 m de altura, el hotel fue construido entre 1922 y 1923 con proyecto de Arthur Loomis Harmon, según la Ley de Zonificación de 1916. O’Keeffe y Stieglitz vivían en un apartamento de su planta 28, de las 35 que tenía, muy cerca del cielo. Desde su casa-estudio tenían amplias vistas del East River a través de los ventanales con que se cerraba al vacío su espacio doméstico carente de cocina. Entre 1926 y 1929, Georgia pintó vistas de la ciudad desde su apartamento. En ellas se aprecia la silueta de Nueva York enmarcada por las ventanas del Shelton, aunque en sus cuadros sólo a veces aparece el alféizar como apoyo ocasional de un frutero que se interpone como figura contra el fondo de rascacielos vecinos, chimeneas del área portuaria y barcos. Stieglitz, en torno a 1930, también haría vistas fotográficas del perfil de urbano desde las alturas de la terraza de su apartamento. Berenice Abbott, sin embargo, si quería ver la ciudad desde lo alto debía subir

a alguno de aquellos edificios, pues su casa en el Village estaba pegada al suelo. Interesada por el perfil de la ciudad, Abbott presenta una serie de fotografías de fragmentos de la silueta urbana tomadas desde la calle o desde la altura media de algún edificio. Las torres de Abbott se yerguen amenazantes ante el espectador ausente que presta ojo, encuadre y enfoque: la propia fotografía. Mientras O’Keeffe mira desde las alturas a aquellas moles, dirigiendo su vista al horizonte por encima de ellas, Abbott, que mira desde abajo, debe corregir las fugas de las verticales de las torres que conforman la silueta urbana. En ambas, la presencia humana suele estar sólo sugerida por la mirada de quien construye la vista o por los coches o barcos que aparecen circunstancialmente. Lo que interesa en estas vistas es la silueta recortada contra el cielo, no el suelo ni lo que en él sucede. Es el reconocimiento de la cambiante silueta de la ciudad, pese a ello reconocible.



Figura 3. [Izda.] East River desde la habitación del Shelton, 1927, Georgia O’Keeffe. Fuente: The New Britain Museum of American Art, New Britain. [Dcha.] Perfil de Manhattan: 1. South Street y Jones Lane, 1936, Berenice Abbott. Fuente: VV. AA., *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad* (Madrid: Fundación Mapfre, 2019), 110-111.



Figura 4. [Izda.] Séptima avenida mirando al sur desde la calle 35, diciembre de 1935, Berenice Abbott. Fuente: VV. AA., *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad...*, 127. [Centro] Edificio RCA en construcción, 1932, Berenice Abbott. Fuente: VV. AA., *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad...*, 112. [Dcha.] El Shelton con manchas solares, 1926, Georgia O’Keeffe. Fuente: The Art Institute, Chicago.

El vértigo de las alturas: protagonismo del rascacielos

En 1932 a Le Corbusier le parecieron pequeños los rascacielos de Nueva York.⁷ El edificio central del Rockefeller Center, que Abbott retratase en construcción ese año, trataba de alcanzar el cielo con sus 70 plantas y 260 m de altura. La que iba a ser la joya del Midtown, paralizada por la Gran Depresión, se quedó lejos de los 381 m de altura marcados por la aguja del Empire State Building en 1931, en la Quinta Avenida con la calle 34. En términos absolutos, los rascacielos de la *Ciudad contemporánea para tres millones de habitantes* o la *Ciudad radiante* no son tan altos, aunque lo parezca. Parecen serlo graciaias a que el vacío entre ellos pone ciudad, espacio urbano y rascacielos a igual escala dimensional: la escala conceptual de la ciudad; lo que no sucede en el caso neoyorquino. El aire sugerido en los dibujos de Le Corbusier –tendenciosos y falseados– falta en Nueva York, con avenidas de 60 m de ancho y calles de sólo 18 m. La escala de los espacios urbanos de Manhattan no corresponde a los edificios que la pueblan, cuya presencia asedia unas calles donde falta la respiración. Así que lo que en Le Corbusier parece tocar el cielo con soltura, en Nueva York se presenta como una guerra de codazos por alcanzar la cumbre antes que nadie, generando una ciudad densa donde al sol le cuesta tocar el suelo con sus rayos.

Esta agobiante densidad neoyorquina se reconoce en las vistas desde lo alto del distrito financiero presentadas Abbott. Sus picados muestran el suelo con dificultad porque las cumbres de las torres se lo impiden. Es curioso el vértigo sugerido en esas fotos apabullantes tomadas desde y hacia unos rascacielos desde los que pocos años antes se lanzaron al vacío cientos de personas acorraladas por el hundimiento de la bolsa. Es como si las fotos congelasen el horror de aquellos ojos suicidas antes del vuelo hacia la nada. Una caída libre –esta vez figurada– entre torres que huyen hacia arriba del suelo de la calle que no suele verse en estas fotos, como tampoco las personas.

La sensación de denso agobio se ve también cuando Abbott dirige el objetivo hacia el horizonte y halla serias dificultades para alcanzarlo. Es entonces cuando, como pasa en la vista de la Séptima avenida hacia el sur desde la calle 35, la calle se muestra como un plano de actividad constante delimitado por las murallas laterales que constituyen los alzados de los rascacielos. En la fuga soleada hacia el infinito, se distinguen mejor los coches que las escuálidas personas. Sobre ellos, momentáneamente detenidos en su actividad, se imponen los rascacielos-pantalla a contraluz. Georgia O’Keeffe no mira abajo desde lo alto; fija sus ojos en el horizonte. En sus cuadros no suele haber picados, pero sí el vértigo –amenaza a veces– de la presencia de las torres. Dirige su mirada al horizonte desde media altura y enfoca a un edificio solo, sin mostrarlo en pugna con sus vecinos. Mira particularmente atenta al Shelton para ver su casa desde fuera. El rascacielos aquí se individualiza y aparece como objeto de contemplación, con su geometría recortada precisa contra el cielo en contrapicado levemente corregido; pero, detalle inadvertido, no se ve cómo arranca desde el suelo. Quizás una de las vistas más interesantes de ese rascacielos-mole que muestra O’Keeffe sea aquella en la que su mirada a contraluz se ve deslumbrada por los destellos del

⁷ Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos*, trad. por Julio E. Payró (Barcelona: Poseidón, 1977). Original de 1937.

sol que deshacen en parte la geometría de la torre tras la que emerge. El sol muerde la ya no tan rotunda arista del Shelton y hace chiribitas en la imagen de O’Keeffe, como una foto a punto de velarse; efecto claramente fotográfico con el que quizás Georgia le esté perdiendo el miedo a las alturas suicidas.



Figura 5. [Izda.] “Noche en la ciudad”, 1926, Georgia O’Keeffe. Fuente: Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis. [Dcha.] Cañón Broadway y Exchange Place, 1936, Berenice Abbott. Fuente: VV. AA., *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad...*, 123.

El apabullamiento de la calle: mirar arriba

Cuando los protagonistas indiscutibles de Nueva York en el ideario colectivo son los rasca-cielos, en no pocas de imágenes de O’Keeffe, el interés se centra sin embargo en el vacío agobiado de la calle. Los cañones urbanos fueron las primeras imágenes de una Georgia caminante nocturna de las calles de Manhattan en busca de restaurantes a la hora de la cena. Casi todas las imágenes que retratan la angostura de las calles neoyorquinas en sus cuadros son nocturnas. No es que el sol no llegue al suelo, es que el cielo es azul oscuro casi negro. Es siempre sólo cielo inmenso recortado entre las aristas de las torres; a veces, con luna y hasta estrellas en competencia con las farolas rutilantes de la ciudad. Es difícil discernir cuál de los discos blanco puro en los fondos azul oscuro, confinados por las torres, es la luna llena o una farola; sutilezas oníricas de Georgia, en un paisaje siniestro donde es muy fácil confundir lo natural y lo ficticio.

Los cañones urbanos de O’Keeffe, en vertiginosos contrapicados que miran a un cielo oscuro casi metafísico, son como la trasposición neoyorquina de aquellos otros de Thomas Cole o Albert Bierstadt en sus paisajes de la apabullante inmensidad norteamericana. Lo que en los pintores del Río Hudson son enormidades montañosas de perfiles afilados contra el cielo, en O’Keeffe son angosturas urbanas del engreimiento humano. No son más agobiantes las calles verdaderas de la ciudad que su representación en las pinturas de Georgia O’Keeffe.

En esta serie de vistas, de los rascacielos sólo importan sus cortantes aristas; el protagonista de verdad es el cielo que ellas recortan. Casi todos los edificios se reducen a manchas monolíticas, ciegas, sólo definidas por sus bordes. El cielo forma rasgaduras monocromas, como los jirones celestes en los frondosos bosques de árboles increíblemente enormes de Cole o Bierstadt.

Cuando Abbott mira al cielo recortado entre los edificios produce imágenes del mismo vértigo, pero diurnas. En sus cañones el cielo es más jirón si cabe, pero no es negro sino gris claro casi blanco. El protagonismo de los rascacielos de sus imágenes consiste en no mostrarse como objetos vertiginosos, sino como masas definidas que recortan el cielo homogéneo del fondo. En este caso, como es de día, no hay luna ni estrellas ni farolas con las que confundirlas, pero tampoco hay nubes y el sol no se ve.

Cabe mencionar en ambas mujeres sus cañones vistos desde media altura, con las fugas verticales de los edificios corregidas. Aquí, tanto en la imagen pintada como en la fotografiada, las paralelas sin fin del primer plano hurtan al espectador suelo y cielo del que parten y al que tienden los rascacielos. El agobio, en este caso, es sugerir un abismo en medio del cual el observador se halla suspendido, como flotando en medio de un mal sueño, siniestro como las imágenes surrealistas tan de moda en el Nueva York de entreguerras que ambas artistas conociesen.⁸



Figura 6. [Izda.] “Calle”, 1926, Georgia O’Keeffe. Fuente: Georgia O’Keeffe Museum, Santa Fe. [Dcha.] “Exchange Place”, 1933, Berenice Abbott. Fuente: Museum of Modern Art, Nueva York.

⁸ VV. AA., *Georgía O’Keeffe* (Madrid, Fundación Thyssen, 2021).

Epílogo nocturno

Lo que comparten de siniestro las imágenes tanto de O'Keeffe como de Abbott no es la nocturnidad, sino su resistencia a la presencia humana. Es verdad que Berenice dedica un apartado de *Changing New York* a la ciudad habitada a pie de calle⁹, donde el protagonismo lo tienen las personas. Sin embargo, Georgia elude siempre la presencia humana en sus retratos de la ciudad insomne. Es curiosa esa ausencia. Quizás Nueva York sea para ellas más ciudad de edificios y calles que de personas; aunque tanto escena urbana como edificios –cambiantes ambos– sean soporte indispensable de las interrelaciones de sus anónimos habitantes. O tal vez es que sepan que esos habitantes, en su pequeñez ante las dimensiones de los elementos de la ciudad, se reconozcan ellos mismos invisibles –aunque integrantes de una enorme realidad urbana que los trasciende– y por eso no importa que no estén en las imágenes.

Por cerrar este repaso, hay un último capítulo: el de la noche. Nueva York no duerme, radiante de actividad a cualquier hora. El desafío noctámbulo aparece reflejado en imágenes de ambas mujeres. Abbott retrata desde lo alto el baile de torres iluminadas por fogonazos internos, como una enorme maqueta –anticipando la de Broadacre City de Wright¹⁰–, que se expande en la oscuridad más allá de los límites de la foto. La nocturnidad de O'Keeffe resalta la individualidad del rascacielos-faro. En la oscuridad a veces casi completa del lienzo, el rascacielos brilla con destellos titubeantes o emite haces de luz hacia los cielos negros sobre el espectáculo continuo.

Nueva York permanece, reconocible pese a ser cambiante: su silueta, rascacielos, cañones agobiantes, noche continua. Georgia O'Keeffe y Berenice Abbott hace tiempo que no existen; dejaron el testimonio de sus imágenes. Ninguna acabó sus días en la Gran Manzana: O'Keeffe se trasladó en 1946 a Santa Fe, donde residió hasta su muerte en 1986. Tras venderle al MoMA el archivo Atget, Abbott se retiró en 1968 a Maine, donde murió en 1991. No volvieron a vivir en Nueva York, pero con sus imágenes establecieron una manera de mirarla. Si hoy es posible seguir reconociendo la ciudad, que no es la que sus ojos vieron, es por el empeño de ambas en registrar todas sus posibles caras.¹¹

⁹ Es icónica su escena urbana ante la bolsa de Wall Street, con la gente en primer plano, el templo bursátil de fondo y los rascacielos escalando las alturas a su lado.

¹⁰ La maqueta de Broadacre City fue posible gracias al donativo de Edgar J. Kaufmann. Se expuso en el Rockefeller Center en abril de 1935. Wright se fotografió con ella e hizo fotografías de fragmentos en planos picados donde la maqueta rebosa por los márgenes fotográficos, como muchas fotos de Nueva York de Abbott.

¹¹ Esta acción ha sido financiada por la Comunidad de Madrid a través del Convenio Plurianual con la Universidad Politécnica de Madrid en su línea de actuación Programa de Excelencia para el Profesorado Universitario, en el marco del V PRICIT (V Plan Regional de Investigación Científica e Innovación Tecnológica).



Figura 7. [Izda.] “Rascacielos radiante-Noche de Nueva York”, 1927, Georgia O’Keeffe. Fuente: Stieglitz Collection. [Centro] “Ritz Tower, New York”, 1928, Georgia O’Keeffe. Fuente: Georgia O’Keeffe Museum, Santa Fe. [Dcha.] “New York at Night”, 1933, Berenice Abbott. Fuente: Museum of Modern Art, Nueva York en VV. AA., *Berenice Abbott. Retratos de la Modernidad...*, 219.

Realidades y ficciones del sueño americano: la casa publicitada en el suburbio estadounidense de posguerra

Realities and Fictions of the American Dream: The Advertised Home in the Postwar American Suburb

ESTIBALIZ GARCÍA TABOADA

Universidad Politécnica de València, taboada.es@gmail.com

JAVIER FERNÁNDEZ POSADAS

Universidad Politécnica de València, jaferpo@upv.es

Abstract

Este artículo examina el papel de la industria de la publicidad en la creación del imaginario doméstico de los suburbios estadounidenses de posguerra, a través de las ilustraciones e imágenes de revistas, catálogos y libros de patrones de la época. La narrativa publicitaria de esta literatura, de larga tradición en Estados Unidos, es un testimonio extraordinario de la configuración de la vivienda unifamiliar como elemento central del “sueño americano” y desvela la relación entre la comunicación de la arquitectura y el consumo de masas, al tiempo que también cuenta otras realidades. La idealización de la vida suburbial reflejada en estas publicaciones descubre otros aspectos de la memoria social, como la imposición de un modelo estereotipado de familia, la limitación del rol de la mujer, y la segregación racial residencial, evidenciando el papel de la publicidad como institución de control y generadora de ficciones.

This article examines the role of the advertising industry in shaping of the domestic imagery of postwar American suburbs, through the illustrations and images from magazines, catalogs, and housing pattern books of the era. The advertising narrative of this literature, with a long-standing tradition in the United States, is an extraordinary testimony of the configuration of single-family housing as a central element of the ‘American dream’, and reveals the relationship between the communication of architecture and mass consumption, while it also tells other realities. The idealization of suburban life portrayed in these publications uncovers other aspects of social memory, such as the imposition of a stereotypical family model, the limitation of women’s roles, and residential racial segregation, highlighting the role of advertising as an institution of control and creator of fictions.

Keywords

Publicidad, suburbio, vivienda unifamiliar, sueño americano

Advertising, suburb, single-family home, American dream

La tradición de los libros de patrones en la construcción de la identidad nacional estadounidense

Fuertemente arraigados en la cultura estadounidense desde mediados del siglo XVIII, los libros de patrones de vivienda eran una forma popular de publicación que ofrecía planos, detalles constructivos y vistas de casas suburbanas, así como otros servicios relacionados con la arquitectura que los lectores podían solicitar por correo. Funcionaban como guías útiles y accesibles que estandarizaban y simplificaban el proceso de la construcción, ofreciendo una amplia variedad de propuestas arquitectónicas derivadas de la arquitectura europea, especialmente de la británica, así como diseños verdaderamente eclécticos fruto de la interpretación libre de sus autores¹. Además, la influencia del movimiento romántico se refleja en los libros por el carácter idílico de las imágenes, que presentaban las viviendas en entornos naturales y tranquilos (fig. 1), impulsando en la clase media el ideal estadounidense de que poseer una vivienda suburbial era un síntoma de progreso y estatus social.

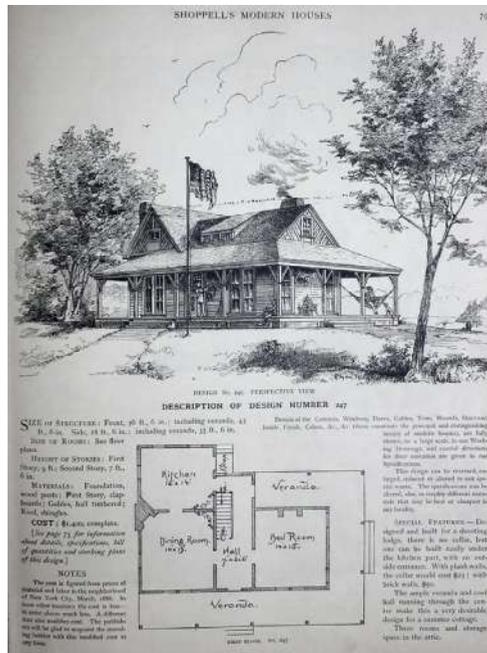


Figura 1. Propuesta de vivienda suburbial. *Shoppell's Modern Houses*, 1887. Fuente: Internet Archive, Colecciones Canadian Centre for Architecture.

El éxito de este tipo de divulgación arquitectónica en Estados Unidos fue paralelo al auge del sentimiento nacionalista experimentado tras la independencia del país en 1776. La búsqueda de una identidad nacional y la influencia desde finales del siglo XVIII de las ideas

¹ La mayoría de los autores provenían del ámbito artesanal y se apoyaban en la tradición y la experiencia para la elaboración de los diseños debido a la todavía escasa profesionalización de la arquitectura.

derivadas del determinismo medioambiental y de los teóricos del arte y la arquitectura europeos desde mediados del siglo XIX, convirtió en un reto nacional lograr configurar una arquitectura que constituyera la manifestación física de la identidad y el carácter de la nación². Así, estos libros, no sólo funcionaron como apoyo para desarrollar la incipiente industria de la edificación³: también adquirieron una función pedagógica, introduciendo comentarios y ensayos educativos junto a los diseños que incluían notas y directrices sobre ornamentación, sentido de la belleza, paisajismo, urbanismo y construcción⁴. Comprometidos con la búsqueda de un “estilo” propiamente estadounidense, los libros de patrones desvelaron un potencial político y propagandístico utilizado con decisión para fomentar un sentido nacional en torno a la construcción de viviendas, que se hacía más intenso conforme se acercaba la celebración del Centenario de la Nación en 1876⁵. Un notable ejemplo es el libro del arquitecto Isaac H. Hobbs titulado *Hobbs's Architecture* (1876), que incluía planos de casas de campo, villas y residencias suburbanas, definidas como específicamente estadounidenses⁶. Sin embargo, estos diseños no dejaban de ser propuestas eclécticas y la alusión a su “carácter estadounidense” se hacía utilizando expresiones patrióticas en una vaga referencia la adaptación de sus comodidades a un indeterminado “espíritu americano”. También se utilizaban locuciones adjetivas compuestas como “Franco-American” o “American-Gothic style” para intentar distinguir supuestas peculiaridades nacionales⁷. Al mismo tiempo, la

² La difusión de las ideas de autores como Eugène Viollet-le-Duc o John Ruskin, sirvió para dividir este debate entre los partidarios de una metodología basada en la función arquitectónica, la estructura y el uso de nuevos materiales, y aquellos que daban prioridad al valor de las artes visuales, el trabajo manual o la importancia de la belleza en los detalles. La corriente de pensamiento de Ruskin, que estuvo acompañada del éxito editorial de *Seven Lamps of Architecture* (1849) y su visión de la arquitectura como encarnación de la política, la historia y la fe religiosa de las naciones, fue predominante, encajando mucho más con las aspiraciones estadounidenses. Sobre esto, ver: Linda E. Smeins, *Building an American Identity: Pattern Book Homes and Communities, 1870- 1900* (Walnut Creek: AltaMira Press, 1999), 36–37.

³ El crecimiento empresarial de los libros de patrones aumentó los esfuerzos de la American Institute of Architects, fundada en 1857, por definir y profesionalizar la práctica arquitectónica.

⁴ Ejemplos exitosos que incluyeron estas secciones son *Cottage Residences* (1842) de Andrew Jackson Downing, *The Model Architect* (1852) de Samuel Sloan, o *Villas and Cottages* (1857) de Calvert Vaux.

⁵ Sobre el papel clave de este evento y de la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 en la búsqueda de una arquitectura nacional estadounidense, ver: Smeins, *Building an American Identity...*, 28–31.

⁶ Hobbs cita, por ejemplo, el estilo “American-Ovo Gamber”, una corriente inspirada en la arquitectura italiana y victoriana y empleada en iglesias, edificios públicos, casas de campo y bungalows. Isaac H. Hobbs, *Hobbs's Architecture Containing Designs and Ground Plans for Villas, Cottages, and Other Edifices, Both Suburban and Rural, Adapted to the United States with Rules for Criticism, and Introduction* (Filadelfia: J. B. Lippincott, 1876), 76.

⁷ Hacia finales del siglo XIX, la búsqueda de una arquitectura nacional trascendió los intereses formales basados en modelos arquitectónicos del pasado. En este sentido, la Escuela de Chicago, representada por Louis Sullivan, William Le Baron Jenney, Dankmar Adler, o a la corriente “Prairie School”, de Frank Lloyd Wright y Walter Burley Griffin, quienes exploraron nuevas formas de expresión arquitectónica incorporando la funcionalidad y la integración con la naturaleza, sentarían así las bases para la arquitectura moderna estadounidense. Thomas S Hines. “Review: The Prairie School, Frank Lloyd Wright and His Mid-West Contemporaries by H. Allen Brooks”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 31, n.º 4 (1972): 332–335. <http://www.jstor.org/stable/988816>.

literatura estadounidense orientada a la mujer sirvió como canal de difusión de las normas sociales de género, educando en el concepto victoriano de las “esferas separadas”⁸. La arquitectura publicitada en los libros también empezó a incluir imágenes que representaban el ideal nacional de vida familiar según estos principios. Los exitosos libros de Catherine Beecher, tales como *A Treatise on Domestic Economy* (1841) o *The American Woman's Home* (1869), y revistas como *Godey's Lady's Book* (1830-1898) y *The Ladies' Repository* (1841-1876), trataban temas domésticos y estaban destinadas a mujeres blancas de clase media y alta, reforzando esta idea y moldeando durante décadas el ideal de femineidad estadounidense⁹.

La rápida expansión de las ciudades durante la segunda mitad del siglo XIX y el aumento de barrios pobres e insalubres donde se aglutinaban los inmigrantes, así como las crisis financieras o la proliferación de organizaciones laborales y sindicales, dio lugar a una inestabilidad social marcada por conflictos y disputas durante las últimas décadas del siglo. El miedo de la clase dominante a una desaparición de los valores heredados del pasado colonial, tales como los principios cristianos, la concepción del trabajo como fuente de dignidad personal, la defensa del capitalismo, o la familia nuclear, hizo que, a través de los canales de difusión cultural más populares, estos valores se defendieran como genuinamente estadounidenses. Los promotores de vivienda capitalizaron la creciente aversión hacia la vida urbana. Siguiendo el modelo de la “ciudad jardín” inglesa, incrementaron la mitología sobre la vida en los suburbios resaltando la sofisticación de las casas y la serenidad de sus entornos naturales en contraste con la congestión, el ruido y la suciedad de las urbes. Así, la popularidad de la casa suburbana moderna se construyó bajo el principio de movilidad social asociada al desplazamiento de los residentes de los suburbios hacia las ciudades. En este sentido, el arquitecto Bruce Price, explicaba en *Homes In City And Country* (1893):

The American must inevitably show his national traits in his home. Scattered apart or grouped together [...] for encircling miles about our great cities, have sprung up, and are still rising, the true homes of the American of to-day. From them and to them [...], there is nothing so impressive in the city's life as this daily coming and going through. It is a vivid expression of that American trait which inspires every man, no matter how subordinate his position in the business world, to assert his individuality and independence by owning a home which is the outgrowth of his special tastes and needs.¹⁰

⁸ Según esta idea, el hombre debía ocupar un papel predominante en la esfera pública, mientras que las cualidades de la mujer las hacían superiores en la esfera privada, siendo idóneas para la administración del hogar y la crianza de los hijos. Franklin Cary. “Separate Spheres” *The Yale Law Journal* 123, n.º 8 (2014): 2878–2905. <http://www.jstor.org/stable/43617009>.

⁹ Es importante destacar que, en un contexto de gran desarrollo industrial, la representación de la mujer blanca en estas publicaciones ocultaba la realidad del resto de mujeres trabajadoras, incluidas aquellas de otras etnias, cuyas experiencias y contribuciones a la sociedad eran ignoradas o minimizadas.

¹⁰ [El estadounidense debe inevitablemente mostrar sus rasgos nacionales en su hogar. Dispersos o agrupados [...] rodeando millas alrededor de nuestras grandes ciudades, han surgido y todavía se están levantando, los verdaderos hogares de los estadounidenses de hoy. De ellos y hacia ellos [...], no hay nada tan impresionante en la vida de la ciudad como este ir y venir diario. Es una vívida expresión de ese rasgo estadounidense que inspira a cada hombre, sin importar cuán subordinada sea su posición en el mundo de los negocios, afirmar su individualidad e independencia al poseer una casa que es el resultado de sus gustos y necesidades especiales] Bruce Price, “The Suburban House”, en *Homes in City and Country*, ed. por Russell Sturgis (Nueva York: C. Scribner's sons, 1893), 98.

De la misma forma, se desarrollaron suburbios industriales de viviendas destinadas a la clase trabajadora alrededor de fábricas en la periferia urbana y asentamientos en zonas rurales con una población más diversa en términos de clase y afiliación étnica, provocando una segregación residencial propiciada por un racismo sistémico e institucional que se reflejaba en la vida cotidiana. Ser propietario de una vivienda suburbana se convirtió en un imperativo moral para el estadounidense blanco de clase media y alta. No sólo simbolizaba el éxito económico a través del trabajo, sino que era la manifestación inequívoca del derecho a la propiedad, estableciendo una conexión afectiva y simbólica con la historia y el espíritu de los primeros colonos. Así, los libros de patrones de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, contribuyeron a la inclusión definitiva de la casa suburbana dentro de la narrativa cultural del “sueño americano”, destacándolas como el lugar idóneo para experimentar un estilo de vida auténticamente estadounidense. Paralelamente, el surgimiento de los grandes almacenes y las estrategias novedosas de publicidad y marketing, como el concepto de “tendencia”, hicieron del espacio doméstico un lugar que debía renovarse y actualizarse constantemente a través de la compra de bienes y productos decorativos. Finalmente, durante las primeras décadas del siglo XX, el surgimiento de la arquitectura moderna y la influencia de la producción en masa de mobiliario y productos del hogar, condujo a la intelectualización del concepto de “casa ideal”, convirtiendo al espacio doméstico en un objeto de investigación constante que será exhibido en ferias y exposiciones, explorando nuevas ideas y conceptos en torno a ella y nutriendo con fuerza el contenido de la nueva literatura arquitectónica y su publicidad.

Demanda de vivienda y expansión suburbana en el periodo de posguerra

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la construcción de suburbios en áreas interurbanas se convirtió en uno de los motores para la recuperación de la economía nacional estadounidense. Factores como el aumento de la natalidad¹¹, la concentración de población migrante alrededor de fábricas e industrias armamentísticas y la necesidad de proveer de vivienda a los veteranos de guerra, hicieron necesaria la promulgación de leyes destinadas a satisfacer la alta demanda habitacional. Así, leyes como la Servicemen's Readjustment Act¹² (1944) o la Housing Act¹³ (1949), que incluyó la subvención pública inicial para la construcción de 810.000 viviendas, sentaron las bases para el modelo de finan-

¹¹ Sobre el impacto del “Baby Boom” (1944-1964) en la economía estadounidense, ver: Cynthia Clark, ed., *The American Economy: A Historical Encyclopedia*, 2 vols, 1 (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011), 31.

¹² La ley Servicemen's Readjustment (1949), conocida popularmente como “GI Bill” contemplaba beneficios para veteranos de guerra, tales como préstamos hipotecarios a bajo interés para la compra de vivienda. Ver: Price V. Fishback y Douglass C. North, *Government and the American Economy: A New History* (Chicago, Ann Arbor, Michigan: University of Chicago Press; ProQuest, 2014), 524.

¹³ La ley Housing Act (1949) se promulgó bajo la idea de la renovación urbana de las áreas marginales para ofrecer “un hogar digno y un entorno de vida adecuado para cada familia estadounidense”. Ver: Harry S. Truman, “Statement by the President Upon Signing the Housing Act of 1949”, *The American Presidency Project*, coord. por Gerhard Peters y John T. Woolley, <https://www.presidency.ucsb.edu/node/229714>.

ciación y planificación de los nuevos desarrollos urbanos¹⁴. Al mismo tiempo, la inversión en redes de autopistas incrementó la difusión del automóvil, facilitando la movilidad desde los suburbios al centro de las ciudades y propiciando gradualmente la dispersión urbana. Las grandes empresas del sector de la construcción asumieron un papel protagonista y, en connivencia con agencias estatales como la Federal Housing Administration y la Veterans Administration, que gestionaban las ayudas a familias y veteranos, levantaron a lo largo de las décadas de 1950 y 1960, enormes suburbios de miles de viviendas por todo el país, tales como Levittown (Nueva York), Rollingwood (California), o Park Forest (Illinois). La aplicación de técnicas de producción en masa, estandarización y prefabricación permitió construir a un ritmo anual frenético¹⁵. Solo en la década de 1950 se construyeron alrededor de 13 millones de viviendas unifamiliares, lo que llevó a que la tasa de propiedad de vivienda pasara de 43.6% en 1940 al 61.9% en 1960¹⁶. Esto convirtió a la industria privada de la construcción en la responsable del 64% del mercado inmobiliario en 1960, en comparación con el 24% de 1949¹⁷. Compañías como Levitt & Sons, The Rouse Company o National Homes Corporation, cambiaron para siempre el paisaje de los Estados Unidos a través de promociones urbanas caracterizadas por su localización periférica con respecto a los centros urbanos, una fuerte separación de los usos del suelo residencial y comercial, la baja densidad, la homogeneidad arquitectónica, y un precio económico para el propietario¹⁸. Este cambio de paradigma provocó una transformación profunda en el mecanismo de adquisición de una propiedad. Con ella se produjo una innovación en la literatura arquitectónica destinada a la promoción, venta, y equipamiento de viviendas. Si bien una forma común de construir una casa siguió siendo a través de contratistas que actuaban como constructores personalizados a los cuales el propietario¹⁹ entregaba planos obtenidos de libros de patrones, el auge de la industria privada estimuló sobremedida la compra directa a través del promotor, proliferando la literatura destinada únicamente al equipamiento y modernización de las viviendas. Así, junto a los libros de patrones de nombres genéricos como “Select Home Plans”, “Beautiful Homes” o “Low Cost Suburban Homes” (fig. 2), se popularizaron los “Home Owners’ Catalogs”: verdaderas herramientas de marketing para

¹⁴ Sobre la importancia de las disposiciones de esta ley, ver: “Provisions of the Housing Act of 1949”, *Monthly Labor Review* 69, n.º 2 (1949): 156. <http://www.jstor.org/stable/41831843>.

¹⁵ Sobre este tema, ver: Kenneth T. Jackson, *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States* (Nueva York, Ann Arbor, Michigan: Oxford University Press, 1985), 233

¹⁶ F. John Devaney, *Tracking the American Dream: 50 Years of Housing History from the Census Bureau: 1940-1990* (Washington D.C.: DIANE Publishing, 1998).

¹⁷ Adam Rome, *The Bulldozer in the Countryside: Suburban Sprawl and the Rise of American Environmentalism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 44.

¹⁸ Un efecto general del bajo coste de la vivienda fue la alteración de la percepción de la relación entre propiedad y estatus social, favoreciendo el sentimiento de pertenencia a una clase media amplia.

¹⁹ En el caso de ser una vivienda modesta, la supervisión de la construcción era realizada por el propietario mismo, ya que solo las familias más adineradas podían permitirse contratar a un arquitecto. También era habitual adquirir casas prefabricadas, las cuales se entregaban localmente, y el propietario podía participar en el montaje de la misma una vez que la recibía.

vender todo tipo de materiales, electrodomésticos, y productos de decoración y jardinería, ofreciendo también opciones de crédito y financiación.



Figura 2. *Distinctive Home Plans* (1957) y *Charming Small Plans* (1958), revistas populares de planos de viviendas. Fuente: Internet Archive, FM Collection y JD Collection.

Estos catálogos y revistas implementaron las nuevas formas publicitarias de la “cultura de masas”, adoptando un lenguaje más visual y directo. Utilizaban representaciones humanas y eslóganes para convencer a los propietarios de la eficiencia de las innovaciones tecnológicas y su repercusión en la calidad de vida doméstica, convirtiéndose en parte esencial del proceso que convirtió a la casa suburbial en un elemento central para la dinamización general del consumo en Estados Unidos.

El exitoso modelo de Levittown, construido en Long Island²⁰ entre 1947 y 1951, fijó el prototipo de expansión suburbana en América del Norte basada en viviendas idénticas y asequibles. Se publicitó como un icono y un logro empresarial sin precedentes²¹. La utilización de materiales de construcción estandarizados y económicos para reducir costos y la implementación de técnicas de ensamblaje en cadena, permitieron la construcción de 16.000

²⁰ Siguiendo el modelo original, otros desarrollos del mismo nombre surgieron en 1951 en Pensilvania y en 1958 en Nueva Jersey.

²¹ William Levitt, presidente de Levitt & Sons, apareció en la portada de la revista Time en julio de 1950 aclamado como un héroe nacional.

unidades de vivienda en un área de 24 km² en un tiempo récord²². Miles de familias jóvenes y soldados encontraron su hogar en estas casas, que se caracterizaban por tener entre una y tres habitaciones y cuyo estilo era conocido popularmente como “Cape Cod”²³. Las grandes ganancias obtenidas por Levitt & Sons hizo que la empresa construyera rápidamente otros Levittown en Pensilvania (fig. 3) y Nueva Jersey. Con este precedente, los desarrolladores construyeron suburbanizaciones más grandes y uniformes, presentando casas más amplias y modernas, adaptadas a más comodidades. Ejemplo de ello es el conjunto Lakewood Park, en California, que se diseñó para albergar a 70.000 personas, incluyendo otros servicios como iglesias, escuelas, gasolineras y áreas de recreación.

En estos nuevos suburbios, el ideal nacional y la noción de “sueño americano” vinculado a la vida doméstica de la casa unifamiliar, volvió a reinterpretarse en torno a la industrialización de los bienes de consumo asociados, los valores de género tradicionales, la familia nuclear y el automóvil.



Figura 3. Vista aérea de Levittown, Pensilvania, 1959. Fuente: Wikimedia Commos.

Realidades y ficciones de la representación publicitaria del sueño suburbano

Este ideal doméstico, se proyectó a través de los medios de comunicación de masas como un símbolo de éxito económico y felicidad en un contexto de adaptación a un nuevo marco social tras la guerra. La publicidad de la literatura dedicada a la adquisición y equipamiento de viviendas utilizó la imagen idealizada de la vida suburbana para fomentar las ventas. Apoyados por el cine y la televisión, las publicaciones incluían imágenes de familias interpretando roles específicos asociados al trabajo profesional y doméstico, el ocio, la crianza de los hijos o las relaciones vecinales, y asociando el papel del consumismo a un estilo de

²² La compañía publicitaba con orgullo la velocidad de construcción de los suburbios, afirmando a la prensa que podían erigir una casa en, aproximadamente, 16 minutos.

²³ Este término fue adoptado de un estilo de vivienda tradicional de Massachusetts conocido con ese nombre y caracterizado por su sencillez y su cubierta a dos aguas.

vida “nacional” diferenciado que fomentaba la idea de la comunidad planificada como un lugar seguro para las familias de clase media.

Las revistas y libros de patrones que ofrecían planos, destacaban las virtudes y cualidades arquitectónicas generales de la vivienda mostrando, por medio de fotografías o ilustraciones a color, y siempre acompañadas de una planta de la vivienda, vistas aisladas exteriores de la misma o en su entorno más inmediato, subrayando la vegetación exterior y su disposición a lo largo de amplias calles. La inclusión de jardines traseros y delanteros en los que realizar actividades recreativas, creaba la sensación de independencia en un espacio abierto, convirtiéndose rápidamente en un elemento esencial del paisaje suburbano que se explotaba en la publicidad.

La necesidad del medio de transporte para desplazarse desde los suburbios a los lugares de trabajo o hacia otros servicios, hizo que la presencia del garaje fuese otro elemento importante en estas vistas. Tener un automóvil era símbolo de independencia, éxito económico y movilidad. Las revistas de viviendas remarcaban a los futuros propietarios que podían permitirse una casa con garaje, su idoneidad para salvaguardar el automóvil y su capacidad para funcionar como lugar de almacenamiento adicional. En general, estas imágenes exteriores funcionaban para resaltar la conexión de la vivienda con la naturaleza, remarcando la idea arquitectónica del gran ventanal y las vistas panorámicas desde el interior, así como la ausencia de vallas entre casas, persuadiendo del carácter de comunidad pacífica a través de una transparencia en el control de la vida cotidiana entre vecinos y el sentido de pertenencia y solidaridad.

Esta nueva idea de modernidad de los espacios interiores puede observarse de la misma forma en los “Home Owners’ Catalogs”, publicaciones de corte técnico donde se especificaban las características de sistemas de refrigeración y calefacción, automatización, sistemas eléctricos, tuberías, vidrios, iluminación, etc. Las figuras humanas se representaban interactuando y disfrutando de los productos ofertados, transmitiendo la sensación de ambiente contemporáneo, comodidad, conveniencia y calidad de vida, una idea resaltada por medio de textos y viñetas destinados a despertar el deseo de compra a través de imágenes estereotipadas de familias sonrientes disfrutando de la vida en el hogar.

Sin duda, la gran protagonista de esta publicidad es la mujer, que aparece como esposa y usuaria principal de la vivienda, en una estrategia de marketing orientada a convencerla del beneficio de los productos ofertados para la eficiencia de las tareas domésticas y la confortabilidad general de la familia (fig. 4). Es por ello, que en ocasiones aparece como sujeto persuasor, indicando al marido la conveniencia de adquirir un determinado elemento. En otras ocasiones se presenta como sujeto persuadido por el marido y un tercer personaje masculino, que puede ser un arquitecto, un constructor o el representante de una empresa de cocinas (fig. 5). De la misma forma, las marcas de los productos publicitados recurrían al uso de testimonios que interpelaban de forma directa a los valores familiares del lector, enfatizando la aspiración a una vida cómoda y moderna que favoreciera la seguridad y la estabilidad familiar.



Figura 4. La figura de la mujer en un *Home Owner's Catalogs* de 1949. Fuente: Internet Archive, MBJ Collection.



Figura 5. Representación de dinámicas de género. *Home Owner's Catalogs*, 1949. Fuente: Internet Archive, MBJ Collection.

La idea de seguridad y felicidad, así como la representación de sociedad idílica que se proyectaba en las publicaciones, pone de manifiesto la base ficticia sobre la que estaban construidas y el desinterés desde el punto de vista institucional y empresarial de afrontar a través del urbanismo los desafíos y problemas reales de la sociedad. Cuidadosamente seleccionadas para atraer a un determinado grupo demográfico, es prácticamente imposible

localizar en estas revistas representaciones de individuos de otras etnias distintas a la blanca. La evidencia respalda que la narrativa de homogeneidad y exclusividad blanca a través de la publicidad fue una estrategia política fundamental en los proyectos suburbanos de posguerra. Vivir el “sueño americano” en estos asentamientos fue una forma insostenible de ocultar la violencia manifiesta e inherente a las prácticas de segregación residencial, cuyo propósito era restringir el crecimiento de la población afroamericana y mejorar únicamente las condiciones de vida de la sociedad blanca²⁴.

Millones de afroamericanos se desplazaron hacia el norte del país durante la Segunda Gran Migración Afroamericana (1940-1970) motivados por la perspectiva de mejorar sus condiciones de vida y de la acuciada discriminación racial del Sur²⁵. Esto les condujo a enfrentar los desafíos asociados con la integración y la adaptación también en las comunidades del Norte, aunque la respuesta generalizada fue el surgimiento de suburbanizaciones específicamente segregadas²⁶. En estos desarrollos, el activismo afroamericano tuvo que hacer considerables esfuerzos para obtener servicios municipales y conseguir la aprobación de seguros hipotecarios procedentes de la FHA²⁷. En este contexto, los promotores comenzaron también a captar el mercado afroamericano construyendo lugares como Ronek Park, una subdivisión de mil viviendas en la ciudad de North Amityville (Nueva York) surgida en 1950, o Hamilton Park (Dallas) con 730 viviendas, en 1953. Dirigidos a este público, la publicidad fomentó aquí el estilo de vida suburbano replicando las mismas técnicas que se empleaban para atraer a los blancos de clase media, especialmente en lo relativo a la seguridad familiar²⁸.

²⁴ Sobre esta afirmación, ver Richard Rothstein, *The Color of Law: A Forgotten History of How Our Government Segregated America* (Nueva York: Liveright, 2018); Becky M. Nicolaides y Andrew Wiese (eds.), *The Suburb Reader*, Second Edition (Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group, 2016); Charles M. Lamb, *Housing Segregation in Suburban America Since 1960: Presidential and Judicial Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005); Khalil Gibran Muhammad, *The Condemnation of Blackness: Race, Crime, and the Making of Modern Urban America* (Cambridge: Harvard University Press, 2019).

²⁵ El fomento de estereotipos negativos sobre la población negra, históricamente utilizado en Estados Unidos a través de los medios de comunicación para contribuir a una percepción pública pesimista sobre los afroamericanos, condujo a una criminalización y discriminación racial y a una estigmatización todavía muy severa hacia mediados del siglo XX.

²⁶ La discriminación racial residencial siguió existiendo a pesar de que, desde 1948, la Corte Suprema anuló la validez de convenios privados que impedían la venta de propiedades por parte de promotores y propietarios a minorías para favorecer la “blanquitud” de ciertos barrios, al igual que el *blockbusting*. Esta práctica consistía en favorecer la entrada de propietarios afroamericanos en viviendas para provocar la huida de población blanca y provocar una caída del precio de la vivienda. Después, las casas eran ofrecidas a precios inflados a la población afroamericana. Rothstein, *The Color of Law...*, 114.

²⁷ La población negra fue excluida de los programas gestionados por la Federal Housing Administration, encontrando trabas para obtener hipotecas a bajo interés y otros beneficios que los blancos sí tenían, tales como acceso a educación universitaria o ayudas para la creación de pequeñas empresas.

²⁸ Para información sobre la publicidad de suburbanizaciones segregadas, ver: Andrew Wiese, *Places of Their Own: African American Suburbanization in the Twentieth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 2004).



Figura 6. Multitud congregada frente a la casa de la familia Myers mostrando su rechazo ante su llegada a la comunidad. Fuente: Courtesy of the Special Collections Research Center, Temple University Libraries, Philadelphia.

La población afroamericana también realizó esfuerzos por mudarse a las suburbanizaciones que destacaban por su exclusiva “blanquitud”. Un ejemplo de ello es el caso del veterano William Cotter y su familia, pioneros en desafiar la segregación residencial en el Levittown de Nueva York. Tras conseguir alquilar una casa en 1952, tuvo que enfrentar un desalojo cuando la empresa Levitt & Sons rehusó renovar el contrato. Gracias a su experiencia como activista en la NAACP²⁹ y a la protesta de vecinos comprometidos con su causa, desafió las cláusulas discriminatorias del lugar, abriendo camino para la justicia social en la emblemática comunidad. Otro dramático caso es el de la familia Myers, quienes, tras conseguir mudarse al Levittown de Pensilvania en 1957 y enfrentar las habituales trabas

²⁹ La NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) fue una organización fundada en 1909 surgida para combatir la discriminación y garantizar la igualdad de derechos civiles de las personas afroamericanas en los Estados Unidos.

burocráticas, se encontró con una multitud que asedió y causó destrozos en su casa durante su primera noche en el suburbio (fig. 6). Tras meses de hostigamiento, y a pesar de la insistencia de algunos vecinos para que permanecieran en el lugar, la sensación de soledad hizo que los Myers terminaran marchándose más tarde³⁰.



Figura 7. Marcha por los derechos civiles, Washington, 1963, Warren K. Leffler. Fuente: Library of Congress.

La denuncia de estos y otros acontecimientos durante las décadas de 1950 y 1960 fue determinante en el surgimiento del Movimiento por los Derechos Civiles, que cuestionó de manera contundente los ideales de democracia e igualdad de oportunidades y su publicidad por parte de las instituciones como pilares de la historia y el sistema político estadounidense (fig. 7). Aun así, la segregación residencial en los suburbios de nueva construcción hizo que la población afroamericana estuviese por debajo del 5% en estas áreas durante la década de 1960³¹. De este modo, la publicidad de las revistas del hogar y la popularidad de los canales

³⁰ Para más información sobre otros casos similares, ver Richard Rothstein, “State-Sanctioned Violence,” en Rothstein, *The Color of Law...*

³¹ Wiese, *Places of Their Own...*, 5.

generales de difusión cultural contrastaba con la realidad cotidiana, cuestionando el mito del sueño residencial americano. Solo a partir de 1964 con la Ley de Derechos Civiles y la Ley de Vivienda Justa, de 1968, esta cuestión empezó a mitigarse muy tímidamente³². Sin embargo, tal y como ha explicado Dolores Hayden, la segregación racial y de género en suburbios y ciudades ha tenido un enorme impacto para la construcción de la memoria social y la identidad colectiva, que sigue afectando a la manera en la que la sociedad estadounidense se comprende a sí misma en la actualidad:

In the past half-century three federal programs -urban renewal, interstate highway building, and home ownership supported by mortgage subsidies- have obscured large sections of the natural landscape and blotted out the cultural landscape of varied human activities in many American urban places. These projects use taxpayers' dollars to muffle history, pave geography, standardize social relationships.³³

Otra de las ficciones favorecidas por la publicidad de esta literatura fue aquella relacionada con la mujer y los roles de género, claramente definidos³⁴. Si bien, y al igual que en otros países, las mujeres estadounidenses supusieron un activo imprescindible durante la Segunda Guerra Mundial como fuerza laboral³⁵, reemplazando a los hombres en fábricas, industrias y otros ámbitos, al finalizar la contienda hubo cierto repliegue hacia el hogar. Muchas de ellas volvieron a adoptar su tradicional papel basado en la crianza de los hijos y el mantenimiento del hogar, siendo presentadas, como hemos visto, como las principales usuarias de las viviendas suburbanas³⁶. Se representaban como amas de casa perfectas, encargadas de las labores domésticas, mientras que la figura masculina era retratada como hombres de negocios, protectores y proveedores exitosos. Esta estereotipación de los roles familiares reforzaba una visión extremadamente conservadora y limitada de la vida suburbial. La realidad era que, a diferencia de aquellas que

³² Basada en el libro homónimo de Lisa Belkin, una muestra de la persistencia de la discriminación racial residencial es la miniserie *Show Me a Hero*, dirigida por David Simon. Ambientada en la época de 1980, la serie narra los desafíos de la implementación efectiva de políticas de vivienda justa en la ciudad de Yonkers (Nueva York).

³³ [En el último medio siglo, tres programas federales (renovación urbana, construcción de carreteras interestatales y propiedad de vivienda respaldada por subsidios hipotecarios) han oscurecido grandes secciones del paisaje natural y borrado el paisaje cultural de diversas actividades humanas en muchos lugares urbanos estadounidenses. Estos proyectos utilizan los dólares de los contribuyentes para silenciar la historia, allanar la geografía, estandarizar las relaciones sociales] Dolores Hayden, *The Power of Place: Urban Landscape* (Cambridge: MIT Press, 1995), 99.

³⁴ Para un estudio detallado de esta cuestión, ver: Beatriz Colomina, Annmarie Brennan y Jeannie Kim, *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004).

³⁵ Ver: Nancy F. Cott, ed., *History of Women in the United States: Historical Articles on Women's Lives and Activities* (Berlín, Boston: K. G. Saur, 1993).

³⁶ Durante la década de 1950, las mujeres casadas que combinaban las tareas del hogar con un empleo remunerado representaron la mayor parte de la expansión del empleo femenino, pasando del 22% a un 31% en 1960. Ver: Jean A. Wells, "Women Workers in 1960: Geographical Differences", *U.S. Department of Labor, Women's Bureau Bulletin 284* (Washington: U. S. Government Printing Office, 1962).

vivían en las ciudades, las mujeres del suburbio de posguerra debían hacer frente a una lista de tareas que se percibía interminable. Esto condujo a un sentimiento generalizado de falta de realización, sensación de acorralamiento en una vida monótona e insatisfacción.

A pesar de que las mujeres desempeñaron un papel muy importante para el mantenimiento y la cohesión comunitaria en los vecindarios, el carácter aislado de los suburbios suponía un aislamiento aun mayor de la vida social y familiar. Los problemas derivados de esta situación se convirtieron en un tabú. La escritora y activista feminista Betty Friedan calificó este fenómeno en su libro *The Feminine Mystique* (1963) como “El problema que no tiene nombre”. En su argumento, Friedan señaló que muchas mujeres no podían expresar abiertamente la causa de su malestar, e incluso tenían dificultades para identificar su origen, siendo calificadas a menudo como víctimas de problemas personales o matrimoniales. Su libro fue un llamado a la acción para las mujeres de la época, que eran instadas a luchar por la igualdad, a buscar una mayor realización personal y a desafiar los roles de género que restringían y limitaban su vida. Se convirtió así en una obra clave enmarcada en el movimiento feminista de la década de 1960 y el cambio social y político en los Estados Unidos.

Nuevas perspectivas publicitarias: reinventando la casa publicitada

Durante las décadas de 1960 y 1970, el impacto generado por los movimientos sociales comenzó a manifestarse en el cine, la televisión y la publicidad estadounidense. Influenciada por estas corrientes de cambio, la industria de la comunicación audiovisual permitió que las aspiraciones colectivas fueran asimiladas y encontraran un lenguaje propio en la retórica de la comercialización de la cultura popular. Se fomentaba así un cambio progresivo de la representación de las mujeres y de la comunidad afroamericana, exhibiendo una gama más amplia de dinámicas y estructuras familiares. Estos cambios contribuyeron significativamente a una comprensión más profunda de la posición de la mujer en la sociedad y a que la diversidad étnica estadounidense empezara a percibirse, muy gradualmente, de forma más positiva y alejada de estereotipos negativos. De igual manera, la publicidad de los catálogos de viviendas, así como de las revistas dedicadas a la decoración, mobiliario y productos del hogar, también se vio afectada por este cambio de paradigma. La narrativa publicitaria que aborda y promueve hoy el “sueño americano” en estas publicaciones, refleja una visión más diversa de lo que significa ser parte del tejido social de los Estados Unidos, que ha trascendido la asociación histórica entre vida suburbial e “identidad nacional”. Aunque hoy en día sigue predominando el uso del modelo convencional de la familia nuclear para promocionar productos y proyectar un entorno doméstico idealizado, en la actualidad pueden hallarse entre sus páginas una diversidad de figurantes que buscan conectar con un espectro social mucho más amplio. Los lectores pueden identificarse con otras elecciones habitacionales y contextos comunitarios y familiares distintos, reconociendo una idea de hogar en sintonía con una sociedad cada vez más pluralista.

Cartografías cinematográficas: los descampados del cine Quinqui

Cinematographic Cartographies: The Open Spaces of the *Quinqui* Cinema

UBALDO GARCÍA TORRENTE

Universidad de Granada, ubaldo@ugr.es

Abstract

El cine cartografía la mente de los personajes y también los espacios que habitan, registrando su dimensión menos elocuente. Esos espacios, pasados por el filtro perceptivo, personal e intransferible de los realizadores y devuelto a la pantalla, dan como resultado un paisaje que, como ocurre en la pintura, la literatura o la música, es capaz de trascender la sala oscura para formar parte del imaginario colectivo de una sociedad. El Neorrealismo italiano logró dar forma a uno de los paisajes más originales, elocuentes y fascinantes de la historia del arte: el descampado. Décadas después, el cine Quinqui recogería aquel testigo, incorporando la dimensión nómada a personajes y territorios, abriendo una senda que cambiaría definitivamente la percepción del paisaje. Espacio líquido sin objetos ni objetivos, donde solo cuentan los sucesos que depara el camino, el vértigo de la acción, la agitación perpetua, lo que se encuentra sin buscar.

The cinema maps the mind of the characters and the spaces they inhabit, registering their less eloquent dimension. These spaces, passed through the perceptive, personal and non-transferable filter of the filmmakers and returned to the screen, in form of a landscape that, as occurs in painting, literature or music, can transcend the dark room to become part of the collective imagination of a society. Italian Neorealism managed to shape one of the most original, eloquent and fascinating landscapes in the history of art: the wasteland. Decades later, *Quinqui* cinema would take over, incorporating the nomadic dimension to characters and territories, opening a path that would definitively change the perception of the landscape. Liquid space without objects or objectives, where only the events along the way count and the vertigo of action, the perpetual agitation is found without looking for it.

Keywords

Descampados, cartografía, cine Quinqui, paisaje, periferia
Wasteland, mapping, *Quinqui* cinema, landscape, fringe

Introducción

El Neorrealismo Italiano sentó las bases de una nueva ética y estética cinematográfica y con ello la forma de percibir el mundo herido que dejó la Segunda Guerra Mundial. La estela de aquel cometa iluminó el universo de la imagen con una iconografía que se convertiría en referente de una sociedad avocada a reinventarse. Surgieron nuevos paisajes al colocar la cámara en los territorios arrasados por las bombas, en los agujeros insalubres donde malvivían millones de seres humanos y en aquellos espacios, ni ciudad ni campo, que se fueron transformando para reconstruir un mundo que, definitivamente, había desaparecido.

Fue el descampado cinematográfico el que tendría mayor recorrido, convirtiéndose en un recurso fílmico cargado de “valores y sentimientos”¹, que fueron mutando para adaptarse a las distintas circunstancias de ese constructo social que surge del desequilibrio individual, colectivo y territorial. El cine Realista hecho en España retomó buena parte de las claves estéticas del italiano, pero no sería hasta décadas después, derogada la ley de censura con la llegada de la democracia, cuando germinaría, en paralelo al destape, un nuevo lenguaje que cambiaría su discurso narrativo, perfilando un paisaje estético y sentimental que quedaría para siempre en la retina de varias generaciones. Un género al que el público y la crítica bautizaron con el nombre de cine Quinqui.

Hacia un nuevo género

La primera película española que lograría liberarse de la obligada marca moralizante de base cristiana, tan arraigada en el cine Realista de los 40 y 50 del siglo pasado, lleva por título *Los golfos* (1960) de Carlos Saura. En su versión original presentada en Cannes², el joven realizador da un salto generacional fijándose en los hijos de aquellos primeros emigrantes que, tras la Guerra Civil Española, abandonaron masivamente el medio rural para establecerse en las periferias urbanas. La ciudad para ellos ya no es un enigma indecifrible. Dominan sus códigos relacionales y sus límites difusos, más que una traba, será un estímulo permanente. Paisaje físico y social donde se desenvuelven con soltura. Piratas modernos que encuentran en su indefinición, el medio ideal donde imponer sus propias reglas (fig. 1).

Rodada, como la mayoría de las películas neorrealistas y realistas, en escenarios reales, Saura fotografía *La Elipa*, el Paseo de la Chopera o el Rastro madrileños, de forma tan descarnada que hace desaparecer cualquier huella moralista o castiza tan recurrente en la época.

¹ Joan Nogué, “Introducción”, en *La construcción social del paisaje*, ed. por Joan Nogué (Biblioteca Nueva, 2009).

² La versión proyectada en los cines españoles suprimió parte de su metraje original para salvar la censura.



Figura 1. Fotograma de *Los golfos* (Carlos Saura, 1960).

Quinquis. Neonomadismo urbano

El cine Quinquí, debutó oficialmente con la película *Perros callejeros* (1977), a la que seguirían títulos como *Perros callejeros II. Busca y captura* (1979) y *Los últimos golpes del Torete* (1980), trilogía dirigida por José Antonio de la Loma, seguidos por *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983) y *El pico 2* (1984) de Eloy de la Iglesia. Si bien estos dos directores y estas siete películas suelen considerarse el núcleo duro del género, otros títulos y otros directores se fueron sumando al reto, aunque con resultados desiguales. Cabría resaltar algunas películas que elevaron sustancialmente la calidad del género incorporando guiones más elaborados, una mayor complejidad en la trama o una fusión interesante y prometedora con otros géneros, pero, precisamente por ello, sin su pureza. *Maravillas* (1980) de Manuel Gutiérrez Aragón, *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura, *Yo, "el Vaquilla"* (1985) de José Antonio de la Loma, *La estanquera de Vallecas* (1987) de Eloy de la Iglesia o *El Lute: camina o revienta* (1987) y *El lute II: mañana seré libre* (1988), ambas de Vicente Aranda. Rindiendo culto al género, inauguran el nuevo siglo títulos como *Barrio* (1998) de Fernando León de Aranoa, *El Bola* (2000) de Achero Mañas o *7 Vírgenes* (2005) de Alberto Rodríguez.

Hundiendo sus raíces en el Neorrealismo Italiano el cine Quinqui desarrolla un lenguaje propio inequívoco. Asociado temporalmente a la transición democrática que va desde la muerte de Franco hasta mediados de los 80's, recoge el testigo de otros géneros como el cine policíaco norteamericano, el spaghetti western de los 70's y especialmente la filmografía de bandoleros españoles que tanto éxito tuvo en cine y televisión. Próximo a las figuras literarias y folletinescas que componen el imaginario español más reconocibles, el quinqui –no demasiado alejado del pícaro del Siglo de Oro– era un forajido o un bandolero moderno que se convertía en héroe gracias a una mezcla de nobleza y cercanía, destreza, valentía, gallardía, gusto por la aventura y el riesgo. Un delincuente tolerado y comprendido por el público.

Recoge, transformándolos, sus espacios de referencia. A la muerte de Franco, los jóvenes realizadores encontraron el momento idóneo para hacer un retrato crítico de la generación que sucedió a aquella otra que a duras penas, durante la excesivamente larga y dolorosa postguerra y el desarrollismo de los 60, habían logrado hacerse con un piso en las periferias de las grandes ciudades. Una generación de adolescentes que vivía en aquellos barrios, en cuyos exiguos espacios del habitar cotidiano sólo encontraba cierto alivio en los amplios espacios de esponjamiento que se abrían alrededor de aquellos bloques de pisos. Unos espacios que eran el escenario natural de los primeros juegos de niños, de las aventuras en pandilla, del primer cigarrillo a hurtadillas o del despertar al sexo, pero que la desidia y la falta de mantenimiento, los hacía colapsar. Deteriorados, abandonados por las administraciones y carentes de todo tipo de servicios, los barrios eran el caldo de cultivo para la delincuencia de pequeña factura no organizada con la que suplir las carencias económicas del desempleo.

Con el primer color de la televisión, la imagen de las áreas residenciales de las ciudades que los muchachos podían ver en las series americanas más populares contrastaba fuertemente con el ambiente de los barrios de la periferia. Si sus padres habían progresado pensando que “el trabajo ennoblece”³, ahora todo era distinto. El paro y las drogas dejaban a una generación sin futuro. La delincuencia parecía ser la única salida, generando un estado de alarma generalizada que recogía el título de la película *Miedo a salir de noche* (1980) de Eloy de la Iglesia.

Si la Movida, que se iba gestando al unísono, tenía como espacio natural de referencia los núcleos urbanos consolidados, lo quinqui fermentaba en la periferia. Un feudo cerrado, territorio sin ley, fruto, según la prensa, del desarraigo y la marginalidad. Pero ni aquellos escenarios, ni los propios adolescentes, eran lugares sin raíz. Esta segunda generación había echado raíces en ellos y se consideraban sus dueños. El pueblo de procedencia quedaba ya lejos, era un referente familiar más que una realidad palpable. “¡Que le den por culo!” decía Pablo -José Antonio Valdelomar- refiriéndose al pueblo donde nació⁴. El barrio era su realidad y sus exteriores habían pasado de ser el territorio inconcreto del Neorrealismo, a verdadero campo de maniobras, refugio y escondite de malhechores como los llamaba

³ Vittorio de Sica, *Miracolo a Milano* (1951).

⁴ Carlos Saura, *Deprisa, deprisa* (1981).

la prensa. Los jóvenes se identificaban tanto con ese espacio que era imprescindible en la trama de las películas.

Como en el cine Neorrealista, actores y escenarios debían ser auténticos, crudos, para dejar constancia de la realidad social. Los protagonistas eran en su mayoría delincuentes reales cuyas vidas y obras servían en muchas ocasiones de base para el guion, y los escenarios eran los que habitualmente habitaban. El género demandaba veracidad y con ella esa sensación de rechazo y atracción. Directores y guionistas lograron convertir a aquellos golfos en héroes, cuya popularidad traspasó rápidamente las pantallas. La identificación entre el adolescente y su entorno debía ser comprendida por el espectador para justificar las razones de sus actos delictivos y como contrapunto sentir rechazo hacia las víctimas, las autoridades o la misma policía. Los causantes de la marginalidad. Pero aquí entraban en juego otros factores y otros métodos narrativos y estéticos. El velo religioso o las cuestiones morales del Neorrealismo habían desaparecido como principio rector de sus actos, a pesar de que en los guiones continuaba la idea de culpabilidad, redención y denuncia (fig. 2).



Figura 2. Fotograma de *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981).

Pero a pesar de que los discursos, entre victimistas y moralizantes, propios del Neorrealismo, continuaban siendo muy recurrentes en el cine Quinqui, lo cierto es que como hecho estético era radicalmente novedoso. Surgió la dimensión nómada de sus protagonistas y con ello, una nueva lectura del espacio y del tiempo cinematográfico.

Según el diccionario de la RAE la palabra quinqui es un acortamiento argótico de quincallero: persona perteneciente a un grupo social marginado, que generalmente se gana la vida como ambulante y persona que comete delitos o robos de poca importancia. Los quinquis o mercheros son un grupo nómada minoritario de origen desconocido dedicados tradicionalmente a los oficios de calderero, buhonero o quincallero. Generalmente sin territorio fijo, el grupo ha pasado desapercibido –aunque tuvo su momento de gloria en última etapa del franquismo por llenar las portadas de la prensa nacional con relatos sobre sonados actos

delictivos– disolviéndose lentamente en la sociedad sin dejar rastro (García-Egocheaga 2003). Desde ese momento, la palabra quinqui pasa a ser sinónimo de delincuente. Como explicaba el propio Eleuterio Sánchez, es su acomodo forzado a una forma de vida sedentaria la causante de tantos desequilibrios.

Siendo nómadas por tradición se nos ha obligado a convertirnos en sedentarios; siendo artesanos, nos encontramos en una sociedad tecnológica y hostil. ¿Qué iba a ser de nosotros, cuál sería nuestro destino? Fue precisamente esta ruptura brusca con nuestro pasado inmediato la que dio lugar a nuestra incapacidad para adaptarnos a un nuevo modo de vida y la que constituye la causa de la delincuencia quinqui.⁵

Según Bonilla, los quinquis son una sociedad patriarcal, pero, a diferencia de los gitanos, no tienen jefe, ni rituales complejos con los que marcar sus transiciones vitales y su código moral. Su condición nómada fue el origen de su exclusión (fig. 3).



Figura 3. Fotograma de *El Lute: camina o revienta* (Vicente Aranda, 1987).

Aniquilada su forma de vida, la ciudad se convertía en un desierto donde errabundear, sin más objetivo que la autosatisfacción. Cortados los vínculos con sus progenitores, se desarrolló un fuerte sentimiento autorreferencial que los convertía en héroes de sí mismos. El Jaro llevaba tatuado su nombre en el brazo y con él la predestinación al final trágico, a la muerte por sobredosis o a ser alcanzado por una bala. Cine y realidad estaban brutalmente conectados. Los argumentos parecían sacados de las crónicas de sucesos o viceversa. Como advertía la carátula inicial de *Perros callejeros* “Todo lo que se cuenta en esta película sucedió en la realidad. El autor se ha limitado a hilvanar los hechos hasta construir

⁵ Kristin Bonilla, “Las minorías étnicas. Los quinquis: últimos nómadas de España”, *Documentación social. Revista de estudios sociales y de sociología aplicada* 28 (1977).

una historia”⁶. Historias que se contaban en primera persona por sus protagonistas o interpretando a otros delincuentes reales. Robos de coches, atracos a mano armada, tirones, persecuciones, disparos, sexo evidente y consumo de drogas reales, eran sus medios y métodos de acción y argumento común de la larga serie de películas producidas en esos años. El resto era casi una cuestión estilística. Las escenas tenían lugar en los auténticos pisos diminutos, en las calles del barrio, en cárceles, reformatorios o comisarías y, lógicamente, en los exteriores amplios que son la mayor aportación a la cultura del paisaje cinematográfico: carreteras secundarias y descampados, tan ajenos para unos como el centro de las ciudades para ellos.

Alfeo y González de Garay, establecen cuatro espacios o paisajes característicos del género Quinqui: El descampado, el coche robado, la cárcel –o el reformatorio– y el cementerio⁷, a los que describen como no-lugares, en atención a la definición que hace Marc Augé para significar a los espacios de la transitoriedad, fruto de la sobremodernidad. No-lugar, según Augé, es el contrapunto al lugar o “el espacio [...] ocupado por nativos que en él viven, trabajan, lo defienden, marcan sus puntos fuertes, cuidan sus fronteras, señalan las huellas de las potencias infernales y celestes, la de los antepasados y espíritus que pueblan y animan la geografía íntima”⁸. Los espacios definidos por Alfeo y González no pueden considerarse como no-lugares en sentido estricto, pues para sus protagonistas son plenamente lugares. Se reconocen en ellos, defienden sus límites, su idioma o argot, su identidad, de la misma forma que el desierto es el lugar del nómada. La diferencia es que estos no lo poseen, sólo lo dominan. De ahí la extrañeza y repulsión que generan en el espectador.

Si los personajes y espacios del Neorrealismo eran sedentarios, los del cine Quinqui son nómadas, seres erráticos por desiertos infinitos. Como se apunta en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*⁹, espacios vacíos, inhabitables para muchos, de difícil orientación. La acción es continua, desenfadada, intensamente vibrante, solo jalónada por breves reposos en oasis de estancia limitada que, en cualquier caso, no son espacios sedentarios para ellos. “¿Y cómo te lo haces?, ¿dónde duermes?”, le pregunta a Jaro –José Luis Manzano– su hermano. “En portales, en bugas reventaos, o en la quelu de alguna puta”¹⁰, le contesta. No hay nada fijo, el espacio es cambiante, fugaz, transitorio. Una aventura infinita hecha de presente continuo. La ciudad, carente de referencias históricas, sociales o culturales no les impone limitaciones o códigos de comportamiento.

Imposible generar una cartografía de la acción. El mapa del desierto se crea a partir de sus desplazamientos, se registra directamente en la memoria y se organiza en función de las necesidades del instante.

⁶ José Antonio de la Loma, *Perros callejeros* (1977).

⁷ Juan Carlos Alfeo Álvarez, Beatriz González de Garay Domínguez, “La ciudad periférica. Paisajes urbanos de marginalidad en el cine español de la Transición”, *Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías* 8 (2011).

⁸ Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (París: Seuil, 1992).

⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. por José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-Textos, 2010).

¹⁰ Eloy de la Iglesia, *Navajeros* (1980).

El mapa nómada es un vacío en el cual los recorridos conectan pozos, oasis, lugares sagrados, terrenos aptos para el pasto y espacios que se transforman a gran velocidad. Es un mapa que parece reflejar un espacio líquido donde los fragmentos llenos del espacio del estar flotan en el vacío del andar y donde unos recorridos siempre distintos quedan señalados.¹¹

Espacio líquido sin objetos ni objetivos, donde sólo son importantes las empresas que depa-
ra el camino, el vértigo de la acción, la agitación perpetua, lo que se encuentra sin buscar. Los objetos encontrados (robados) no se guardan ni se almacenan –todo peso es un lastre–, sino que se transforman en energía para continuar la marcha. No existe culto al objeto, la contemplación hedonista de lo bello, el valor de lo material. El objeto es un valor burgués. Los quinquís solo buscan libertad. “[...] estar libre, suelto, en casa, en la calle, donde me dé la gana”, dice El Torete –Ángel Fernández Franco– en *Perros callejeros*. Libertad entendida como movimiento espacial sin obstáculos. Vagar perpetuo. “Prefiero que me metas un tiro a que me metas en la cárcel”, dice Paco –José Luis Manzano– a su padre¹².

Esa actividad quinquí se impregna de las acciones deambulatorias y derivas proclamadas desde las vanguardias europeas del siglo XX y su definición antiartística. ¿A qué aspiraban, si no, los Futuristas intentando representar el movimiento? ¿qué eran los flujos en la ciudad del mañana para escapar de lo estable y concreto? ¿dónde cuajaron las escapadas Dadaístas por un París fuera de los circuitos habituales, procurando cuanto de banal y ridículo les ofrecía? ¿y las incursiones Surrealistas por la ciudad como si fuera la mente humana, intentando sustraer los valores del subconsciente urbano? ¿y la búsqueda Letrista de los efectos psicológicos que determinados ambientes –marginales, exóticos, caóticos, populares, atípicos... – producían en el individuo? ¿o la idea Situacionista de cambiar el mundo partiendo del Homo Ludens¹³? De un modo u otro, todos pretendían habitar cual nómadas una ciudad continua, sin fronteras, plena de situaciones inesperadas, donde lo importante fuera vivir con pasión sin poseer nada. Vagar sin parar, abandonados a la aventura y el intercambio lúdico. El cine Quinquí demostró que esas aspiraciones de laboratorio eran posibles, materializándolas en unos adolescentes a los que los objetos, el espacio, incluso su vida, dejaban de ser valores estables. La radicalidad consistió en hacer de todo juego. Una vida para vagar. “Es como cuando nos hacemos un buga. Estamos por ahí hasta que se nos acaba la gasofa ¿y luego qué?, protesta El Jaro. Pues a mí eso me enrolla que te cagas”¹⁴, contesta su compañero. El quinquí no tiene pasado ni futuro. Solo el vértigo del presente continuo.

El cine Quinquí propone cuatro categorías del paisaje: oasis, territorios de delito, espacios de reclusión y líneas de flujo, desplazamiento y huida.

¹¹ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. por Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

¹² Eloy de la Iglesia, *El pico* (1983).

¹³ Johan Huizinga, *Homoludens*, trad. por Eugenio Imaz (Buenos Aires: Emecé Editores, 1972).

¹⁴ Eloy de la Iglesia, *Navajeros* (1980).

Oasis

Con origen en el cine Neorrealista, estos territorios son los encargados de transmitir la idea de amabilidad espacial. Lugares asociados al binomio barrio-descampado. Positivo y negativo urbanos, lleno y vacío complementarios. Sin el descampado, el barrio perdería toda referencia para fundirse en la ciudad normada. La visión externa, ajena, burguesa, contrasta con la de los protagonistas, siempre intimista y cercana. Los realizadores sitúan al espectador frente a la trama acentuando la idea de marginalidad y vulnerabilidad, exclusión, rechazo y abandono. Una mirada moralista sobre el espacio trazada con planos largos y lentos barridos continuos, complementada con una voz en off que ofrece justificaciones y demanda responsabilidades, acentuando la incomodidad del que observa. La mirada cercana, por el contrario, se fija con planos medios y cortos. La textura moral insiste en la inocencia de unos adolescentes avocados al fracaso.



Figura 4. Oasis. Fotogramas de *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) y *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982).

Los oasis son espacios comodín que se adaptan a los tiempos de la acción: reunión y reposo, refugio, escondite, centro de operaciones, fomento de vínculos, consumo de drogas, etc. Lugares de referencia, dominio e identidad. Espacio común con lenguaje propio y límites difusos. La ausencia de diseño y programación, su aspecto descarnado y rudimentario, la falta de referencias arquitectónicas y urbanísticas precisas, repelen al burgués y atraen al marginal en tanto que posibilita el ocultamiento, la invisibilidad. No son espacios vulnerables o frágiles, sino espacios sólidos, de cohesión y solidaridad.

El descampado define en términos espaciales la situación de sus protagonistas y viceversa. La película se convierte en un mapa psicogeográfico que define “los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos”¹⁵, al tiempo que el descampado se va construyendo con cada una de sus acciones.

El cine Quinqui ligará el oasis a edificios abandonados, resquicios de infraestructuras o áreas industriales.

¹⁵ Internationale situationniste, “Définitions”, *Internationale situationniste* 13 (1958).

Territorios del delito

A diferencia del binomio oasis-descampado, los territorios del delito forman parte de la ciudad normada: los centros de poder, las áreas de habitación burguesa. El territorio que repudia al quinqui: parques, bibliotecas, teatros, centros deportivos, áreas comerciales, zonas turísticas, bancos, iglesias. Desde la perspectiva quinqui, la ciudad no es un ente único estructurado y homogéneo, sino islas dispersas entendidas como áreas de oportunidad delictiva. Archipiélago de distintas intensidades, flotando sobre una trama inútil para el imaginario quinqui. “Soy Juan José Moreno Cuenca, aunque todos me llaman Vaca o Vaquilla. Ya lo ven, nací a este otro lado de la sociedad y nunca pude, o nunca supe, pasar al otro”¹⁶.



Figura 5. Territorios del delito. Fotogramas de *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) y *Los últimos golpes del Torete* (José Antonio de la Loma, 1980).

Las acciones delictivas persiguen el violentamiento del espíritu sedentario y la desestabilización del poder. Para llevarlas a cabo es necesario un arma, usadas por el quinqui en un contexto lúdico y emocional que impregna el territorio y atrae al espectador, para convertirlo en cómplice.

Espacios de reclusión

Los espacios de reclusión son fundamentalmente tres: el cuartelillo o la comisaría de policía, el reformatorio y la cárcel. La escuela o el colegio no son espacios quinquis. Todos ellos devienen en espacio lúdico. El quinqui tiene un código de honor reducido, pero intenso y la libertad es una forma de vida, no un código. Consiste en la necesidad perentoria de ejecutar movimientos espaciales y territoriales sin restricción. Cuando esta queda restringida, solo importará escapar. No tratará de cumplir la pena impuesta por corta que sea, o de redimirse para conseguir la adecuada adaptación social. Si oasis y territorios del delito son desiertos urbanos, áreas de libertad, las zonas de reclusión son su antítesis. No son ni lugares ni no-lugares para el quinqui. Espacios estructurados de disciplina moral y espacial. “Déjame, José. No voy a volver”¹⁷, dice Tano –Juan José Ballesta– a su hermano cuando lo conduce de

¹⁶ José Antonio de la Loma, *Yo, “el Vaquilla”* (1985).

¹⁷ Alberto Rodríguez, *7 Vírgenes* (2005).

nuevo al reformatorio. No querer volver es una manera de volver, piensa el sedentario, pero el quinqui no tiene futuro, solo presente.



Figura 6. Espacios de reclusión. Fotogramas de *Perros callejeros* (Eloy de la Iglesia, 1977) y *El pico 2* (Eloy de la Iglesia, 1984).

Líneas de flujo, desplazamiento y huida

Las líneas de flujo y huida son espacios de transición y movilidad. Para la mirada ajena, son no-lugares según las directrices marcadas por Augé, pues cumplen con ser no identitarios, no relacionales y no históricos. Lugares funcionales que no presuponen ningún tipo de arraigo individual o colectivo. Sin embargo, hay una importante diferencia de percepción en la que entra en carga las diferentes componentes psicogeografías, señaladas por el Situacionismo. Según Alfeo y González, para los habitantes de la ciudad regular, estos territorios son un medio para alcanzar un fin, para ir de un lugar a otro, mientras que para el quinqui, este espacio es un fin en sí mismo, sin ningún objetivo prefijado. Espacio de diversión en forma de prácticas automovilísticas, huidas o persecuciones. Prácticas ilegales que producen fuertes descargas de adrenalina, base sobre la que se sustenta el género. El quinqui depende de sus facultades físicas, del conocimiento del medio y de su pericia al volante. Es un artesano de la conducción, cuyas fórmulas inventa según las circunstancias y las presiones externas. El hecho de caminar, correr, circular, es una deriva sin principio ni fin más allá del final de la secuencia fílmica. El eterno vagar del nómada que hace suyo y crea paisaje al recorrerlo. Sin transformarlo, sin necesidad de re-construirlo.

El andar como forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por “paisaje” el acto de transformación simbólica, y no sólo física, del espacio antrópico¹⁸.



Figura 7. Líneas de flujo, desplazamiento y huida. Fotogramas de *Perros callejeros* (Eloy de la Iglesia, 1977). *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) y *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981).

¹⁸ Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. por Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2002).

Cartografía quinqu

Un mapeado quinqu con las categorías espaciales del género, sería semejante al mapa psicogeográfico propuesto por Guy Debord: *La Guide Psychogéographique* de París, donde la estructura urbana quedaba sustituida por islas flotantes sobre el vacío del papel y flechas o líneas de flujo que enlazan espacios de referencia y sirven de orientación. La ciudad así entendida pasa a convertirse en una experiencia subjetiva que entra en carga con el acto vivencial y pasional al recorrerla. Cada desplazamiento genera distintas intensidades de afecto. Las islas son las unidades compactas de reconocimiento: oasis, territorios del delito y espacios de reclusión, mientras que las flechas representan las líneas de flujo y huida, entendidas como derivas o “modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Se usa también más específicamente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia”¹⁹.

La diferencia fundamental con la propuesta psicogeográfica del archipiélago de Debord, de ahí su valor diferencial, es que en la propuesta de Debord, cada isla era un espacio sedentario homogéneo y definido, mientras que en el mapa quinqu, estas tienen la misma intensidad variable. Espacio nómada construido y destruido en cada acción.

Conclusiones

Si los personajes y espacios del Neorrealismo Italiano fueron sedentarios, los del cine Quinqu incorporarán la dimensión nómada al territorio. Seres erráticos recorriendo desiertos ignotos. Espacios vacíos de difícil orientación donde la acción es continua, desenfrenada, intensamente vibrante, jalonada por breves reposos en oasis de estancia limitada. Una secuencia de presente continuo. La ciudad reglada carece de referencias históricas, sociales o culturales y, por tanto, es incapaz de imponer limitaciones o códigos de comportamiento. La única cartografía capaz de registrar el universo quinqu surgirá de sus propios desplazamientos, en función de las necesidades del instante. Espacio líquido sin objetos ni objetivos, donde solo cuentan los sucesos que depara el camino, el vértigo de la acción, la agitación perpetua, lo que se encuentra sin buscar.

El Torete (1980), resume su estado: la libertad es “estar libre, suelto, en casa, en la calle, donde me dé la gana”. Movimiento espacial sin trabas, errabundeo sin límites.

El paisaje Quinqu es, más allá del situacionista, un vagar perpetuo que solo puede frenar la muerte.

¹⁹ Internationale situationniste, “Définitions”, *Internationale situationniste* 13 (1958).

Documentos de Arquitectura: pasión por documentar

Documentos de Arquitectura: A Passion for Documenting

JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Escuela de Arte de Granada, josegonzalez35@gmail.com

Abstract

Documentos de Arquitectura es una publicación periódica de monografías de arquitectos españoles cuyo origen está en las actividades de la Delegación de Almería del COAAOr. A partir de un análisis bibliográfico de las publicaciones periódicas de arquitectura española del momento, se programa un ciclo de conferencias anual de arquitectos españoles que se fija en un cartel, se graban las ponencias y, posteriormente, se publica la obra reciente de algunos de los estudios que han protagonizado estas lecciones orales. La gran mayoría de las monografías muestran entre cuatro y cinco obras del estudio protagonista de cada número; además, las portadas sirven como registro de la colección, y las referencias bibliográficas, ordenadas por obras, que aparecen al final de cada número revelan el análisis bibliográfico con el que se inicia todo el proceso. Estos cinco registros constituyen una notable documentación de la arquitectura contemporánea española del último cambio de siglo.

Documentos de Arquitectura is a periodical publication of monographs of Spanish architects whose origin is in the activities of the Almeria Delegation of the COAAOr. Based on a bibliographic analysis of current Spanish architectural periodicals, an annual cycle of lectures by Spanish architects is programmed, and the lectures are recorded, followed by the publication of recent work by some of the studios that have been the protagonists of these oral lectures. The vast majority of the monographs feature between four and five works by each issue's protagonist studio; in addition, the covers serve as a record of the collection, and the bibliographical references arranged by works that appear at the end of each issue reveal the bibliographical analysis with which the whole process begins. These five records constitute a remarkable documentation of contemporary Spanish architecture at the turn of the century.

Keywords

Documentos de Arquitectura, arquitectura española, arquitectura contemporánea

Documentos de Arquitectura, Spanish architecture, contemporary architecture

Estado de la cuestión, método y alcance de la comunicación

Documentos de Arquitectura (DA) es una publicación periódica de monografías de arquitectura contemporánea española cuyo valor ha sido reconocido: en 1989, la redacción de la revista *AQ* se congratula de la calidad y éxito que ha alcanzado esta publicación¹; en los años 90, Antón González- Capitel la incluye en el elenco de quince revistas que utiliza para sintetizar la arquitectura española del siglo XX entre 1971 y 1990²; en 2002, con motivo de la publicación del quincuagésimo número de la revista objeto de estudio, Víctor Pérez Escolano la resume como "testimonio desde Almería de lo más representativo de la arquitectura española"³; en la panorámica que en 2012 traza la dirección de la revista *Neutra* sobre las revistas colegiales en Andalucía durante el siglo XX, se señala que "este proyecto editorial supone una de las colecciones más importantes de monografías de arquitectura española"⁴. A pesar de estos reconocimientos, hasta el momento *Documentos de Arquitectura* no ha sido objeto específico de ninguna investigación.

Es nuestra intención llenar en parte este vacío con una aproximación a esta publicación institucional. Para ello, además del estudio directo de la revista y de su proceso de trabajo, se han realizado entrevistas a los dos directores de la revista, Miguel Centellas Soler –director ininterrumpido– y Modesto Sánchez Morales –director hasta la decimotercera monografía de la colección–; a Miguel Fernández Gázquez, actual secretario técnico del Colegio Oficial de Arquitectos de Almería (en adelante COAAL); a Eduardo Blanes Arrufat, arquitecto organizador de algunas de las actividades culturales de la Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental (en adelante Delegación de Almería del COAAOr) antes de 1986; y, por último, a Alberto Campo Baeza, arquitecto con más apariciones en *Documentos de Arquitectura* y protagonista del segundo número de esta publicación colegial⁵.

Con la mirada puesta fundamentalmente en sus inicios, nuestro objetivo se centra en la descripción y puesta en valor del proceso de documentación que realiza esta publicación corporativa. No obstante, esta colección de monografías es un objeto de estudio rico en sugerencias y con repercusión suficiente en la arquitectura española como para ser objeto de una investigación de mayor calado que continúe ampliando su conocimiento y puesta en valor.

¹ Redacción de *AQ*, "Reseña de publicaciones", *AQ* 5 (1989): 137.

² Antón Capitel, "La arquitectura española más allá de la crisis del pensamiento moderno: 1971-1992", en Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel, *Arquitectura española del siglo XX* (Madrid: Espasa Calpe, 1995).

³ Víctor Pérez Escolano, "Veinte años de Arquitectura en Almería", en *Premios Arco 1980-1999* (Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 2002), 2.

⁴ Paula Álvarez Benítez, Vicent Morales Garoffolo y Juan Antonio Sánchez Muñoz, "Producción arquitectónica y publicaciones periódicas de arquitectura en Andalucía durante el siglo XX", en *Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*, dir. por Víctor Pérez Escolano (Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2012), 154-170.

⁵ Agradeciendo a todos sus aportaciones, tenemos que resaltar la ayuda de Miguel Centellas Soler, siempre dispuesto a responder a nuestras preguntas y a afinar nuestros asertos

Con la mirada puesta fundamentalmente en sus inicios, nuestro objetivo se centra en la descripción y puesta en valor del proceso de documentación que realiza esta publicación corporativa. No obstante, esta colección de monografías es un objeto de estudio rico en sugerencias y con repercusión suficiente en la arquitectura española como para ser objeto de una investigación de mayor calado que continúe ampliando su conocimiento y puesta en valor.

El origen de *Documentos de Arquitectura*: las actividades culturales de la Delegación de Almería del COAAOr



Figura 1. [Izda.] Sala del Colegio Oficial de Arquitectos de Almería (en adelante COAAL) donde se han celebrado todos los ciclos de conferencias de los que parten las publicaciones de *Documentos de Arquitectura*. [Dcha.] Fachada al mar de la Sede del actual COAAL. Fuente: autor.

Las actividades culturales para la difusión de la arquitectura que la Delegación de Almería del COAAOr (fig. 1) ha desarrollado durante el último cambio de siglo abarcan desde la organización de exposiciones, conferencias, premios, cursos y debates hasta la edición de más de un centenar de publicaciones. Entre sus ediciones periódicas cuenta con *Documentos de Arquitectura* y su extensión *DEADOS*, *Archivos de Arquitectura. España siglo XX* y *ARV*; entre los libros, ha editado o coeditado *La arquitectura del sol*⁶, *Los pueblos de colonización en Almería. Arquitectura y desarrollo para una nueva agricultura*⁷, *Los pueblos de colonización de Almería. Medio siglo después*⁸, o *Convento de Las Puras. Almería*⁹.

Una actividad cultural que entre finales de los años 70 y principios de los 80 del siglo pasado ya había logrado organizar una exposición sobre la obra del arquitecto Guillermo Langle o la celebración de conferencias de arquitectos tan relevantes en el panorama español como Francisco Javier Sáenz de Oíza, Antonio Cruz Villalón y Antonio Ortiz García o Guillermo

⁶ Jordi Granell March et al., dirs., *La arquitectura del sol / Sunland Architecture* (Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería y Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 2002).

⁷ Miguel Centellas Soler, Alfonso Ruiz García y Pablo García Pellicer López, *Los pueblos de colonización en Almería* (Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 2009).

⁸ Miguel Centellas Soler, *Los pueblos de colonización Almería. Medio siglo después* (Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 2021).

⁹ Eduardo Blanes Arrufat, *Convento de las Puras. Almería* (Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 2021).

Vázquez Consuegra¹⁰. No obstante, en este periodo las actividades culturales del colegio almeriense son logros esporádicos, sin continuidad ni regularidad.



Figura 2. Fotogramas de los dos directores de *Documentos de Arquitectura* en sendas presentaciones de ponentes de los ciclos de conferencias. [Izda.] Miguel Centellas Soler presenta a Ignacio Vicens Hugalde, 25 de abril de 1991. [Dcha.] Modesto Sánchez Morales presenta a José María García de Paredes, 29 de abril de 1988. Fuente: Archivo del COAAL, “Ciclo de conferencias 1991: Ignacio Vicens y Hualde”, 25 de abril de 1991, DVD, grabación a cargo de Antonio Cano; “Ciclo de conferencias 1988: José María García de Paredes”, 29 de abril de 1988, DVD, grabación a cargo de Antonio Cano.

Sin embargo, con la llegada en 1986 a la dirección de la Delegación de Almería del COAAOr de una junta de gobierno presidida por Javier Balboa Martín, se apuesta decididamente por unas actividades culturales programadas, sistemáticas, con vocación de consolidarse en el tiempo. Entre los miembros de la nueva Junta de Gobierno están los arquitectos Modesto Sánchez Morales (secretario) y Miguel Centellas Soler (vocal de información) (fig. 2). El primero, titulado en Madrid; el segundo, en Barcelona. Ambos han terminado sus estudios en 1980, que continúan con los de doctorado; los dos vienen de vivir en focos donde se está produciendo la mejor arquitectura española del momento; los dos son unos jóvenes ilusionados e interesados tanto en no perder el contacto con la arquitectura culta como en ampliar la oferta cultural que ofrece el colegio. Con estos mimbres, la nueva Junta de Gobierno aprueba la edición de una publicación periódica: *Documentos de Arquitectura*.

¹⁰ Eduardo Blanes Arrufat, Miguel Centellas Soler y Miguel Fernández Gázquez, encuentro *online* con José Ramón González González, 9 de junio de 2023.

Proceso y línea editorial

Como el colegio almeriense dispone de unos medios humanos muy limitados y no puede complicarse en exceso, el planteamiento del proyecto editorial va a ser muy sencillo¹¹: planificación anual de un ciclo de conferencias de interés para el colegiado almeriense, celebración de las mismas y publicación de monografías protagonizadas por los ponentes.

Este elemental planteamiento será la base del primer y fundamental criterio editorial que va dirigir la nueva publicación periódica: dar voz a los estudios de arquitectura invitados a los ciclos de conferencias que celebra la Delegación de Almería del COAAOr. Así queda de manifiesto desde el primer número de esta publicación corporativa:

Documentos de Arquitectura quiere ser una publicación periódica de arquitectura contemporánea que, teniendo como punto de referencia las actividades culturales organizadas por la Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, recoja fielmente las reflexiones que, respecto a sus propias obras, expresen sus autores.¹²

Esta línea editorial no solo sintetiza el proceso de generación de cada número de esta colección de monografías, sino que va a ser un punto fuerte de la publicación. Porque este modo de operar la sitúa en el mercado editorial español de monografías de arquitectura contemporánea con un contenido fresco y directo, producto de un desarrollo sin intermediarios entre ponente y publicación y con mínimas modificaciones del material que llega a manos de la dirección de la revista. Una publicación colegial que, al alejarse de un posicionamiento crítico y tender al ideal de la neutralidad del documento, se ofrece al protagonista de la monografía como un espacio vacío –pero estructurado, como se verá más adelante– para que exponga sus ideas y su arquitectura.

Registros del proceso

Documentar la selección: la programación anual y su cartel

En 1987, la Junta de Gobierno del Colegio de Almería aprueba el primer ciclo de conferencias (fig. 3). Centrado en la obra reciente de arquitectos de interés, se publica un cartel con una selección compuesta por Pep Bonet, Julio Cano Lasso, Elías Torres Tur, Luis Burillo Lafarga y Jaime Lorenzo Sáiz- Calleja, Ignasi de Solá Morales, José Llinás Carmona y, por último, Gabriel Mora i Gramunt y Jaume Bach i Núñez. La propuesta de ponentes es fruto de la experiencia personal de los miembros de la Junta de Gobierno. Así, Pep Bonet, J. A. Martínez Lapeña, José Llinás Carmona e Ignasi de Solá Morales, Gabriel Mora y Jaume Bach imparten docencia en ese momento en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, y los cuatro primeros han sido profesores de Miguel Centellas Soler; también Julio Cano Lasso toca directamente al barcelonés, porque es el arquitecto más afamado del equipo que recientemente había levantado la Universidad Laboral de Almería, referente

¹¹ Modesto Sánchez Morales, entrevista por José Ramón González González, 11 de mayo de 2023, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada.

¹² Dirección de *Documentos de Arquitectura*, *Documentos de Arquitectura*, n.º 1 (1987): 1.

arquitectónico de primer orden de este desde que la visitara a principios de los años 80; en cuanto a la participación de Luis Burillo Lafarga y Jaime Lorenzo Sáiz-Calleja, es una propuesta de Andrés Babé Pérez, también vocal de la nueva Junta de Gobierno, que conocía a uno de ellos de su etapa como estudiante en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. A partir de esta personalísima selección, pero también sintomática de la situación arquitectónica del momento –con la arquitectura catalana en un momento de gran interés por su calidad y diversidad–, se inicia *Documentos de Arquitectura*. Esta estrecha relación entre selección de ponentes y experiencia previa de los componentes de la Junta de Gobierno irá cambiando con el paso de los años para responder cada vez en mayor medida a un análisis que Miguel Centellas Soler hace de las publicaciones periódicas de arquitectura española del momento¹³.

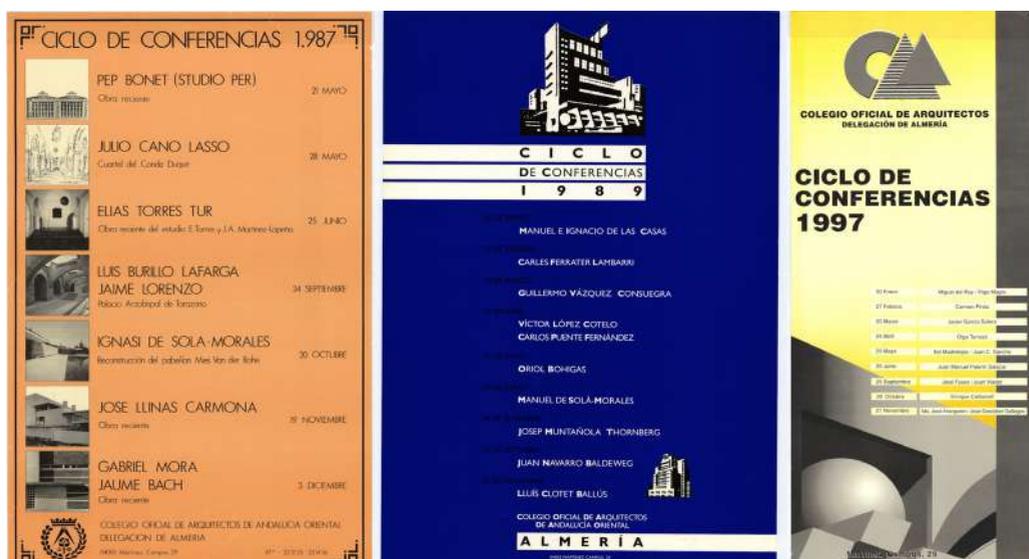


Figura 3. Carteles de los ciclos de conferencias de los años 1987, 1989 y 1997 respectivamente. Fuente: Archivo de Miguel Centellas Soler.

Relacionado con la selección de ponentes, *Documentos de Arquitectura* añade a su línea editorial básica otros tres criterios: primero, seleccionar arquitectos del mayor interés para los colegiados almerienses; segundo, razonando que Almería no tiene suficiente producción de arquitectura culta como para sostener en el tiempo una publicación periódica, no ceñirse a la demarcación del colegio sino ampliar la mirada a toda España; tras los números iniciales, dedicados casi en exclusiva a la arquitectura catalana, el tercero consiste en abarcar lo más posible la arquitectura española, tanto en el tiempo –invitando a arquitectos

¹³ Miguel Centellas Soler, entrevista por José Ramón González González, 19 de marzo de 2023, Aguadulce, Almería. Miguel Centellas Soler estaba suscrito a todas las revistas de arquitectura que se publicaban en España y tenía una lista donde anotaba los posibles ponentes para los próximos ciclos de conferencias.

de diferentes generaciones– como en el espacio –atendiendo a la diferente geografía española–. Con motivo de la llegada a la decena de números publicados, Miguel Centellas Soler explicita estos criterios en el resumen de actividades colegiales que la Delegación de Almería del COAAOr publica en 1992:

Se ha continuado con la línea editorial de dar a conocer la obra de los principales arquitectos que ejercen su labor profesional en toda la geografía española. Además, hemos querido publicar tanto el trabajo de arquitectos con una larga trayectoria profesional, junto la de aquellos que, aunque menos conocidos, van a consolidar la arquitectura española del próximo siglo...¹⁴

Desde 1987 hasta 2009, cada ciclo de conferencias anual da lugar a un cartel. Más de veinte letreros que, vistos en conjunto, son una síntesis de la actualidad arquitectónica española del momento. Aunque no buscado por la dirección de la publicación, consideramos los más de cien nombres fijados en estos carteles un primer registro en el proceso de documentación de la arquitectura española que realiza *Documentos de Arquitectura*.

Documentar la conferencia: la grabación en vídeo



Figura 4. De izquierda a derecha: fotogramas de las grabaciones de las conferencias de José María García de Paredes Barreda, Oriol Bohigas Guardiola e Ignacio Vicens y Hualde. Fuente: Archivo del COAAL, “Ciclo de conferencias 1988: García de Paredes”; “Ciclo de conferencias 1989: Oriol Bohigas Guardiola”, 29 de mayo de 1989, DVD, grabación a cargo de Antonio Cano; “Ciclo de conferencias 1991: Vicens y Hualde”.

Como momento de encuentro cercano de los colegiados almerienses con un ponente consagrado, de reconocido prestigio, o de trayectoria incipiente pero interesante, la celebración de la conferencia es clave en el proceso que realiza *Documentos de Arquitectura* y, por tanto, se perpetúa (figs. 4 y 5). Aunque no ha tenido la difusión de la colección en papel, el conjunto de grabaciones que esta publicación institucional atesora en el archivo del COAAL constituye un material que forma parte del modo de documentar que propone esta revista. Teniendo en cuenta que todo número de esta colección de monografías viene acompañado de una conferencia, pero que no toda conferencia acaba en papel, estamos ante un registro más amplio que el conjunto impreso de esta revista, y ante el único documento del paso por

¹⁴ AAVV., *Actividades 1990-1992* (Almería: Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, 1992), 22.

Almería de aquellos ponentes que finalmente no publicaron. Más de un centenar de grabaciones que permiten una vía novedosa para el conocimiento de muchos de los protagonistas de la arquitectura española del cambio de siglo pasado porque, aparte de revelar facetas de la personalidad de los mismos y de su forma más directa de contar la arquitectura –voz, forma de hablar, movimientos corporales, uso de la tecnología del momento para la comunicación oral–, son a veces más ilustrativas y/o más didácticas que sus escritos. Por tanto, este segundo registro dentro del proceso de documentación que realiza nuestro objeto de estudio no es un material secundario sino complementario a la publicación en papel y, en ocasiones, una documentación única y valiosísima.



Figura 5. De izquierda a derecha: “Ciclo de conferencias 1999: Basilio Tobías”, 25 de marzo de 1999, DVD n.º 178, grabación a cargo de Antonio Cano; “Ciclo de conferencias 1999: Martín Lejárraga”, 29 de abril de 1999, DVD n.º 179, grabación a cargo de Antonio Cano; “Ciclo de conferencias 1999: Carmen Bravo”, 24 de junio de 1999, DVD n.º 181, grabación a cargo de Antonio Cano. Fuente: Archivo del COAAL.

Como gran parte de estos registros se han realizado en el sistema de videocasete U-matic, hoy –falta el COAAL de reproductor– no es posible visionar todas las grabaciones, sino solo aquellas que se han convertido a formato DVD. Para solventar este problema, sería conveniente la conversión del resto de conferencias a formatos digitales de fácil acceso. Y, si los conferenciantes dieran permiso, muy deseable el acceso *online* a las mismas.

Documentar en papel: el modelo canónico de comunicación de las monografías de *Documentos de Arquitectura*

Si bien la idea de realizar una publicación institucional es, desde cualquier punto de vista, un reto para un colegio de arquitectos, en la Almería de los años 80 del siglo XX también lo era desde el técnico, porque entonces esta ciudad disponía de pocos medios para una correcta impresión en papel, y menos aún existía posibilidad de realizar buenos fotolitos para imprimir con calidad en cuatricomía¹⁵; por tanto, era inviable la edición de una publicación a color sin salir de la provincia. Para sopesar la posibilidad de realizar de una publicación periódica en estas condiciones, Modesto Sánchez Morales contacta con José Manuel Pérez Tornero, en aquellos años profesor de Periodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona.

¹⁵ Miguel Centellas Soler, conversación telefónica con José Ramón González González, 11 de agosto de 2023.

Este responde afirmativamente y organiza un equipo de producción, con Luis Tarrasón como encargado, que desarrolla materialmente el proyecto editorial desde Barcelona¹⁶. De esta manera, *Documentos de Arquitectura* es una revista que se piensa, compone y edita desde Almería pero que se produce en Barcelona. La conexión aérea directa entre ambas ciudades facilita la edición de la misma.

Tras los dos primeros números, en los que la dirección de nuestra publicación no tiene aún definida una estructura de organización de contenidos para la publicación en papel y las formas de contar la arquitectura utilizadas varían ostensiblemente desde la transcripción casi directa de la conferencia al papel (*DA 1*) a la suma de artículos independientes (*DA 2*), en los cuatro números siguientes se puede observar una trayectoria convergente que en la séptima entrega de nuestra colección de monografías termina con la aplicación de lo que hemos denominado el modelo canónico de comunicación de la arquitectura de *Documentos de Arquitectura*. Canónico porque es el que se repite con mayor frecuencia a lo largo de esta colección de monografías.

Un modelo que, para empezar, presenta textos en castellano e inglés. Un bilingüismo que aparece por primera vez en el segundo número de esta publicación. Aunque no incluido en el ciclo de conferencias de 1988, ante la imposibilidad de asistencia de Julio Cano Lasso y a propuesta de Modesto Sánchez Morales, este número está protagonizado por Alberto Campo Baeza. Como en recientes aventuras editoriales de este arquitecto¹⁷, el vallisoletano plantea la publicación en inglés. Bajo este requerimiento, que para este arquitecto era de sentido común¹⁸, este número es el único de toda la colección del que se imprimen dos tiradas diferentes, una en castellano y otra en inglés. La versión inglesa la financia Alberto Campo Baeza¹⁹, que se encarga de darle difusión más allá del ruedo nacional. Según Modesto Sánchez Morales, esto último va a ser definitivo para asentar la publicación. La razón: que los colegiados almerienses vieran su revista colegial –un proyecto editorial humilde en sus inicios– en un sitio tan alejado y relevante como el Guggenheim de Nueva York hizo que tomaran conciencia de la importancia de la misma. Con estos vuelos internacionales, y desde luego también gracias al gran trabajo de sus directores, *Documentos de Arquitectura* se convierte desde ese momento en un proyecto editorial “incontestado” en el COAAL²⁰.

Tras esta primera experiencia con el bilingüismo, el inglés desaparece de los siguientes números de la colección hasta la séptima entrega, donde se incorpora –esta vez para quedarse– en paralelo al texto en castellano en una columna de ancho y letra azul más pequeñas.

¹⁶ Sánchez Morales, entrevista...

¹⁷ Alberto Campo Baeza y Charles Poisay, *Young Spanish Architect* (Madrid: ARK Architectural Publications, 1985).

¹⁸ Alberto Campo Baeza, conversación telefónica con José Ramón González González, 16 de mayo de 2023.

¹⁹ Blanes Arrufat, Centellas Soler y Fernández Gázquez, encuentro *online*...

²⁰ Sánchez Morales, entrevista...

Nunca impuesto de manera rígida ni dogmática²¹, y siempre aplicado bajo una idea unitaria en la que todas las secciones que componen la publicación ayudan a contar la arquitectura y las ideas de un estudio de arquitectura, el modelo canónico de comunicación de esta publicación corporativa está compuesto por los siguientes elementos: portada; breve presentación realizada por un amigo invitado por el estudio de arquitectura objeto de la monografía; cuerpo central en el que los autores explican arquitectónicamente cuatro o cinco obras recientes utilizando complementariamente textos, dibujos arquitectónicos y fotografías de las mismas; selección de obras más relevantes realizadas por los arquitectos durante su vida profesional, con referencias bibliográficas; currículum de los miembros del estudio profesional; y, por último, contraportada donde aparecen las cubiertas de los últimos números publicados en la colección. Todo ello ceñido aproximadamente a una extensión setenta páginas en formato 21 x 32 cm.

Salvo por la inexistencia en casi toda la colección de un índice, estamos ante un esquema de contenidos muy cercano al aplicado por Gustavo Gili en *Catálogos de Arquitectura Contemporánea* o por T6) en *Arquitecturas de Autor*²². No obstante, el tratamiento de portada y contraportada, el cuerpo central con explicación de las obras y el apartado de selección de obras tienen en *Documentos de Arquitectura* un carácter diferencial respecto a las colecciones de monografías antes señaladas que merecen ser subrayadas.

Documentar la colección: las portadas como testimonio de lo ya publicado

El esquema con el que se componen las portadas en nuestro objeto de estudio varía pocas veces. Así, después de un primer número cuya portada se materializa en papel verjurado, con paleta de color acotada a un bitono de ocres y composición centrada dominada por la imagen descompuesta en franjas horizontales de uno de los edificios del autor, en el segundo número Alberto Campo Baeza propone esencializar el diseño de la cubierta²³. Manteniendo la composición central del primer número, simplifica radicalmente el uso de la tipografía y propone un gran fondo blanco sobre el que sitúa en la parte superior del eje de simetría una sola imagen neta y completa, a color, de proporción sensiblemente cuadrada, síntesis de la obra que se va a explicar en el interior. Salvo en los números "especiales" – aquellos que conmemoran eventos notables en la historia de la arquitectura española o son síntesis de la misma o de la europea– o pequeñas variaciones no sustanciales, esta manera de componer la portada se mantendrá ininterrumpidamente hasta el número cuadragésimo séptimo. A partir de este, y a propuesta del distribuidor de la revista, que pensaba que el exceso de uniformidad en los diseños de las cubiertas no ayudaba a que el lector supiera

²¹ Esto es debido a que, tras la celebración de la conferencia, el contenido (orientación temática, obras, número de imágenes, etc.) de cada número de *DA* se consensuaba entre los directores y los autores. Fuente: Centellas Soler, entrevista...

²² *Arquitecturas de Autor* no solo comparte un esquema de contenidos parecido al que utiliza nuestro objeto de estudio, sino también el proceso, porque cada número de esta colección parte de unas actividades culturales previas, como ocurre con *Documentos de Arquitectura*.

²³ Sánchez Morales, entrevista...

que había salido un nuevo número de la colección²⁴, las portadas de nuestra revista colegial pierden su fondo blanco y composición central característicos para mostrar ahora una imagen representativa del contenido del número ocupando todo el formato a sangre; además, se avanza en el uso de los recursos del diseño gráfico con la inclusión de un logo y mayor diversidad en el uso de la tipografía.



Figura 6. Contraportadas de *Documentos de Arquitectura* de los números 31 y 61 respectivamente. Fuente: *Documentos de Arquitectura*, n.º 31 (1995); n.º 61 (2006).

Pero el uso de las portadas en *Documentos de Arquitectura* no solo está al servicio de la presentación de un número concreto y, a excepción de los cuatro primeros y los seis últimos números, en la contraportada de cada publicación siempre se disponen ordenadamente las portadas de los últimos números aparecidos. Si se colocan en paralelo las contracubiertas de los números *DA 31* y *DA 61* –último número en que se realiza esta operación de recapitulación–, tenemos ante nosotros todas las cubiertas de *Documentos de Arquitectura* publicadas entre 1988 y 2006 (fig. 6).

Aparte de testimoniar un trabajo editorial de más de veinte años y publicitar la revista, este sintético autoapunte visual de la colección es otro registro que esta publicación institucional hace de su proceso de trabajo y otra representativa síntesis en la que aparecen más de sesenta nombres y obras de la arquitectura contemporánea española del último cambio de siglo.

²⁴ Centellas Soler, entrevista...

Documentar las obras de arquitectura: la elementalidad como criterio gráfico

Para documentar una obra concreta de arquitectura, la dirección de la revista, que para facilitar el proceso de diseño gráfico también maqueta desde el número vigésimo noveno, aplica unos criterios gráficos que van a ser característicos de esta publicación.

En primer lugar y con objeto de facilitar la lectura minimizando el barrido del ojo, en caso de tener que componer varias plantas para comprender el edificio, el conjunto de las mismas se muestra en la misma página, a la misma escala y relacionadas tanto vertical como horizontalmente.

Segundo, siguiendo el criterio anteriormente citado en el epígrafe dedicado a la línea editorial de mínima modificación del material recibido, las diapositivas en formato 6 x 6 cm que los fotógrafos de arquitectura de finales del siglo pasado envían normalmente a la dirección de la revista se van a trabajar respetando la proporción de este formato²⁵. Por tanto, las composiciones de fotografías se realizan preferentemente con imágenes cuadradas, o con recortes de una imagen cuadrada. Una composición muy utilizada en *DA* para disponer una página de fotografías se monta mediante dos imágenes cuadradas, una en caja grande y la otra en caja pequeña. La caja grande se reserva para las imágenes más importantes; la pequeña, para los detalles menos relevantes. El resto de la página queda en blanco (fig. 7).

Con estos elementales criterios gráficos, entre otros, aplicados con regularidad, nuestra revista colegial ha documentado en sus sesenta y siete números aparecidos hasta el momento²⁶ más de trescientas obras construidas. Con temáticas que varían del proyecto urbano a la exposición temporal y del edificio público a la vivienda unifamiliar, y repartidas a lo largo y ancho de nuestra piel de toro, este registro constituye una notable mirada disciplinar sobre la arquitectura de raíz moderna que se realizó en España durante el pasado cambio de siglo.

Documentar el proceso de selección: las referencias bibliográficas en la sección "Selección de obras y proyectos"

En el segundo número de la colección –otra vez el segundo número que, según Modesto Sánchez Morales, es decisivo en el devenir de esta revista²⁷– aparece por primera vez una sección llamada "Proyectos y obras". En este apartado aparecen las obras más importantes del arquitecto resumidas cada una de ellas en una fotografía que se acompaña del nombre de la obra y fecha de referencia. Esta sección desaparece de los siguientes números de la colección hasta que vuelve en el sexto, pero esta vez con el título "Selección de obras y proyectos" y con la incorporación del subtítulo "Datos y algunas referencias bibliográficas". Esta incorporación, que en principio parece que va a proporcionar una información equivalente

²⁵ Miguel Centellas Soler, conversación telefónica con José Ramón González González, 13 de julio de 2023.

²⁶ Como en 2022 se ha celebrado un ciclo de conferencias en el COAAL, en septiembre de 2023 está programado que aparezca el número sesenta y ocho de la colección, y el sesenta y nueve está en proceso de maquetación. Fuente: Miguel Centellas Soler, conversación telefónica con José Ramón González González, 13 de agosto de 2023.

²⁷ Sánchez Morales, entrevista...

a la que se puede ver en otras monografías de arquitectos, es diferente en *Documentos de Arquitectura*. Distinta porque en esta revista las referencias bibliográficas no se organizan alfabéticamente, ni por temas, sino por obras. En un tiempo en que no existe Internet, esta manera de ordenar la bibliográfica es de gran utilidad para lector que quiera seguir abundando en el conocimiento de las obras referenciadas. Pero, y para esta comunicación esto es lo más importante, esta peculiar disposición de la bibliografía revela otro proceso de documentación: el que sigue la dirección de *Documentos de Arquitectura* para seleccionar los ponentes de cada ciclo anual de conferencias. Un proceso que se inicia, como hemos dicho anteriormente, con un análisis de Miguel Centellas Soler de las publicaciones periódicas sobre arquitectura española. Un estudio previo que ahora aparece en parte en la sección “Selección de obras y proyectos”. De esta manera, al final de cada número de la colección, se cierra el círculo de un proceso de documentación que se ha iniciado con la publicación del cartel anual que, a su vez, es producto de un análisis bibliográfico previo. Con más de novecientas obras referenciadas, estamos ante el último y más amplio registro que nos ofrece *Documentos de Arquitectura*. Unas referencias bibliográficas que son una puerta abierta que, para un lector activo, permiten no solo seguir la búsqueda de información para ampliar el conocimiento de las obras del estudio de arquitectura centro de la monografía, sino también conocer qué repercusión han tenido estas dentro del panorama editorial sobre arquitectura española.

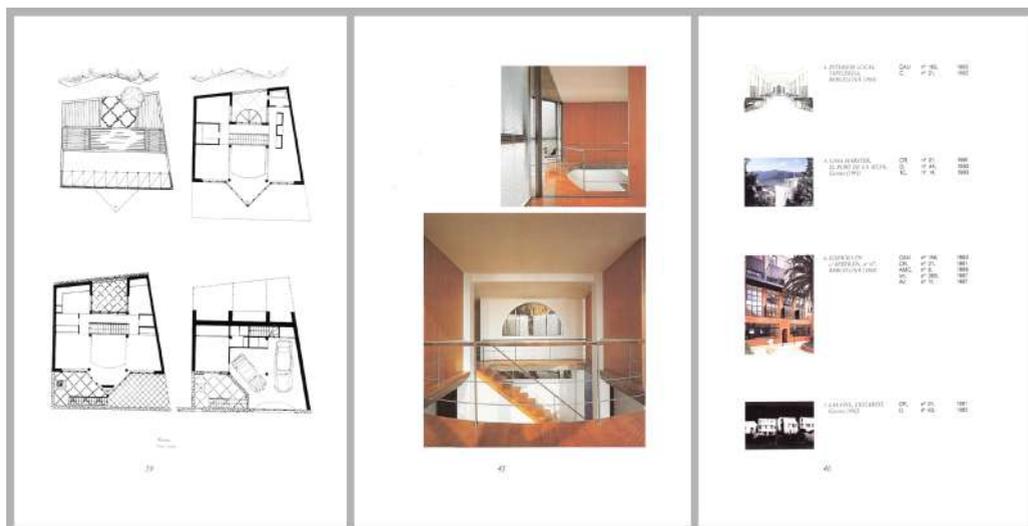


Figura 7. Tres páginas del octavo número de *Documentos de Arquitectura*, dedicado a Carlos Ferrater. Este es el primer número que Miguel Centellas Soler considera como producto de una manera de hacer consolidada, donde “ya se sabía cómo hacer las cosas”. Fuentes: *Documentos de Arquitectura*, n.º 8 (1989); Miguel Centellas Soler, conversación telefónica con José Ramón González González, 13 de julio de 2023.

Conclusión: Pasión por documentar

En síntesis, *Documentos de Arquitectura* rezuma pasión por documentar. Tanto es así que esta acción de fijar, perpetuar, grabar, registrar o testimoniar aparece en esta publicación periódica de manera intencionada o no. Grabaciones y publicaciones en papel de monografías de arquitectos son documentación intencionada. Carteles, autorregistro de la colección y bibliografía ordenada por obras son maneras de registrar inconscientes. El conjunto de estas cinco maneras de informar el proceso de documentación de la arquitectura española que realiza esta publicación institucional nos proporciona un abanico de registros que, por su variedad en el grado de síntesis –de la visión de conjunto a la referencia bibliográfica pormenorizada–, tipos de formato comunicativo –papel, vídeo–, elementalidad y más de veinte años de trabajo constante, no solo facilitan la labor del estudioso en la materia, sino que son una herramienta didáctica de primer orden para todo aquel que se acerque a la arquitectura española de finales del siglo XX y principios del XXI.

Comunicar la arquitectura mediante la fotografía: tres miradas sobre la casa Uriach

Communicating Architecture through Photography: Three Views on the Uriach House

ARIANNA IAMPIERI

Universitat Politècnica de Catalunya, arianna.iampieri@upc.edu

Abstract

La investigación pone el foco sobre las intersecciones existentes entre arquitectura y fotografía, analizando cómo una misma obra arquitectónica, la casa Uriach (1961-1962) de Coderch y Valls, fue representada por distintos fotógrafos, reflexionando sobre cómo su mirada influye en la comunicación del proyecto. Los fotógrafos considerados son de distinta procedencia. Por un lado, los catalanes Francesc Català-Roca –renombrado por su trayectoria en la fotografía arquitectónica– y la pareja Oriol Maspons + Julio Ubiña, que, a pesar de ser más conocida en otros ámbitos (moda, publicidad, industria editorial), tuvo un papel destacado en la fotografía de arquitectura. Por otro, el italiano Giorgio Casali, reconocido por su colaboración con Gio Ponti y la revista *Domus*. El análisis del material original de archivo y la difusión de las imágenes en las revistas especializadas (*Cuadernos de Arquitectura*, *Arquitectura*, *Domus*) permitirá destacar el papel activo que los fotógrafos tienen sobre la identidad del proyecto arquitectónico y su comunicación visual.

The research aims to focus on the intersections between architecture and photography, analyzing how the same architectural piece, the Uriach house (1961-1962) of Coderch and Valls, was represented by different photographers, reflecting on how his gaze influences the communication of the project. The photographers considered come from different backgrounds. On the one hand, the Catalans Francesc Català-Roca –renowned for his career in architectural photography– and the couple Oriol Maspons and Julio Ubiña, who, despite being better known in other areas (fashion, advertising, publishing industry) had a prominent role in architectural photography. On the other, the Italian Giorgio Casali, recognized for his collaboration with Gio Ponti and the magazine *Domus*. The analysis of the original archive material and the dissemination of the images in the specialized magazines (*Cuadernos de Arquitectura*, *Arquitectura*, *Domus*) will highlight the active role that photographers have on the identity of the architectural project and its visual communication.

Keywords

Comunicación, arquitectura moderna, fotografía, cultura visual, medios de comunicación
Communication, modern architecture, photography, visual culture, media

Introducción

The power of the photographer to strengthen or destroy the original is at any rate undeniable. In a building the choice of the views, then of the angles, then of the light, simply makes the building. It can let the nave of a church appear tall and narrow or broad and squat –almost regardless of its real proportions–. And, what is more, it can bring out a detail so forcefully that it carries more conviction on the plate than in the original.¹

Con estas palabras, Nikolaus Pevsner otorga a la fotografía un papel decisivo en el proceso del proyecto de una obra arquitectónica, atribuyéndole la capacidad de plasmar la misma arquitectura. El autor, así, equipara el trabajo del fotógrafo a la actividad creadora del arquitecto, encargando al primero el rendimiento final de la arquitectura y su comunicación. El canal preferencial de divulgación de la arquitectura (sobre todo antes de la difusión de los *social media*) son las revistas especializadas, verdaderas mercancías de la comunicación², cada una con sus específicas finalidades.

A partir de esta consideración, la investigación se plantea abordar la relación existente entre arquitectura y fotografía, observando cómo una misma obra arquitectónica se comunica a través de su imagen fotográfica, analizando tres miradas³ distintas sobre el mismo objeto arquitectónico. El caso de estudio seleccionado es la casa Uriach (Ametlla del Vallés, 1961- 1962) de José Antonio Coderch y Manuel Valls, obra emblemática de la arquitectura moderna catalana. Los fotógrafos elegidos son de distinta procedencia: por un lado, el renombrado fotógrafo catalán Francesc Català-Roca, y la pareja profesional formada por Oriol Maspons y Julio Ubiña⁴; por otro, Giorgio Casali, fotógrafo de arquitectura por excelencia en la segunda posguerra italiana. En paralelo, se revisará la difusión de sus imágenes en dos revistas españolas, *Cuadernos de Arquitectura* (Barcelona) y *Arquitectura* (Madrid), así como en la italiana *Domus* (Milán). El método comparativo entre fotografías de distintos autores y el estudio de la circulación de las imágenes permitirá examinar el papel que las fotografías y los fotógrafos desempeñaron en la comunicación visual y promoción de la obra arquitectónica examinada.

¹ [El poder del fotógrafo para valorar o destruir el original es innegable. En un edificio, la elección de los puntos de vista, los ángulos, la luz, es simplemente lo que crea el espacio. Él puede hacer aparecer la nave de una iglesia alta y estrecha o bien ancha y rechoncha –casi sin tener en cuenta sus reales proporciones–. Y también puede resaltar tan intensamente un detalle que lo haga más convincente en la placa que en el original] Nikolaus Pevsner, “Foreword”, en Helmut Gernsheim, *Focus on Architecture and Sculpture* (Londres: The Fountain Press, 1949), 12.

² Giovanni Anceschi, “Fotografia in pagina”, en *Fotografia e immagine dell’architettura. Bologna, gennaio-febbraio 1980*, ed. por Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo y Italo Zannier (Bologna: Grafis, 1980), 107.

³ El material de archivo, relativo a los fotógrafos estudiados, consultado para la redacción de la comunicación, procede de los siguientes archivos: Arxiu Històric del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya – Demarcació Barcelona (AHCOAC), fondo fotográfico O. Maspons, fondo fotográfico F. Català-Roca, fondo Coderch/Valls; Archivio Progetti – IUAV Venecia (AP-IUAV), fondo fotográfico Giorgio Casali.

⁴ La autoría de la pareja profesional formada por Maspons y Ubiña (que durante veinte años aproximadamente trabajaron juntos como socios) ha sido considerada como única; por eso, en el texto se mencionan “tres” autores y “tres” miradas, a pesar de que los nombres mencionados sean, en efecto, cuatro.

La casa Uriach, una arquitectura fotogénica

La casa Uriach es la primera de una serie de viviendas unifamiliares aisladas en las que Coderch y Valls experimentarán estrategias compositivas comunes, que conferirán a estas casas un carácter especialmente plástico. Al respecto, Rafael Diez Barreñada habla de “canon Coderch”⁵, detectando un conjunto de elementos formales y distributivos que reúnen las casas Uriach, Rozès, Luque y Gili, todas realizadas en la primera mitad de los 60, cuya precursora sería la casa Catasús.

La casa Uriach en planta, es una L fragmentada, constituida por la adición sucesiva de partes funcionales (descanso, servicios, sala de estar); la sala de estar, corazón de la vivienda, es un amplio espacio permeable en comunicación con una gran terraza donde se halla la piscina. La volumetría del edificio se caracteriza especialmente por el escalonamiento de la fachada en correspondencia con los seis dormitorios, tres de los cuales se abren hacia la terraza. El mismo Coderch afirma: “con esta vivienda iniciamos los escalonamientos en fachada, a los que hemos sido muy fieles después”⁶.

Otra peculiaridad del proyecto es el uso de persianas correderas de librillo que, al cubrir la totalidad del hueco, regulan la entrada de la luz en los interiores y, al mismo tiempo, dibujan las fachadas, alternándose a las paredes opacas⁷. La plasticidad del volumen y su interacción con la luz “mediterránea” son rasgos que hacen de la casa Uriach una obra especialmente fotogénica, como se apreciará en las imágenes objeto de estudio:

La planta articulada, más las fachadas retranqueadas y la capa continua blanca que lo cubre todo dan lugar, en algunos casos, a la creación de imágenes muy poderosas, se podría decir que escultóricas, fácilmente reconocibles, las cuales se han convertido en el epítome de Coderch.⁸

Una arquitectura, tres miradas: Maspons + Ubiña, Català-Roca, Casali

Entre los fotógrafos mencionados, se estudiará primero la pareja profesional formada por Maspons y Ubiña⁹. La cámara fotográfica, que retrata únicamente los exteriores de la casa, se detiene especialmente en algunos espacios: la relación entre las paredes semitransparentes de

⁵ Rafael Diez Barreñada, *Coderch. Variaciones sobre una casa* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003), 15-17.

⁶ Antón Capitel y Javier Ortega, eds., *J. A. Coderch 1945-1976* (Madrid: Xarait Ediciones, 1978), 76.

⁷ Sobre la casa Uriach véase: Antonio Pizza, “Radicalismo e universalità di un progetto domestico”, en *Coderch: un maestro dell'architettura*, ed. por Loredana De Nito, Antonio Pizza y Maria Rosaria Santangelo (Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002), 25-27; Diez Barreñada, *Coderch...*, 169-175; Kenneth Frampton, “Homenaje a Coderch / Homage à Coderch”, en *José Antonio Coderch: casas / José Antonio Coderch: Houses*, ed. por Moisés Puente, Anna Puyuelo y Rafael Diez (Barcelona: Editorial

⁸ Diez Barreñada, *Coderch...*, 17.

⁹ Al analizar el material documental conservado ante el archivo histórico del COAC surge una cuestión relativa a la autoría de las fotografías: los negativos del reportaje sobre la casa Uriach están conservados en el fondo Oriol Maspons; sin embargo, en la parte trasera de varias copias presentes en el fondo Coderch/Valls (Archivo Histórico del COAC, fondo Coderch/Valls, Casa Uriach, carpeta SC 10/12) se puede leer el sello “Oriol Maspons & Julio Ubiña fotógrafos”. En efecto, los dos autores trabajaron juntos durante dos décadas aproximadamente, firmando conjuntamente muchos de los trabajos; resulta difícil, por tanto, a día de hoy, distinguir quién de los dos es el autor de cada reportaje. Por esta razón se ha decidido respetar el sello del estudio y hacer referencia a la autoría de manera conjunta.

la sala de estar y el exterior; la terraza con piscina; los retranqueos de los dormitorios; la cubierta plana; y, finalmente, algunas vistas del conjunto¹⁰.

Las imágenes subrayan la plasticidad de la vivienda, que forma una composición abstracta de planos y volúmenes blancos, con progresivos niveles de opacidad, desde las paredes macizas, a las alargadas persianas semi-opacas, hasta las paredes acristaladas transparentes. Una luz lechosa, a consecuencia de una reciente lluvia (como se puede deducir por el suelo mojado en una de las fotografías de la terraza vista desde la cubierta), contribuye a crear un efecto de irrealidad y abstracción (fig. 1).



Figura 1. Una página de Cuadernos de Arquitectura, con una fotografía (abajo) de la terraza con piscina, del porche y de los dormitorios; fotografías de Oriol Maspons y Julio Ubiña (abajo) y de autoría desconocida (arriba). Fuente: “Vivienda unifamiliar en La Ametlla del Vallés (Barcelona)”, *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 56 (2.º trimestre 1964): 5.

El reportaje de Català-Roca¹¹, en cambio, ofrece una imagen distinta de la misma vivienda. Las instantáneas, de hecho, describen no solo la volumetría externa de la casa Uriach, sino también algunos interiores, deteniéndose especialmente en las zonas de la sala de estar y del comedor. El espacio, luminoso y permeable, está amueblado con pocos objetos que remiten a un estilo de vida rural y “mediterráneo”, como las sillas de madera y mimbre colocadas alrededor de la mesa, que recuerdan a las fotografiadas por Raoul Hausmann en

¹⁰ En el fondo fotográfico O. Maspons (AHCOAC) se guardan 32 negativos 6 x 6 (n. 212-213-214) en blanco y negro, con fecha agosto de 1963; se conoce la fecha de las tomas gracias a un inventario que, en su versión original, ha sido entregado al archivo del COAC por el mismo Maspons. De estos negativos, en el fondo Coderch/Valls (AHCOAC) se conservan las hojas de contacto y 7 positivos en blanco y negro.

¹¹ El material de archivo (AHCOAC) incluye 16 negativos 6x6 en blanco y negro, con los relativos contactos, y algunos positivos. Los negativos y los contactos (n. 578-593) se guardan en el fondo fotográfico F. Català-Roca; en cambio, en la carpeta SC 10/12, fondo Coderch/Valls, se guardan dos positivos.

los años 30 en Ibiza¹² (fig. 2). La mirada oblicua que caracteriza la representación de estos interiores resalta la fluidez del espacio, en comunicación con la terraza con la que forma un único ambiente; en la zona de transición entre interior y exterior se crea un porche, “una sorta di soggiorno all’aperto, ombroso e riparato”¹³.

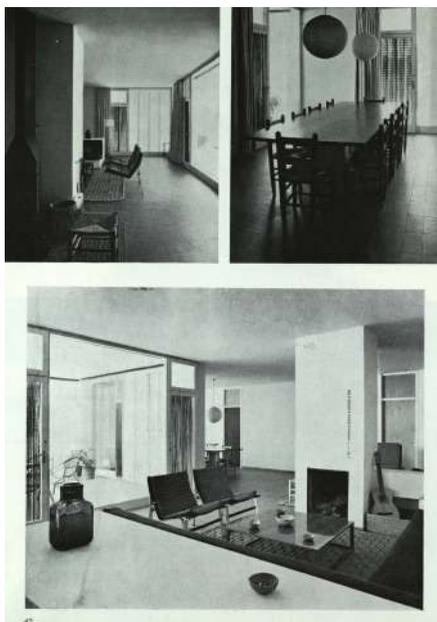


Figura 2. Imágenes de la sala de estar y del comedor de la casa Uriach; fotografías de Francesc Català-Roca. Fuente: “Casa en la Ametlla”, *Arquitectura*, n.º 84 (diciembre 1965): 42.

Las tomas exteriores, por otra parte, representan el conjunto arquitectónico en una atmósfera casi idílica: la intensa luz del sol crea sombras marcadas; el cielo despejado presenta nubes blancas que parecen pintadas; la vegetación enmarca y embellece la arquitectura. La terraza con piscina, retratada desde varios puntos de vista, es protagonista de diversas imágenes, reivindicándose como espacio de relación de la casa. En las tomas destaca la presencia de personas, si bien en posición secundaria en la escena, ocupadas en diversas actividades lúdicas, como nadar en la piscina o leer un periódico, disfrutando del buen clima (fig. 3).

¹² Véase: Antonio Piza, “‘Experiencia y pobreza’. Walter Benjamin, Raoul Hausmann, Erwin Broner”, en *El Mediterráneo inventado: un archipiélago arquitectónico en la España del siglo XX* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2020), 100.

¹³ [Una suerte de sala de estar exterior, sombreada y protegida] “Dalla Spagna, una casa in collina”, *Domus*, n.º 420 (noviembre 1964): 19. La compenetración entre interior y exterior es un rasgo distintivo tanto de la arquitectura de Gio Ponti como de la de Coderch. Véase: Eugenio Mangi, “Tra città reale e progetto incompiuto. Sondare i limiti del restauro del moderno applicato alla scala urbana: il caso dell’isolato di Cerdà alle spalle dell’edificio di abitazioni operaie in carrer Pallars di Oriol Bohigas e Josep Maria Martorell (Barcelona 1958-1959)” (tesis doctoral, Università degli Studi di Palermo, 2012), 101.

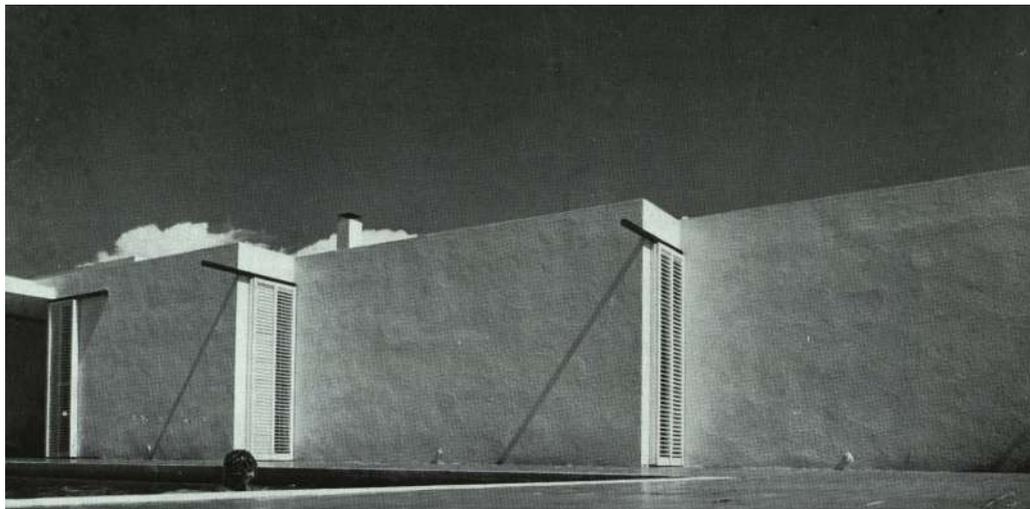


Figura 3. Una mujer nadando en la piscina de la casa Uriach; fotografía de F. Català-Roca. Fuente: “Casa en la Ametlla”, 40.

Català-Roca, de esta manera, más allá de representar la arquitectura con sus cualidades escultóricas, crea escenas que sugieren una manera de vivir. Para describir estas tomas se podrí­an aplicar, con las debidas diferencias, las palabras que Daniel Díez usa para describir las imágenes de las viviendas del programa Case Study House realizadas por el célebre fotógrafo estadounidense Julius Shulman:

No presentaba sus imágenes como si fueran el levantamiento literal de unos planos, sino que les imprimía un intento de recreación de una sensación de vivir que configuraba un alegato estereotipado y arquetípico de lo que la arquitectura moderna podía ofrecer a sus habitantes.¹⁴

Una referencia al *modus operandi* de Shulman, además, se puede detectar en el recurso que Català-Roca adopta para enmarcar algunas vistas de la casa Uriach aprovechando la vegetación local (fig. 4); el propio Shulman, de hecho, recurría a su “jardín portátil” para crear efectos visuales concretos en sus escenas¹⁵. En efecto, en la casa Uriach se puede apreciar la influencia de arquitecturas domésticas estadounidenses, como la célebre casa Kaufmann (Palm Springs, California, 1946) de Richard Neutra¹⁶, tomada por Coderch como ejemplo paradigmático de “casa moderna”, desde un punto de vista tanto formal como visual. La referencia al modelo foráneo resulta aún más evidente en la casa Catasús (Coderch y Valls,

¹⁴ Daniel Díez, “Objetivo moderno. La fotografía de Julius Shulman y la construcción de la imagen de la arquitectura del sur de California”, *Rita*, n.º 2 (octubre 2014): 65-67.

¹⁵ Véase: Díez, “Objetivo moderno...”, 64.

¹⁶ Frampton, “Homenaje a Coderch...”, 7.

Sitges, 1956), precursora de la Uriach, cuyas conocidas imágenes nocturnas –que Coderch encarga a Català-Roca– son una explícita cita visual a las icónicas fotografías de la vivienda californiana tomadas por Julius Shulman¹⁷. Coderch –quien, como es bien sabido, también fue un hábil fotógrafo¹⁸– aprovecha las potencialidades comunicativas de la fotografía para construir y difundir intencionalmente una imagen precisa de su obra:

Pese a la enorme diferencia en programa doméstico –y por tanto, en extensión y volumen– de ambas casas [casa Catasús y casa Kaufmann, n.d.a.], Coderch busca premeditadamente un relato visual muy semejante al de la casa de Neutra, aprovechándose de la experiencia y éxito logrado por aquella fotografía nocturna en las numerosas revistas internacionales en las que aparece publicada.¹⁹

Una mirada extranjera a la arquitectura moderna española procede del célebre fotógrafo italiano Giorgio Casali²⁰. Casali viajó a España –acompañado por su hijo y ayudante Oreste–, por encargo de la revista *Domus* de Gio Ponti en dos momentos, primero en 1961 y luego en 1964-1965; con ocasión del segundo viaje realizó el reportaje sobre la casa Uriach²¹. Las tomas de Casali revelan su extrema precisión y habilidad técnica: las escenas están estudiadas en detalle antes del disparo y la composición está pensada para exaltar los valores tanto plásticos como estéticos y emocionales de la arquitectura; el mismo autor afirmaba: “L’abilità, a mio avviso, sta proprio nel sottolineare e valorizzare gli aspetti più fotogenici dell’architettura e do quindi un’importanza fondamentale al particolare di grande effetto e soprattutto alla composizione che, a livello di immagine, può addirittura reinventare l’architettura”²².

¹⁷ Sobre la comparación visual entre la casa Catasús y la casa Kaufmann, véase: Rodrigo Almonacid Canseco, “La fotografía nocturna de arquitectura, herramienta de divulgación icónica de las primeras obras modernas en la España de posguerra”, *Constelaciones*, n.º 6 (mayo 2018): 111-128.

¹⁸ Carles Fochs, *Coderch, fotógrafo* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000).

¹⁹ Almonacid Canseco, “La fotografía nocturna...”, 116.

²⁰ Los reportajes realizados durante el primer viaje fueron publicados en los números 384 y 385 (noviembre y diciembre de 1961) de la revista *Domus*; el segundo viaje, en cambio, dio lugar a varios reportajes publicados, entre 1964 y 1965, en los números 420, 422 y 428 de *Domus*. Véase: Iñaki Bergera y Angelo Maggi, “Casali en España. Una mirada *made in Italy* a orillas del Mediterráneo”, en *Imaginando la casa mediterránea: Italia y España en los años 50*, ed. por Antonio Pizza, catálogo de exposición (Madrid: Fundación ICO y Ediciones Asimétricas, 2019), 178-189.

²¹ El material de archivo se conserva en el AP-IUAV, Venecia. La producción sobre la casa Uriach está formada por: 77 negativos 6x6 b/n (caja 32/p; hojas 139-145; Casali 1.fot/1/366/08; número progresivo: 045237); 4 negativos 9 x12 b/n sobre soporte de cristal (caja 443; Casali 1.fot/1/367/03; n. progresivo: 045245); 7 copias de la época, en b/n, 24x24 y 24x30 (caja 5; Casali 1.fot/4/040; n. progresivo: 062036). Además, se conserva un conjunto de 55 negativos 6x6 b/n que recogen retratos realizados en la casa de Lanfranco Bombelli en Cadaquès y en la casa Uriach; de estos, 8 negativos representan personas en la piscina de la casa objeto de estudio (caja 62/p; hojas 355-356; Casali 1.fot/3/436; n. progresivo: 059971).

²² [La habilidad, en mi opinión, radica precisamente en subrayar y valorar los aspectos más fotogénicos de la arquitectura y, por lo tanto, doy una importancia fundamental al particular de gran efecto y sobre todo a la composición que, a nivel de imagen, puede incluso reinventar la arquitectura] Giorgio Casali, “Trent’anni di fotografia di architettura”, en *Fotografia e immagine dell’architettura. Bologna, gennaio-febbraio 1980*, ed. por Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo, Italo Zannier (Bologna: Grafis, 1980), 177.

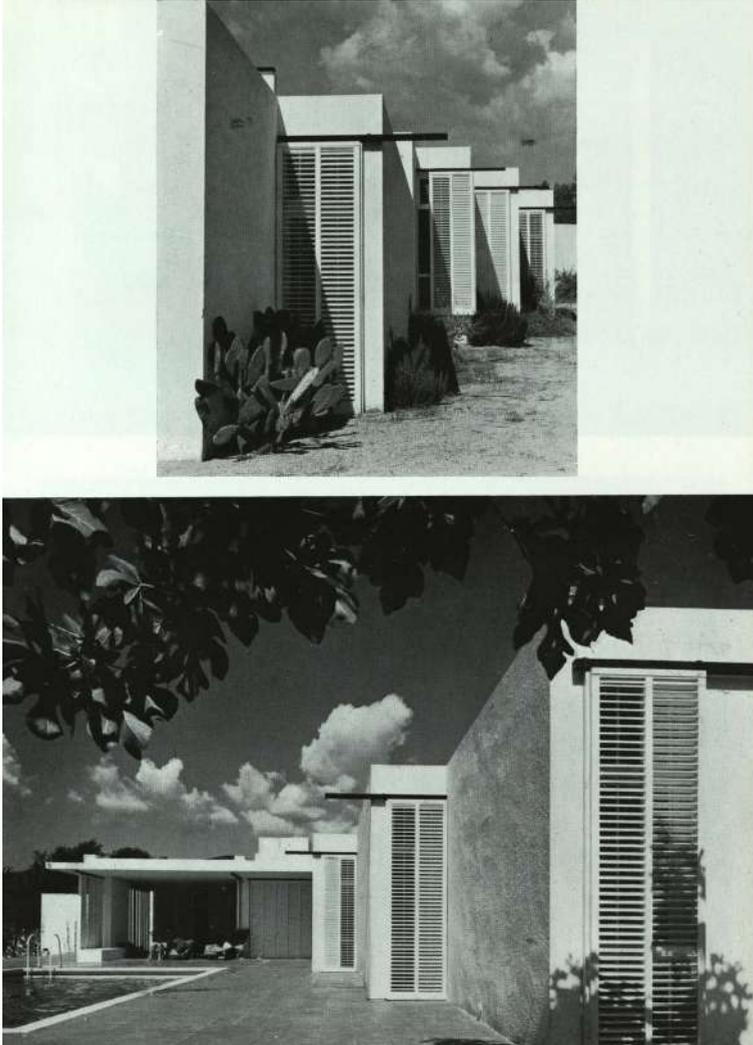


Figura 4. Fotografía del exterior de la casa Uriach, enmarcada por la vegetación local; en la toma de abajo, se nota la presencia de personas en el porche de la casa; imágenes de F. Catalá-Roca. Fuente: “Casa en la Ametlla”, 41.

Las imágenes retratan la arquitectura en relación con el paisaje circundante; los elementos naturales, como los árboles o las nubes pictóricas, o, en algunas tomas, la presencia de la figura humana suavizan las líneas rectas y esenciales de la arquitectura. En los interiores, por otro lado, la luz suave reduce los contrastes, resaltando la concatenación de los espacios, que se compenentran y se funden entre ellos, y dejando que la mirada del espectador recorra libremente la fotografía (fig. 5).

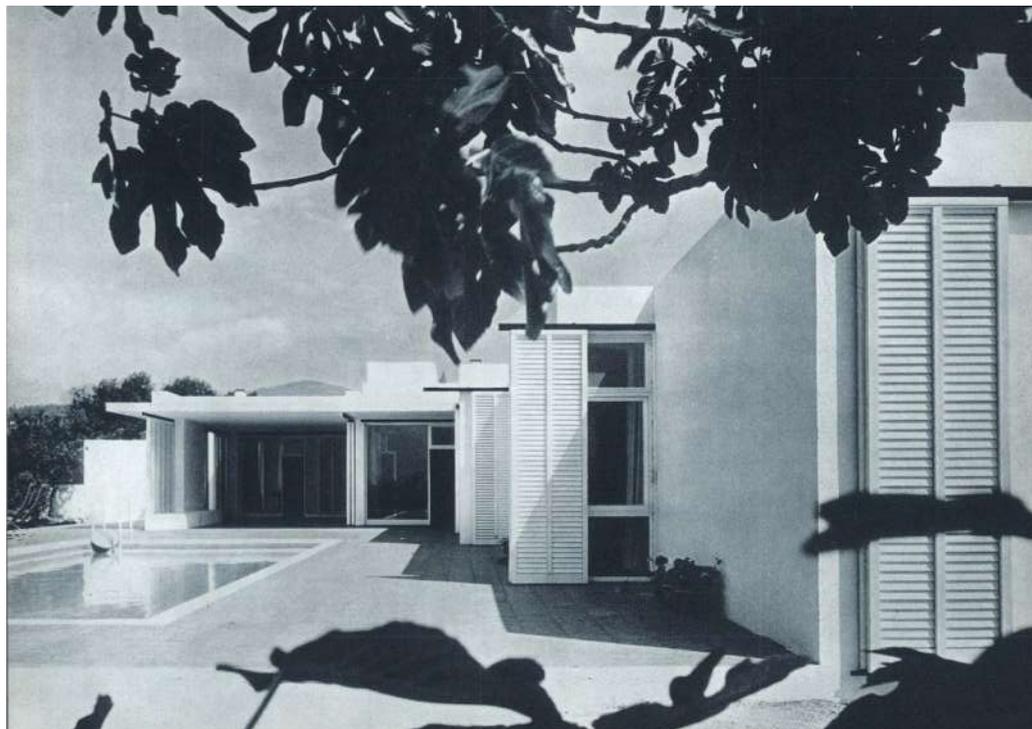


Figura 5. Fotografía, publicada en *Domus* a toda página, del espacio exterior donde quedan retratados la terraza, la piscina y los volúmenes escalonados de los dormitorios; imagen de Giorgio Casali. Fuente: “Dalla Spagna, una casa in collina”, *Domus*, n.º 420 (noviembre 1964): 15.

Comparando el trabajo de los autores mencionados, es interesante destacar la similitud entre las imágenes de Català-Roca y las de Casali; se pueden detectar, de hecho, algunos elementos comunes, como la elección de los encuadres, el punto de vista, la presencia de la naturaleza, las condiciones atmosféricas de las tomas o la composición. En cambio, las fotografías de Maspons y Ubiña se alejan de esta visión idílica, subrayando más bien los aspectos plásticos y abstractos de la arquitectura, representada como si fuese una maqueta.

La similitud de las dos miradas haría suponer que Català-Roca conociese las fotografías de Casali y que se inspiró en él para su reportaje²³. En el fondo Català-Roca, en efecto, se han encontrado reproducciones de fotografías de otra obra de Coderch y Valls, las viviendas en la calle Compositor Bach n.º 7 (Barcelona)²⁴, tomadas por el propio Casali, hecho que avalaría la hipótesis precedente.

²³ Las fotografías de Català-Roca se remontan a un momento posterior a las imágenes de Casali, como se deduce por la mayor presencia de la vegetación.

²⁴ Se trata de fotografías tomadas por Català-Roca que reproducen, a su vez, copias fotográficas de papel, colgadas en un panel de corcho con tachuelas, cuyo autor es precisamente Giorgio Casali. Se ha podido identificar la autoría de estas reproducciones gracias a una comparativa entre el material del AHCOAC, fondo Català-Roca, y el material consultado en el fondo Casali en el AP-IUAV, Venecia.

Difundir la arquitectura: la circulación de las imágenes en tres revistas especializadas

Después de la observación de los tres reportajes, resulta interesante analizar la circulación de las imágenes en las revistas especializadas, medio por excelencia (antes de la llegada de internet) para la comunicación y difusión de la arquitectura. De las tres revistas que se examinarán, la primera publicación –en orden cronológico– en publicar la casa Uriach es *Cuadernos de Arquitectura*²⁵. En sus páginas la parte visual toma relevancia respecto a las palabras, que se reducen a un breve texto descriptivo y a los pies de las nueve fotografías publicadas (dos de la sala de estar y del comedor y siete de los exteriores), de las que cuatro son de Maspons y Ubiña²⁶. Las tomas se centran en particular en el escalonamiento de la fachada en correspondencia con los dormitorios, que se abren, por un lado, hacia la terraza y, por otro, hacia el paisaje del Vallés. Como se subrayaba anteriormente, la singular articulación volumétrica de la vivienda es el elemento distintivo de la casa Uriach, que Maspons y Ubiña retratan de forma muy fiel y que la revista enfatiza. Las tomas publicadas, de hecho, tienen como protagonista absoluta la arquitectura, optando por encuadres horizontales –recortados con respecto a las tomas originales en formato 6 x 6– en los que el cielo y el suelo se reducen al mínimo, con el intento de focalizar la atención hacia la casa. Elementos complementarios como el paisaje, la naturaleza o las nubes están prácticamente ausentes u ocupan una posición secundaria; la única excepción es un árbol que aparece a la izquierda de una de las tomas, cuya función, sin embargo, es dirigir la mirada del observador hacia los volúmenes de la vivienda. Una fotografía retrata la cubierta como si fuese una composición cubista, en la que destacan los pequeños volúmenes de las chimeneas de ventilación e iluminación y la textura áspera de la azotea (fig. 6).

En noviembre de 1964, la revista italiana *Domus* dedica un amplio espacio a tres proyectos de Coderch y Valls, entre ellos la casa Uriach²⁷; las 15 imágenes que acompañan el artículo, de una fuerte potencia visual, están firmadas por “foto Casali-Domus”, sello con el que Giorgio Casali firmaba sus fotografías, subrayando la estrecha vinculación con la revista. El contenido gráfico es absolutamente preponderante en la composición de las páginas, obligando en ocasiones al lector a girar la revista para apreciar una fotografía en formato horizontal publicada a toda página. El texto del artículo y los pies de foto son un marco que acompaña las imágenes, haciendo hincapié en las cualidades “españolas”²⁸ del proyecto de Coderch, muy apreciadas por Gio Ponti y bien representadas por Casali, creándose una fuerte correlación entre imagen y palabra. El artículo, además, se detiene en una peculiaridad que hace de la casa Uriach una pieza especialmente fotogénica: la relación con la luz.

²⁵ “Vivienda unifamiliar en La Ametlla del Vallés (Barcelona)”, *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 56 (2.º trimestre 1964): 5-7

²⁶ La autoría, que no está explicitada en el artículo, se ha podido determinar gracias a la investigación de archivo; por el contrario, no se ha podido identificar la procedencia de las otras imágenes.

²⁷ “Dalla Spagna...”, 12-21. Los otros dos proyectos son la casa Rozès y la casa-estudio Tàpies: “Dalla Spagna, una casa sulle rocce”, *Domus*, n.º 420 (noviembre 1964): 22-27; “A Barcellona, la casa di Tàpies”, *Domus*, n.º 420 (noviembre 1964): 28-34.

²⁸ “Dalla Spagna...”, 13.

En las tomas exteriores, los volúmenes están expuestos a una luz intensa y directa que esculpe los mismos creando sombras marcadas, como se aprecia en la primera fotografía: una mitad de la imagen está perfectamente iluminada, haciendo aún más blancas las paredes de la vivienda; la otra, en cambio, está en sombra y el paso entre las dos zonas viene marcado por una línea diagonal perfectamente definida (fig. 7). De esta manera, la *luz arquitectónica*, creada por la interacción entre la luz del sol y la arquitectura, está enfatizada por la *luz fotográfica*, captada por la cámara en el momento del disparo. En el interior, en cambio, la luz entra de forma suave y gradual, filtrada por las persianas correderas²⁹ que controlan su intensidad, creando una atmósfera sosegada.

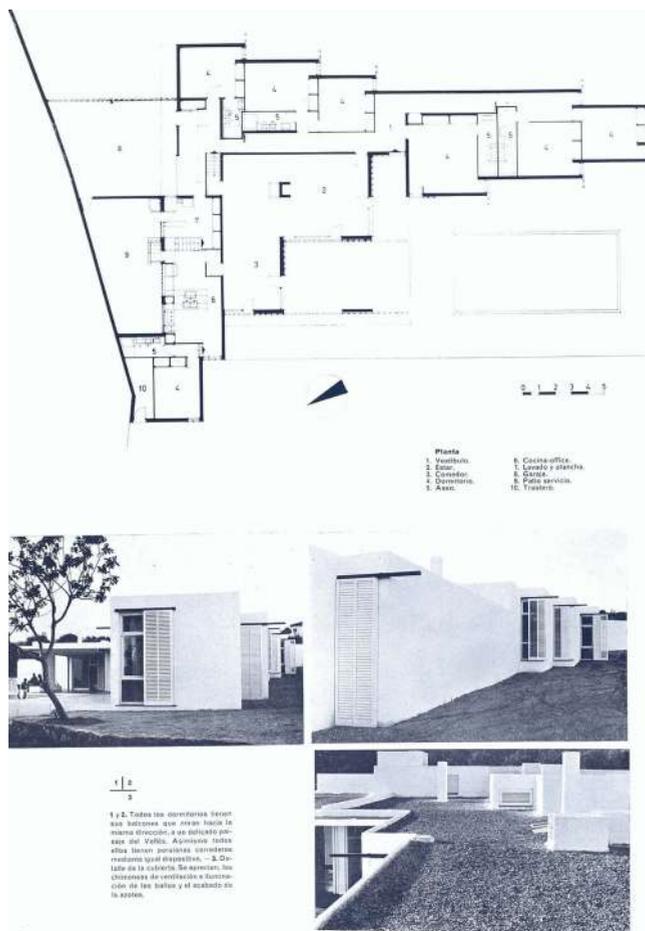


Figura 6. Una página de *Cuadernos de Arquitectura* con fotografías de O. Maspons y J. Ubiña. Fuente: “Vivienda unifamiliar en La Ametlla del Vallés...”, 6.

²⁹ En la arquitectura doméstica de Coderch las persianas son un elemento recurrente, que se puede apreciar también en el pabellón español que el arquitecto proyectó, junto con Santos Torroella, para la IX Trienal de Milán (1951), por encargo de Gio Ponti.



Figura 7. Una página de *Domus* con una fotografía, a gran tamaño, de G. Casali. Fuente: "Dalla Spagna, una casa in collina", 13.

En diciembre de 1965, *Arquitectura* dedica algunas páginas, entre una serie de obras de Coderch y Valls, a la casa Uriach³⁰. La comunicación de la obra se entrega totalmente al aspecto visual, desapareciendo incluso los pies de foto. Las imágenes no están firmadas y el único nombre explicitado en los créditos de la revista es el de Francisco Gómez, fotógrafo oficial de la revista *Arquitectura*³¹; sin embargo, la investigación de archivo ha permitido identificar a Francesc Català-Roca como el autor de las seis imágenes publicadas, tres correspondientes a los exteriores y tres a los interiores. Las primeras instantáneas se centran – una vez más – en el juego creado por el desplazamiento de los dormitorios; las fotografías de los interiores, por otra parte, retratan la sala de estar y el comedor, zona de socialización de la casa, donde destacan la chimenea, otro rasgo distintivo de los proyectos domésticos de Coderch, y un mobiliario esencial. La fotografía, pues, contribuye a resaltar los aspectos compositivos de la vivienda que el mismo arquitecto considera sus principales señas de identidad y las revistas participan en la difusión de imágenes específicas de la obra. En efecto, es bien conocida la estrecha colaboración entre Coderch y Català-Roca, este último

³⁰ "Casa en la Ametlla", *Arquitectura*, n.º 84 (diciembre 1965): 40-42.

³¹ Sobre Francisco (Paco) Gómez y su colaboración con la revista *Arquitectura*, véase: Amparo Bernal, "Paco Gómez: fotógrafo de la revista *Arquitectura*", *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 14 (2012): 81-88.

elegido por el arquitecto como fotógrafo predilecto; la pareja se inscribe perfectamente en una larga tradición de relación profesional entre arquitectos y fotógrafos, tanto en ámbito internacional –véase Le Corbusier y Lucien Hervé o Richard Neutra y Julius Shulman, a modo de ejemplo– como en ámbito español –emblemático es el caso de la relación de exclusividad entre Cabrero y Ferriz³²–.

Es interesante señalar que una de las tomas exteriores revela un encuadre que reproducen todos los autores estudiados, y que llega a publicarse en las tres revistas mencionadas. En todas las tomas, en primer término se pueden observar los paralelepípedos de los dormitorios vistos de frente, enfatizando la alternancia de llenos y vacíos creados por los huecos de suelo a techo, las persianas correderas y las paredes macizas; la parte inferior está ocupada por el suelo de la terraza con la piscina; al fondo, sobresale la sala de estar con en el patio semiabierto adyacente, con la cubierta en voladizo. Las tomas de Casali y de Catalá Roca comparten muchos elementos. El punto de vista elegido hace que la arquitectura ocupe la franja horizontal central de la toma, que se aprecia sobre todo observando los negativos originales; los dos fotógrafos guían la mirada del observador hacia la vivienda a través de la vegetación, cuya imagen queda enmarcada por ésta. Casali captura la arquitectura con sombras a 45 grados, enfatizando su tridimensionalidad. Català-Roca, por su parte, representa la arquitectura despojada de toda sombra, poniendo de relieve la textura rugosa de las paredes de las habitaciones y el blanco de los volúmenes; el uso de filtros de color para oscurecer el cielo enfatiza el contraste con el blanco de la arquitectura; al fondo, las nubes contribuyen a crear una atmósfera idílica, en las que los habitantes de la casa (que, por el contrario, no aparecen en la toma del autor italiano) se relajan gozando del clima mediterráneo.

La toma de Maspons y Ubiña, en cambio, a pesar del encuadre similar, resulta distinta: el punto de vista muy bajo (la cámara se coloca casi a nivel del suelo) hace que la arquitectura sea prominente en la imagen; la luz blanca y plana, sin sombras, y el cielo despejado producen un efecto de irrealidad, acentuado por la ausencia de elementos de contexto.

Conclusión

El estudio comparado de tres miradas sobre la misma obra revela el poder de la fotografía y de los fotógrafos de intervenir en la identidad del proyecto. En el ejemplo analizado, se ha destacado que todos los autores retratan la terraza exterior y el movimiento de la fachada creado por los volúmenes de los dormitorios. A pesar de esta analogía, si las imágenes de Maspons y Ubiña se distinguen por resaltar la volumetría de la casa Uriach, centrándose en la “forma” abstracta de la arquitectura, con pocos oropeles, Casali y Català-Roca, en cambio, crean relatos visuales, contando cómo la arquitectura interactúa con la luz, con el entorno natural, con las personas. Por un lado, fotografías “descriptivas”; por otro, fotografías “narrativas”. Se recuerda que, de hecho, Maspons y Ubiña no fotografían los interiores de la vivienda, espacios menos “objetivables” en comparación con los exteriores; por el contrario,

³² A este respecto, véase: Cristina Jiménez Izquierdo, “Cabrero y Ferriz. Una mirada a la modernidad arquitectónica a través de la fotografía” (tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2022), <https://zaguan.unizar.es/record/118301?ln=en>.

Català-Roca y, sobre todo, Casali ofrecen, con sus imágenes, la percepción del espacio. Este último, en particular, con su cámara construye visualmente la arquitectura mediante encuadres que, si observados en secuencia, permiten entender la configuración del espacio, introduciendo, a la vez, elementos “subjetivos” propios de su mirada. Resulta evidente, pues, el carácter creativo inherente a la disciplina fotográfica y el papel del fotógrafo como proyectista de la visión, capaz de “reinventar”³³ la misma arquitectura a través de su “mirada intensa”, recurriendo a las palabras de Helio Piñón:

La mirada intensa, aquella que caracteriza a la práctica del arte, no se centra en identificar algo con existencia propia, sino en construir una realidad genuina a partir de valores del sujeto que los atributos sensibles de lo observado estimulan. Mirar con intensidad es reconocer en el objeto de la experiencia algo que no es obvio ni manifiesto; es aflorar estructuras recónditas, de naturaleza formal y plástica, a través de la acción subjetiva. El objeto de la mirada no es, pues, algo con existencia previa a lo que el sujeto se aproxima con más o menos acierto, según su adiestramiento visual: el objeto de la mirada se construye en cada caso, siendo el acto de mirar, cuando es intenso (esto es, artístico), una actividad creativa en sí misma.³⁴

³³ Casali, “Trent’anni...”, 177.

³⁴ Helio Piñón, “Apéndice VI. Construyendo con la mirada”, en *Miradas intensivas* (Barcelona: Edicions UPC, 1999), 251.

Esta comunicación es resultado de la investigación financiada por el Proyecto de Investigación Reflexiones, desde Europa, sobre la arquitectura en España: proyectos urbanos, equipamientos públicos, diseño e intervenciones en el patrimonio (1976-2006). RETRANSLATES01. I.P.1: Antonio Piza de Nanno; I.P.2: Ángeles Layuno Rosas; Ref.: PID2022-138760NB-C21; Proyecto financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Grand Hotel Architecture as Depicted, Photographed, and Filmed in the Case of the CIGA: Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi

La arquitectura del Gran Hotel representada, fotografiada y filmada en el caso del CIGA: Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi

EWA KAWAMURA

Atomi University (Tokyo, Japan), kawamura@atomi.ac.jp

Abstract

La primera cadena hotelera de lujo de Italia se fundó en Venecia en 1906 con el nombre de Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi (Compañía Italiana de Grandes Hoteles) (CIGA). La empresa reunió una serie de prestigiosos hoteles venecianos preexistentes ubicados en edificios históricos, incluido el famoso Hotel Danieli; Posteriormente, la empresa adquirió otros grandes hoteles en las principales ciudades italianas. La CIGA confió a los mejores tipógrafos la impresión de anuncios muy refinados para etiquetas de equipaje, postales y folletos. Colaboraron muchos artistas napolitanos, lo que quizás fue sugerido por el entonces director general de Nápoles. La valiosa arquitectura del hotel CIGA está documentada no sólo por pintores e ilustradores, sino también por fotógrafos y directores de cine que rodaron sus películas en los hoteles CIGA después de la quiebra en 1995. Aunque los antiguos hoteles CIGA han sido adquiridos por otras empresas, el esplendor del valor y la calidad arquitectónicos creados por la CIGA permanece hasta la fecha.

The first luxury hotel chain in Italy was established in Venice in 1906 under the name Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi (tr. Italian Grand Hotels Company) (CIGA). The company collected a series of pre-existing prestigious Venetian hotels located in historic buildings including the famous Hotel Danieli; later, the company acquired other grand hotels in major Italian cities. The CIGA entrusted the finest typographers to print highly refined advertisements for luggage labels, postcards, and brochures. Many Neapolitan artists collaborated, which was perhaps suggested by the then-managing director from Naples. The extremely valuable CIGA hotel architecture is documented not only by painters and illustrators but also by photographers and film directors who shot their movies in the CIGA hotels after the bankruptcy in 1995. Even though the erstwhile CIGA hotels have been acquired by other companies, the splendor of the architectural value and quality created by the CIGA remains till date.

Keywords

CIGA, hoteles, postales, fotografías, ubicación de la película

CIGA, hotels, postcards, photographs, film location

Introduction

In 1906, the first Italian luxury hotel chain Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi (Italian Grand Hotels Company) (CIGA) was born in Venice and acquired the following Venetian grand hotels: Danieli, Grand Hotel, Rome et Suisse, Vittoria, Beau Rivage, and other properties in central locations¹. The first CIGA-affiliated hotels comprised a collection of Venetian hotels that had already gained a good reputation in Venice over many years. Hotel Danieli is still recognized as the most iconic historic hotel in Venice. It was established by Giuseppe Dal Niel in 1822 in the 14th-century noble residence Palazzo Dandolo and was known as Danieli². By the 1900s, the Grand Hotel became one of the most popular hotels in Venice. It occupied two contiguous historical palaces Ferro and Fini facing the Grand Canal and was transformed into a hotel in the 1870s. The hotel, originally called Rome et Suisse, also faces the Grand Canal. Later, in 1978, CIGA renamed Regina, Bristol & Britannia, Europa & Britannia, as Europa & Regina.³ The Vittoria (formerly the Regina d’Inghilterra) is now an office building. The Beau Rivage was later joined to the adjoining d’Angleterre and became the current five-star hotel Londra Palace.

Since then, CIGA has collected hotels representing Venice’s Lido and the best hotels in major Italian cities, including the Grande Albergo delle Rose in Rhodes, which was an Italian colony. The CIGA, Italy’s most sophisticated hotel chain, achieved unmatched quality in terms of advertising prints in their postcards, language labels, brochures, and so on, depicting their hotels in high-quality illustrations or photos. All CIGA Hotel buildings, whether they are historical buildings or new constructions, have high cultural and historical property value, and it is no exaggeration to say that the advertisements that represent them as icons are works of art. After World War II, these CIGA hotels have also served as filming locations for many famous movies.

Illustrations

Richter & Co., a Neapolitan printing company, has contributed to providing high-quality illustrations for brochures, luggage labels, and postcards for the CIGA hotels. This Swiss company, originally founded in Naples in 1842, acquired clients from the finest hotels in all European cities and some colonies in 1900–1930s⁴. The Richter employed its finest Italian artists to produce postcards depicting the hotel’s exterior view illustrated in watercolor. All CIGA-affiliated hotels were illustrated by these beautiful postcards made by the Richter. Presumably, it became more favorable after Alfredo Campione (1868-1955) became the

Special thanks to Atomi University (Tokyo, Japan) for the support with a Special Research Grant for the 2023 academic year.

¹ CIGA, *50° esercizio sociale. Bilancio del 1955 e relazioni del Consiglio Amministrazione e del Collegio Sindacale presentate all’Assemblea dei Soci del 26 Aprile 1956* (Venice: S. Lazzaro, 1956), 37.

² Giuseppe Tassini, *Alcuni palazzi ed antichi edifici di Venezia* (Venice: M. Fontana, 1879), 143-145.

³ Ewa Kawamura, “Strategia artistica nelle stampe pubblicitarie degli alberghi della Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi (CIGA) negli anni 1906-1938”, in *La Città e il turismo. Hotel tra Ottocento e Novecento*, ed. by Gemma Belli and Alessandro Castagnaro (Naples: arte’m, 2019), 75.

⁴ Ewa Kawamura, “Liconografia nella produzione a stampa della Richter & C. per il settore turistico tra il 1900 e il 1930”, *Eikonocity 1*, n.º 1 (2016): 148.

CIGA's managing director in 1918. He and his brother Pietro Campione had lived in Naples for many years and managed two important Neapolitan hotels: Hôtel de Londres and Hotel Santa Lucia. Both hotels had their high-quality illustrated advertisements printed by the Richter.



Figure 1. Postcard depicting the view of the Grand Hotel Royal Danieli in Venice, printed in offset by Richter & Co., around 1910. Source: Private collection.

When Alfredo Campione became the managing director of the CIGA ten years after the opening of the symbolic Grand Hotel Excelsior Palace in 1908 in Lido Venice, the CIGA's golden age had already started; in 1906, the CIGA was already entrusted by the municipality of Venice with the arrangement of the main seaside road in Lido⁵. In addition to the Excelsior Palace, three other hotels in Venice Lido were acquired by the CIGA: the pre-existing Grand Hotel des Bains, the Grand Hotel Lido, and the Villa Regina —the best hotels in Lido—. Naturally, the Richter created beautiful luggage labels and postcards depicting their hotels with refined illustrations for all these CIGA-owned properties in Venice Lido and Venice in the 1910s and 1920s (fig. 1).

At that time, Pesaro-born skilled painter Mario Borgoni (1869-1931), who resided in Naples, was the director of chromolithography of the Richter⁶; he designed fine artistic posters and luggage labels of Hotel Excelsior Palace, printed by Richter around 1910.

⁵ Paolo Gerbaldo, *Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi. Un sogno italiano dalla Belle époque al Miracolo economico* (CIGA, 1906-1979) (Turin: G. Giappichelli Editore, 2015), 18-19.

⁶ Ernesto Giannelli, *Artisti napoletani viventi: pittori, scultori ed architetti* (Naples: Tipografia Melfi & Joele, 1916), 42.

Each CIGA-owned hotel has at least one version of Richter’s offset color print postcard depicting the view of the building in watercolor, sometimes made in two or three versions. For example, the postcard of the Venetian Hotel Vittoria has a day view version and a sunset one. The Venetian Hotel Beau Rivage has two watercolor postcard versions of its exterior view, a morning scene and an evening one, which were signed “EB,” presumably Neapolitan illustrator Ernesto Bocchino⁷, one of the Richter’s recurrent artists. The Venetian Grand Hotel has two different moonlit night view postcards made by another anonymous artist of the Richter. The contemporaneous Neapolitan painter Francesco Tessitore (1845-c. 1915) worked in Richter’s engraving department⁸; however, his signature never appears on the Richter’s postcards. The Richter printed at least three types of finely refined and illustrated postcards without the painter’s signature for Venice Lido’s Excelsior Palace. The first one was the similar façade view depicted for the inauguration pamphlet printed by the Richter. It was the never-realized seaside façade that falsely added one floor and a large part of the beach cut off for bridge access. The other two postcards were a pair of pendant paintings of the real building exterior, one depicting a day view from the beach, and the other depicting a night view from the garden with an airship in the sky. The Richter’s postcards of the Grand Hotel Lido documented two different building facades: one is a not realized extended façade decorated with a series of classical statues on the top, and the other is a real smaller façade. While Hotel Villa Regina in Venice Lido had two similar illustration postcards, the fashion of passers-by changed from the belle époque style around 1910 to the art-deco style in the 1920s.

Many postcards for the CIGA properties in Venice Lido are illustrated by well-known painters. The aforementioned Villa Regina has also a watercolor scenic postcard signed by Gian Luciano Sormani (1867-1938) and printed by the Milan typographer A. Scrocchi (fig. 2). Sormani was a painter born in Legnago (Verona), who was educated and primarily active in Venice but taught in Naples. Presumably, the CIGA’s managing director Alfredo Campione, who came from Naples, favored his work. Sormani painted also other CIGA-owned hotels in Venice Lido: three exterior views of Hotel Excelsior Palace and a view of Hotel des Bains, and Scrocchi printed all of them as postcards around 1910. The Venetian hotel company CIGA favored the Naples-based illustrators in the 1910s and 1920s possibly because of the influence of the managing director Alfredo Campione who lived in Naples for a long time.

⁷ Kawamura, “L’iconografia...”, 156.

⁸ Giannelli, *Artisti napoletani...*, 458.



Figure 2. Postcard depicting Hotel Villa Regina in Venice Lido painted by Gian Luciano Sorman, printed in offset by A. Scrocchi, around 1910–20. Source: Private collection.



Figure 3. Postcard depicting a cheerful beach scene of Hotel Excelsior Palace in Venice Lido painted by Fortunato Matania, printed in offset by Arti Grafiche Alfieri & Lacroix, around 1925. Source: Private collection.



Figure 4. Postcard depicting an elegant hall scene of Hotel Excelsior in Naples painted by Fortunato Matania, printed in offset by Arti Grafiche Alfieri & Lacroix, around 1925. Source: Private collection.

Upon his request, around 1925, Fortunato Matania (1881-1963), one of the finest Neapolitan painters, produced a series of society sceneries of the Excelsior Palace Hotel in watercolor, to use for pamphlets and postcards. There are a pair of beach view pendants: one depicts the guests relaxing on the day beach (fig. 3), and the other is a dancing scene on the night beach. Matania painted one other view depicting the hotel restaurant on the beach for postcards. Most guests painted by Matania for this hotel in Venice Lido appear English-like people, and the fact that Matania had been active in Great Britain for most of the time up to that point clearly shows the influence. Furthermore, Matania painted a vertical format series in watercolor, depicting how the guests spent time in the halls or the restaurants of the CIGA hotels: Danieli, Grand Hotel in Venice, Grand Hotel in Rome (now St. Regis Rome), Excelsior in Rome (now The Westin Excelsior Rome), and Excelsior in Naples; the latter three pre-existing hotels became the property of CIGA hotels since 1923⁹, and these paintings were reproduced on the postcards printed by the Milanese typography Arti Grafiche Alfieri & Lacroix (fig. 4)¹⁰. On the opening of the Grand Hotel Colombia in Genoa in 1929, Matania painted two of its hotel interior scenes: a Chinese boudoir and a dining room furnished with the Venetian Rococo chair. The latter painting is reproduced in the illustrated guidebook to Italy, edited by the CIGA¹¹.

⁹ CIGA, *50° esercizio...*, 42.

¹⁰ Kawamura, “L'iconografia...”, 157.

¹¹ Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi, *Italia* (Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1929), 87.

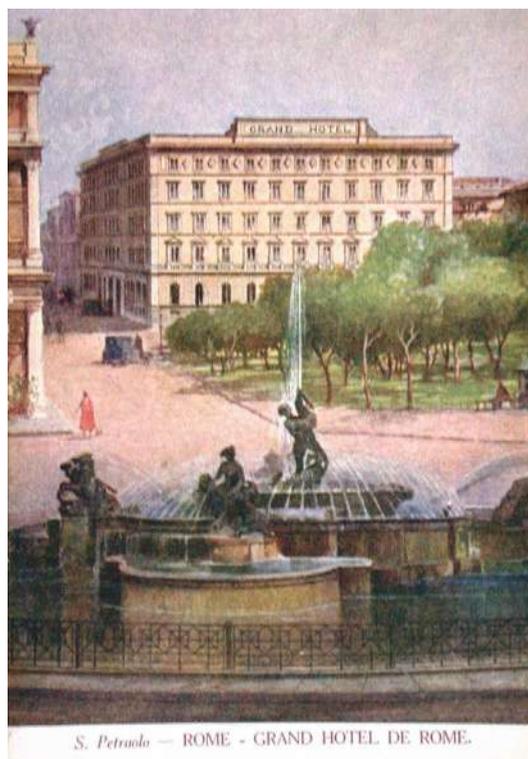


Figure 5. Postcard depicting the view of the Grand Hotel in Rome painted by Salvatore Petruolo, printed in offset by Istituto Italiano di Arti Grafiche, around 1930. Source: Private collection.

This book contains several watercolor illustrations of CIGA-owned hotels. Most of them were painted by Salvatore Petruolo (1857-1942) a Catanzaro-born painter, active in Naples. He prepared the exterior view of the Excelsior Palace on the Venice Lido, the Grand Hotel in Rome (fig.5), the Excelsior in Rome, another homonymous hotel in Naples, and the Grand Hotel et des Iles Borromées in Stresa, which became CIGA-affiliated in 1923. These works were probably commissioned by Alfredo Campione because his wife Beatrice had received an anonymous landscape painting in watercolor by Petruolo for her signature collection book¹².

Two other different painters participated to illustrate other Venetian hotels. A watercolor painting depicting the daytime view of the Grand Hotel in Venice was painted by Alessandro Brugnoli (sic)¹³, which had a similar style to several nighttime views of the same hotel made for postcards printed by Richter (fig.6). However, the book might have erroneously indicated the name Alessandro, instead of Emmanuele Brugnoli (1859-1944), a Bologne-born painter,

¹² Many thanks to Messrs. Lucia and Gianfranco Campione, grandchildren of Alfredo and Beatrice Campione, for showing the book of signatures collected by Beatrice Campione.

¹³ Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi, *Italia...*, 26.

who often produced Venetian views in the same style. For the Danieli, the book presented a view painted by the Venetian Ferruccio Scattola (1873-1950)¹⁴, who composed a nocturnal scenery against the background of the buildings between the Palazzo Ducale and the Danieli with two elegantly dressed women on the gondola and a man playing the mandolin on another gondola. All these hotel illustrations were also reproduced in the advertising postcards printed by the same typographer of the book: Istituto Italiano di arti grafiche founded in 1873 in Bergamo.



Figure 6. Postcard depicting the nocturnal view of the Grand Hotel in Venice, watercolor of an anonymous painter, printed in offset by Richter & Co., around 1920. Source: Private collection.

Photographs

The aforementioned CIGA's guidebook to Italy titled "Italia" includes color illustrations of the hotels alongside black and white photos, which were taken by the famous photographic studio Alinari brothers —Romualdo (1830-1890), Leopoldo (1832-1865), and Giuseppe Alinari (1836- 1890)— which was founded in Florence in 1852. They documented the Danieli, the Grand Hotel in Venice (fig.7), and the Excelsior Palace in Venice Lido including its fine interior spaces.

Prior to the foundation of the CIGA, the pre-existent important hotels were already photographed by famous 19th-century Italian photographers. For example, the famous Venetian photographer Carlo Naya (1816-1882) photographed the Danieli, while Florentine photographer Giacomo Brogi (1822-1881) produced stereoscopic photo cards as touristic commercial products depicting several future CIGA-managed hotels: the Grand Hotel des Iles Borromées in Stresa, and two Florentine important properties that were included in 1960s under the CIGA: Grand Hotel and Hotel de la Ville (later Excelsior).

¹⁴ Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi, *Italia...*, 27.

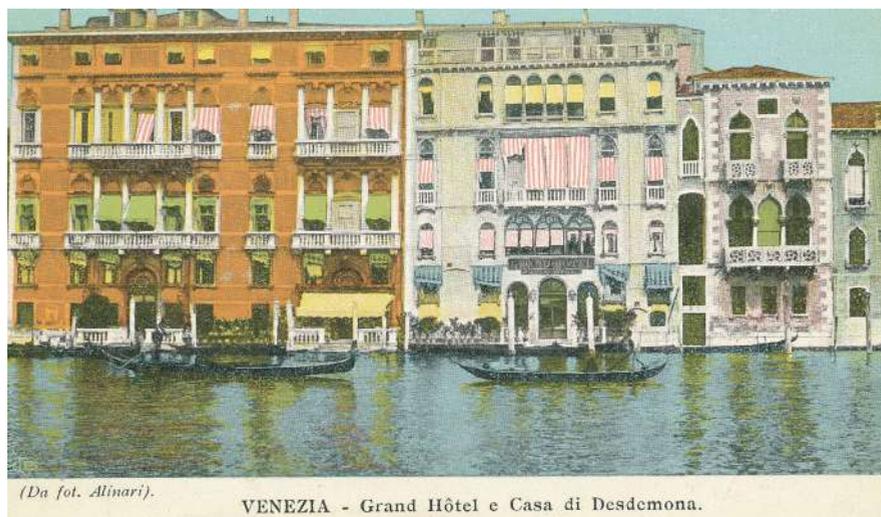


Figure 7. Postcard of the Grand Hotel with adjoined Desdemona's house in Venice, photographed by Alinari, printed by an anonymous printing house, around 1910. Source: Private collection.

The CIGA's guidebook *Italia* presents several photos of hotels in Venice Lido captured by Venetian photographer Giovanni Scarabello. After the publication, the CIGA commissioned another Venetian photographer Pietro Giacomelli (1892-1939). He was the son of the photographer Giacomo Giacomelli (1860-1907) who had moved to Venice in 1887 from Trieste, to collaborate with the Venetian photographer Giovanni Contarini, who had opened a photography studio in 1860 in Venice.¹⁵ Pietro Giacomelli had taken pictures of every CIGA hotel in Venice and Venice Lido, especially those of Hotel Excelsior Palace, constantly from 1926 until 1938. He photographically documented the interiors of Hotel des Bains (1929, 1934, 1938), the Danieli (1930s), the Excelsior in Rome (1935), and the Britannia in Venice (1938) that became a newly listed CIGA hotel in 1936. The other hotels, such as the Vittoria in Venice (1929), the Colombia in Genova (1934), Excelsior in Naples (1935), and the Grand Hotel in Rome (1939) only had their exterior photographed. Furthermore, Pietro Giacomelli photographed the façade of Hotel Principe di Savoia in 1937 before it was incorporated into the CIGA in the following year, probably at the latter's request.

After the Second World War, the CIGA hotel pictures were taken by local photographers. For example, for Hotel Excelsior in Naples, Neapolitan photographer Riccardo Carbone (1897-1973) would create portraits of its celebrity guests in the foreground of the hotel entrance such as Anna Magnani and Roberto Rossellini (1947), Paulette Goddard (1948), Beniamino Gigli (1952), Japanese prince Akihito and Benjamin Sumner Welles (1953), Lea Padovani, Märta Torén, and Adriano Olivetti (1955), Aga Khan, Gina Lollobrigida, Milko Skofic, and Kim Novak (1957), Marina Vlady and Robert Hossein (1959), Alfred Hitchcock (1960),

¹⁵ Daniele Resini, *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 54 (2000), s.v. "GIACOMELLI, Pietro", accessed August 24, 2023, https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-giacomelli_%28Dizionario-Biografico%29/.

Renata Tebaldi (1967), and so on. The Danieli was photographed by a Venetian photographer Graziano Arici (1949) who also photographed the CIGA hotels in Venice and archived their celebrity guests pictures such as Walt Disney (1951), Le Corbusier (1965), Paul Newman (1971), John Huston (1972), Vincente Minnelli (1976), Liza Minnelli (1976), and so on.

In 1973, a bimonthly magazine for hotel guests was started, later called “CIGA Hotels Magazine,” which was illustrated with photos of its guests and hotels.

As Film Locations

Some iconic films were set in CIGA hotels. The Danieli is one of the most sought-after hotels for film shoots.

One of the earliest examples was a French-Italian drama film set in Venice, *La Gondola delle Chimere* (The Phantom Gondola) (1936) and directed by Augusto Genina. This film has a scene starring French Actress Marcelle Chantal, who sits elegantly in the main hall lounge of the Danieli¹⁶. Italian historical drama film *Il Viaggio* (The Voyage; The Journey) (1974) based on the homonymous novel by Luigi Pirandello published in 1910 was set in various Italian grand hotels in the belle époque period such as Grand Hotel Villa Politi in Syracuse, Grand Hotel Villa Igea and Grand Hotel et des Palmes in Palermo (also once under the CIGA), Grand Hotel et de Milan in Milan, and the Danieli in Venice. It was the final film of the great Italian director Vittorio De Sica. The last scene is set in the Danieli, in which the great Neapolitan actress Sophia Loren sojourns in the Doge suite. After checking into the hotel, when she slowly climbs upstairs accompanied by the receptionist, the film closely showcases the iconic staircase of the Danieli. The Danieli’s suite room also appeared in the James Bond film *Moonraker* (1979) starring Roger Moore. In the film, he stays there with an attractive lady. The American romantic comedy *Only You* (1994) is set in two of the most attractive luxury hotels of the time in Italy: Le Sireneuse in Positano and the Danieli. Marisa May plays the heroine who is looking, with her American girlfriend, for her ideal but unknown fiancé who had stayed in the Danieli. Prior to their arrival at the Danieli, the gondolier expressly accentuates their prestigious destination: “Signore, ecco il Danieli! (Ladies, here we are the Danieli!)” The receptionist gives them their room key, which has a fringe key ring, kept in the specialized chest of drawers. Every contemporaneous CIGA hotel had this type of designed key, now out of use. The Italian comedy film *Viaggi di Nozze* (Honeymooners) (1995) directed by Carlo Verdone was also set in a suite room at the Danieli. These two movies document the last year of the CIGA’s hotel-management era because, in 1995, the CIGA was sold to the American company ITT Sheraton. The American suspense film *The Tourist* (2010) starring Angelina Jolie and Johnny Depp was not set in the real building of the Danieli. The façade with boat access directly from the Grand Canal and their gorgeous suite room were set in another Venetian historical building similar to the Danieli. That was the Palazzo Pisani Moretta, and a fake “Danieli” sign was put on its entrance. The film showcased the real Danieli in the scenes showing the entrance room with the reception counter and the protagonists ascending the monumental staircase.

¹⁶ Mario Gerosa, “Avventura al Grand Hotel”, *CIGA Hotels Magazine*, n.º 85 (November 1989): 68-69.

Another prestigious Venetian historical hotel, the CIGA-managed Gritti Palace, is also a popular film location. Established in the 16th century, Palazzo Gritti originally depended on the adjoining Grand Hotel settled in the Ferro and Fini Palaces but, in 1948, became an independent hotel. The Grand Hotel was later transformed into the headquarters of the Veneto regional council as it is today. The James Bond film, *From Russia with Love* (1963) documented the Gritti Palace Hotel and the Grand Hotel, which still functioned as a hotel, with the terrace restaurant on the first floor and each window tent of the guest room. The Italian film *Identificazione di Una Donna* (Identification of a Woman) (1982), directed by Michelangelo Antonioni, was set in the Gritti Palace. This hotel became famous for the sojourn of Ernest Hemingway in 1947. Woody Allen's comedy film *Everyone Says I Love You* (1996) is set in Room No. 116, also called "Suite Hemingway". The suspense film *The Talented Mr. Ripley* (1999) was set in the hotel Europa & Regina, which was, at that time, one of the CIGA hotels but since 2000, was rebranded as one of the Westin hotels under Marriott International and renewed, in 2019, under the St. Regis brand. The film stars Jude Law and Matt Damon, who hires a suite room of the Europa & Regina facing the Grand Canal. After the Second World War, the golden age of the CIGA hotels has been documented by several famous movies produced between the 1970s and 1990s. Some of these films documented the classic "four horses" logo and the dark green CIGA hotel porter uniforms.

The legendary film *Death in Venice* (1971) was set in the Grand Hotel des Bains in Venice Lido, directed by Luchino Visconti. It is based on the homonymous novel *Der Tod in Venedig* by Thomas Mann. However, the original story is set in the Excelsior Palace —another hotel in Venice Lido under the CIGA—. Visconti chose the des Bains as the film location to capture the elegant belle époque atmosphere. A party scene from an American historical war movie *The English Patient* (1996) was filmed in the hall of Hotel des Bains, instead of the famous Sheppard's Hotel, which was described in the original homonymous novel that the movie was based on. The American historical gang film *Once Upon a Time in America* (1984) directed by Sergio Leone was set in the hall of the Excelsior Palace Hotel in Venice Lido for the protagonists' dinner date scene. After dinner, they spend some time romancing on the night beach against the background of the monumental hotel building in the neo-Moorish style, where the first edition of the Venice Film Festival was inaugurated on its terrace in 1932.

The Italian film *Viaggio in Italia* (Journey to Italy) (1954), directed by Roberto Rossellini, was set in Hotel Excelsior in Naples. Ingrid Bergman and George Sanders play the married protagonist couple. They stay in a suite room in the belle époque Neapolitan hotel Excelsior, and the film shows both the interior and exterior of this hotel building.

Federico Fellini's masterpiece *La Dolce Vita* (1960) was filmed in Hotel Excelsior in Rome, where the protagonist, played by Swedish actress Anita Ekberg, is staying. Moreover, this Roman Excelsior was also used as a set in the French suspense film *Plein Soleil* (Purple Noon) (1960), directed by René Clément. The rich young American male protagonist, played by Alain Delon, stays there as it is considered the best hotel in Rome. Furthermore, the Excelsior in Rome was also used as a set in the Italian comedy film *Grand Hotel Excelsior*

(1982) starring Adriano Celentano as the hotel director. Since 1998, Excelsior has been included in the Westin brand; thus, these movies have documented the atmosphere during the CIGA hotel-management era. In addition, the aforementioned film *The Talented Mr. Ripley* (1999) was set in the Grand Hotel in Rome during the last year under the CIGA-management period, which was later overtaken by Starwood Hotels, and rebranded as St. Regis in 1999.

The number of hotels joined under the CIGA continued to increase throughout the 1970s and 1980s. In 1978, the Cristallo, a symbolical sky resort hotel in Cortina d'Ampezzo, became a CIGA hotel. Prior to the acquisition, the American comedy film *The Pink Panther* (1963) was shot in this hotel.

By the 1980s, most CIGA hotels coordinated the same Empire-style furnishings. Even today, traces of this furniture style can be seen in the Grand Hotel et des Palmes in Palermo, the Diana Majestic (since 1998, rebranded as the Sheraton) in Milan, and the two Excelsiors in Rome and Naples. Such furniture style is well-documented in Giuseppe Tornatore's Italian film *Nuovo Cinema Paradiso* (1988). The main character, Toto, a movie-loving Sicilian boy who has grown up to become a successful film director, stays in one of the luxury CIGA hotel suite rooms in Rome. The prevalence of the neoclassical taste of the CIGA around 1980 culminated in the renewed gorgeous furnishings for Hotel Principe di Savoia in Milan. The guest room interiors were coordinated with Louis XVI-style inlaid furniture manufactured by the firm Franco Monzio Compagnoni in Treviglio (Bergamo), which supplied many other CIGA hotels with their neoclassical style furniture. The furnishing of Hotel Principe di Savoia is well-documented in the American movie *Somewhere* (2010) directed by Sophia Coppola. After the hotel was acquired by the Dorchester Collection brand –a British luxury hotel company– in 2003, its interior style gradually changed.

Conclusion

In the second half of the 1980s, CIGA was controlled by Aga Khan who acquired other prestigious luxury hotels in Spain (the Palace in Madrid, the Maria Cristina in San Sebastian, the Alfonso XIII in Seville, etc.) and Austria (two Viennese hotels: the Imperial and the Bristol, and the Goldner Hirsch in Salzburg), and these hotels were also brought under the CIGA. However, due to the Gulf War and the economic recession, in 1992, Aga Khan lost ownership of the CIGA. In 1995, the CIGA was sold to ITT Sheraton, which had been part of the Starwood Hotels & Resorts group since 1998.

Till date, most of the former CIGA-affiliated hotels have maintained their prestigious status and continue to be counted among the best hotels, not only in Italy but also globally. The architectural and cultural heritage value of these buildings is immeasurable. Great visuals of the hotels are recognized and recorded in numerous high-quality advertisement prints designed by the finest painters, illustrators, and photographers and films shot by famous directors, all of them immortalizing the glorious history of the CIGA hotels.

The Imagined and the Lived: A Comparative Study of Kowloon Walled City in Cyberpunk Science Fictions and Hong Kong Urban Cinema

Lo imaginado y lo vivido: un análisis comparativo de la ciudad amurallada de Kowloon en la ciencia ficción ciberpunk y el cine urbano de Hong Kong

ZHUOZHANG LI

Canterbury School of Architecture and Design, zhuozhang.li@uca.ac.uk

Abstract

Inspiración constante de películas de ciencia ficción como *Blade Runner* (1982) y *Ghost in the Shell* (1995), la ciudad amurallada de Kowloon ha sido comúnmente vista como “un lugar de oscuridad”, “un símbolo de la estética ciberpunk”, “una ciudad sin reglas ni leyes” o incluso “una encarnación de la distopía”. Esta generalización ignora su papel como ciudad autónoma con una compleja estructura social interna que, sin embargo, ha sido capturada con acierto por el cine New Wave de Hong Kong. Este artículo examina el modo en que las películas de ciencia ficción ciberpunk y el cine urbano de Hong Kong representan el entorno espacial y social de la Ciudad Amurallada, qué diferencias muestran las representaciones cinematográficas de estos dos géneros, y cómo la Ciudad de Kowloon, temática subyacente en estas películas, nos ayuda a reflexionar sobre la relación entre las visiones tecnocráticas de la ciudad y las experiencias vividas por sus habitantes.

Being a constant inspiration of sci-fi films such as *Blade Runner* (1982) and *Ghost in the Shell* (1995), Kowloon Walled City has been commonly seen “a place of darkness,” “a symbol of cyberpunk aesthetic,” “a city with no rules and laws,” and “an embodiment of dystopia.” such generalization of the area neglects its role as an autonomous city and the complex social structure within, which have been nevertheless captured in the neorealism-influenced Hong Kong New Wave cinema. This paper examines how cyberpunk sci-fi films and Hong Kong urban cinema address and represent the spatial environment and social milieu of the Walled City, what differences are demonstrated between the cinematic representations in these two genres, and how Kowloon Walled City as the subject itself in these films helps us reflect on the relationship between the technocratic projections of the city and the lived experiences of its inhabitants.

Keywords

Ciudad amurallada de Kowloon, ciencia ficción, ciberpunk, cine urbano de Hong Kong
Kowloon Walled City, science fiction, cyberpunk, Hong Kong urban cinema

Introduction

In 1993, when the science fiction writer William Gibson was transiting through the Hong Kong Kai Tak Airport, he was immediately drawn to the remaining ruins of the Kowloon Walled City at the horizon of the runway. As a huge contrast to the “Disneyland with death penalty,”¹ Gibson found himself at ease with the uncalculated, chaotic energy of the Walled City, an energy that he was “ready for.” In the preface of his novel *Idoru*, published three years after his glimpse of the Walled City, Gibson wrote that “the Walled City continued to haunt me.”² But what was haunting Gibson after his brief encounter? What made it a constant inspiration for his works (as well as others)? The Walled City he gazed from afar in 1993 was already a ruin that soon be completely demolished one year after, and his knowledge of the City was solely based on the Japanese photographer Ryuji Miyamoto’s photobook *Kowloon Walled City* (1987).³ Hence, we might question that whether the image of the Walled City for Gibson is actually an equivalent of the real Walled City, or the latter has been replaced by an imagery created by Gibson and a considerable body of literature, art and film works. Looking at both transnational cyber-punk science fictions and local neorealism-inspired films in Hong Kong, this paper aims to revisit the cinematic representations of the Kowloon Walled City in these two different genres and examine the built environment and the spatial practices of its inhabitants underneath the chaotic surface of the Walled City.

The story of the Kowloon Walled City can be traced back to its role as a Chinese outpost for official salt pond in the 12th Century and a fortified *Yamen* (government office) of the Qing Dynasty built in 1847.⁴ After an attack from the British Force in 1899, the Qing officials abandoned the fort, which was gradually inhabited by Chinese residents. In 1947, British colony government attempted to drive away the inhabitants in the area but caused a riot, leading the district to an enclave under a “hands-off policy.”⁵ However, it is in the 1950s after the Chinese Civil War that the site started its massive transformation into a “walled city” by accommodating a large number of refugees fleeing from the Mainland.

One building was built upon another, at different times and with different materials. Narrow alley soon became dark inner corridors (fig. 1). In Gibson’s text, it was built higher and higher by the people, with “no rules [...] no police [...] just building, just people living.”⁶ Other authors also claimed that the City was constructed through a bottom-up approach with “no masterplan to follow —or regulations to adhere to—.”⁷ However, with the disclosure of

¹ See William Gibson, “Disneyland with the Death Penalty”, *Wired* (September/October 1993).

² See William Gibson, *Idoru* (New York: Penguin, 1996).

³ In *Idoru*, Gibson admitted at the beginning of the book that “I know no more about it [the Walled City] than I could gather from Miyamoto’s stunning images”. See Gibson, *Idoru*.

⁴ See Elizabeth Sinn, “Kowloon Walled City: Its Origin and Early History”, *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society*, n.º 27 (1987): 30–45.

⁵ See Julia Wilkinson, “A Chinese Magistrate’s Fort”, in *City of Darkness: Life in Kowloon Walled City*, ed. by Greg Girard and Ian Lambot (Pewsey: Watermark, 1993), 60–71.

⁶ See Gibson, *Idoru*...

⁷ See Girard and Lambot, *City of Darkness...*; also see Steffen Lehmann, “Sustainable urbanism: towards a framework for quality and optimal density?”, *Future Cities and Environment* 2, n.º 8 (2016): 1-29.

colonial reports archives in recent years, Hong Kong urban scholars pointed out that this perception of as a city of anarchy itself is de facto a distorted view of the city, where top-down planning was actually involved during its development.⁸ This type of ambiguity of the real history, then, makes the “legacy of the Kowloon Walled City” seemly only half the story.

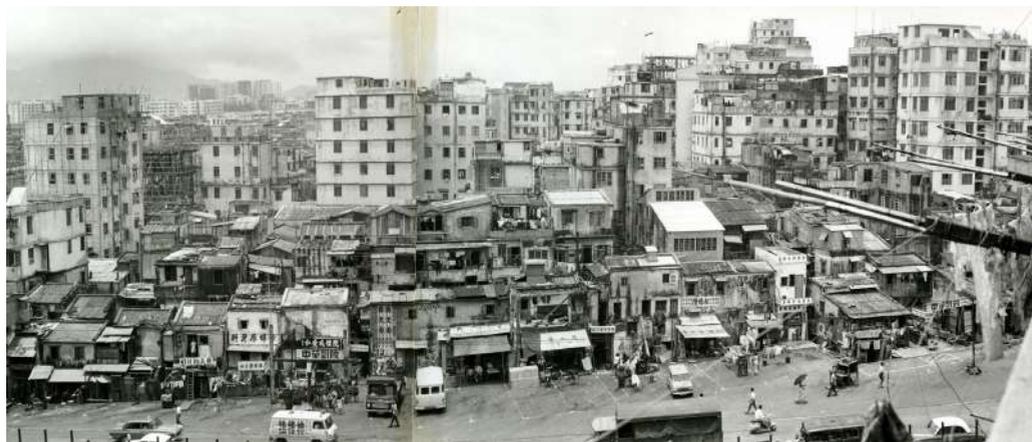


Figure 1. Kowloon Walled City in 1966. Source: Hong Kong Government Records Service, HKRS163-1- 2537.

None of this is to deny the impact of works by Gibson, Girard and Lambot, as well as other filmmakers’ walled-city-inspired projects discussed later in this paper; or what they perceived and recognized during their direct or indirect visits with the Walled City. What I want to discuss here is the ambiguity and ambivalence of their narratives (which can be found throughout the book of Girard and Lambot itself), in order to reveal a deeper understanding of the city that may go beyond its walls, spatial conditions and beyond the imagery of a post-apocalyptic city.

The presence of Kowloon Walled City in cyberpunk science fiction

In an article by film critic Kenneth Turan, he mentioned that Ridley Scott, drawing upon “his experience with urban excess in New York and the Orient,” wanted to make the *Blade Runner* (1982) film to be “Hong Kong on a bad day.”⁹ In Wong Kin Yuen’s influential article *On the Edge of Spaces: Blade Runner, Ghost in the Shell, and Hong Kong’s Cityscape*, the writer superimposes the Ridleyville on the Times Square in Hong Kong, pointing out the similar traits between the two as both reflects a high-tech city with “a bewildering collage of signs and patterns with enough anarchic elements remaining (a small part of the

⁸ See Lawrence W. C. Lai and Mark Hansley Chua, “The history of planning for Kowloon City”, *Planning Perspectives* 33, n.01 (2018): 97-112.

⁹ See Kenneth Turan, “Blade Runner 2”, *Los Angeles Times Magazine* (September 13, 1992). <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-09-13-tm-1537-story.html>.

market and old style shops) to create a sense of pastiche."¹⁰ For Wong, it is the postmodern architectural atmosphere and the post-information society with spectacle and consumerism of Hong Kong that becomes the "source of their fascination for cyberpunk film designers."¹¹ However, if we look closer, the characteristic and the atmosphere of the "clandestine or underground side of social life" in Ridleyville, using Wong's quote from Soja,¹² certainly resonates more with the peripheral areas, or "the edge", rather than the center land of the former colony.

In street scenes such as Rick Deckard (Harrison Ford) ordering food at a market, or him chasing a replicant, Zhora (Joanna Cassidy), we can glimpse this imagined spatiality and its visual aesthetics from a street and everyday level while the high-rise structures and the mega city become absent.

Apart from the most obvious visual references of neon-signs, Chinese characters and dragon icons, the "Hong Kong-esque" motif is also manifested through the crowdedness of the street, the visual chaos of piping, the scattered objects, and the rain-soaked alleyways. By showing Deckard ploughing into the drunkard and the garbage, the film creates a spatial embodiment of marginality against the hegemonic discourse,¹³ a central theme that runs through the cyberpunk genre. This bottom layer of the Ridleyville, as argued by urban historian Norman Klein,¹⁴ re-echoes the old neighborhoods of immigrants and marginalized groups ("the old China Town," "the old burlesque district," etc.) that have been torn down and swept away.

Hong Kong, then, becomes a perfect reference (visually and culturally) to this imagery of marginality and exotism. From the late 1950s, the colonial government started a series of strategies to promote the city as "the Pearl of the Orient" to attract western tourists through posters and advertisements featuring lanterns, wooden boats and other traditional Chinese objects.¹⁵ Naturally, the visual chaos presented in the bottom layer of the Ridleyville, being previously marginalized in the western mainstream,¹⁶ is used in the creation of a zone "in which the 'tourist' can be freed from western rationalism and taste the "mystical essence" of the east."¹⁷

Another example is *Ghost in the Shell* (1995) by Mamoru Oshii, based on the manga by artist Masamune Shirow. Compared to the ambiguous reference of Hong Kong in Ridleyville,

¹⁰ See Kin Yuen Wong, "On the Edge of Spaces: Blade Runner, Ghost in the Shell, and Hong Kong's Cityscape", *Science Fiction Studies* 27, n.º 1 (March, 2000): 6.

¹¹ See Wong, "On the Edge of Spaces...", 9.

¹² See Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Oxford, Cambridge: Blackwell, 1996).

¹³ See Soja, *Thirdspace...*, 111.

¹⁴ See Norman Klein, "Building Blade Runner," *Social Text*, 28 (1991): 147–152.

¹⁵ See P. Y Chung, *The Story of Department Store: Transformations of Causeway Bay* (Chung Hwa Book Company, 2009).

¹⁶ See Elana Gomel, "Recycled Dystopias: Cyberpunk and the End of History", *Arts* 7, n.º 3 (2018): 31.

¹⁷ See Leonard Patrick Sanders, "Postmodern Orientalism. William Gibson, Cyberpunk and Japan" (PhD Thesis, Massey University, Albany N.Z., 2008), 42.

the New Port City in *Ghost in the Shell* is a direct homage to the chaotic streetscape of Hong Kong. In an early site study published as *The Analysis of the Ghost in the Shell*, the art designer Takeuchi Atsushi mentioned that the story can only happen in Hong Kong.¹⁸ The set illustrations produced by a group of artists from the studio such as Hiromasa Ogura and Shuichi Kusamori capture the signboards “protruding like tentacles from a deformed buildings” and the dark narrow alley with hanging piping, all serving a direct visual connection to the bewildering image of the Walled City as a city of darkness and chaos, a place that fascinates Gibson, Girard and Lambot.¹⁹ This focus on architectural presence and “visual noise”²⁰ was demonstrated explicitly in *The Analysis of the Ghost in the Shell*. The Hong Kong-esque street landscape and the claustrophobic built environment suggest an emphasis on the aesthetic dimension of the city.

These efforts and studies of the city (both the Walled City and the city of Hong Kong) highlight how they (the Ridleyville and the New Port City) look, rather than who the people are and what the urban milieu is. By looking at the city as a character, these films develop a dialogue with the city through the depiction of its characteristics (spatial and psychological) but neglects its inhabitants²¹. Through the eyes of the protagonists in *Blade Runner* and *Ghost in the Shell*, those inhabitants became nameless figures and extras whose identity and agency disappeared in the external gaze. With 33,000 inhabitants at its peak, such generalization erases the multiplicity of the Walled City and generates a unilateral discourse that aligns with its chaotic appearance and external prejudice.

The depiction of Kowloon Walled City in Hong Kong urban cinema

The generalization of the area in cyberpunk films neglects its role as an autonomous city and the complex social structure within, which has been nevertheless captured in the neo-realism influenced Hong Kong New Wave cinema by local filmmakers.²² In these city films, their “hunger for reality” becomes “an act of concrete homage towards other people.”²³ The city is depicted as a place for communities and a shelter for marginalized groups, thus forming an archive of descriptions of how the space is being lived and practiced.²⁴

¹⁸ See Morita Nozaki and Seki Kubo, *The Analysis of Ghost in the Shell* (Tokyo: Kodansha International, 1995); also see Wong, “On the Edge of Spaces...”, 13.

¹⁹ See Stefan Riekeles, *Anime Architecture: Imagined Worlds and Endless Megacities* (London: Thames & Hudson, 2020), 98-124.

²⁰ See Nozaki, Kubo, *The Analysis of Ghost in the Shell...*

²¹ See *Los Angeles Plays Itself*, directed by Thom Andersen (2003).

²² For the term “Hong Kong urban cinema”, see Ping-kwan Leung, “Urban Cinema and the Cultural Identity of Hong Kong”, in *The Cinema of Hong Kong*, ed. by Poshek Fu and David Desser (Cambridge University Press, 2012), 227–251; also see Zhuozhang Li, “Made in Hong Kong: The (re)production of publicness in the cinematic urban topography of contemporary Hong Kong”, in *The Everyday in Visual Culture: Slices of Lives*, ed. by Francois Penz and Janina Schupp (London: Routledge, 2022), 158-171.

²³ See Cesare Zavattini, “Some Ideas on the Cinema,” in *Vittorio De Sica*, ed. by Howard Curle and Stephen Snyder (Toronto: University of Toronto Press, 2000), 50–61.

²⁴ See Francois Penz, *Cinematic Aided Design: An Everyday Life Approach to Architecture* (London: Routledge, 2018), 3-4.

In the film *Brothers from the Walled City* (1982), the first part of the film shows the childhood of two brothers Jiakang (*Fei Gao*) and Jiajun (*Xiaohao Qian*) inside the Walled City. In the scene where the policeman tries to catch the boys, they quickly escape from the street through stairs and disappear into the disorienting alleys of the Walled City. Through the eyes of two brothers, the film then becomes a “modern cartography” of the Walled City,²⁵ showing its spatial conditions, urban milieu and psychogeographical terrain as well as its relationship with the exterior cityscape. In the Walled City, the sides of the alley were commonly occupied by tables, baskets, plants and other domestic objects, demonstrating an externalization of daily-life activities and an interpenetration of urbanity and domesticity, echoing the fluidity of the exterior and interior through other spaces in Hong Kong such as corridors in public housing and rooftops²⁶. These alleys may appear to be a maze as the policeman in *Brothers from the Walled City* soon stops trying to track the boys down; however, for local residents there was certainly a hidden order and local knowledge underneath the disordered surface. The domestic extension, the stalls, the handwritten signposts and the informal playgrounds all become physical and visual references for two brothers to navigate in the Walled City, rather than the background of overloaded information and “visual noise” featured in cyberpunk science fiction.

Such local knowledge and understandings of the Walled City could only be fully considered when the external gaze weakened.²⁷ Shot on location, *Brothers from the Walled City* and other films such as *Long Arm of the Law* (Johnny Mak, 1984) do not judge the Walled City with generalization and prejudice, neither do they romanticize it as a city of liberty. Their cameras captured the Walled City in its fullness: gangs, robbers, opium dealers, brothels, and gambling dens, but also strolling inhabitants, vendors, dentists, restaurants, shops, and running kids. It is a city of darkness and, simultaneously, a city of kinship, brotherhood, and social bonds. As Leung Ping-kwan, one of the key figures in the field of Hong Kong cultural studies, wrote: “... the divergent perspectives and fragmented narratives refuse to be easily unified, but it is exactly through their conflicts that the complex hybrid nature of the urban space and the cultural identity of Hong Kong are revealed.”²⁸

In *Brothers from the Walled City*, for example, the father and uncle of the two brothers operate illegitimate businesses such as gambling dens and erotic venues. At the same time, they are the ones who organize activities for residents and maintain social order in certain areas while punishing activities such as drug trafficking and tricksters. The owner of the local restaurant would be as close as a family member to the father and the boys. As shown in the films and in an interview with local inhabitants, the Walled City was, in fact, safer than many other places in Hong Kong to some extent. There, “young children were often

²⁵ See Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion* (New York: Verso, 2002), 9.

²⁶ See Zhuozhang Li, “The Fluid City: A Cinematic Urban Tectonic Study of (Re)Production of Publicness in Contemporary Hong Kong” (PhD Thesis, University of Liverpool, 2021).

²⁷ See Brodwyn Fischer, “A Century in the Present Tense: Crisis, Politics, and the Intellectual History of Brazil’s Informal Cities”, in *Cities from Scratch*, ed. by Brodwyn Fischer, Bryan McCann and Javier Auyero (Durham: Duke University Press, 2014), 9–67.

²⁸ See Leung, “Urban Cinema and the Cultural Identity of Hong Kong”..., 241.

allowed to wander freely within its confines.”²⁹ Life within the Walled City may not involve authoritative rules and operations, but there is no doubt that a public order, based on moral principles, social relationships and cultural values, has existed internally since its early days.³⁰ In Leung’s writing on the Walled City, sexual workers and drug addicts could be found on one side at the same time as priests or social workers on the other:

What were children’s games centers by day became strip show venues by night. It is a very complex place [...] a place that seemed frightening but where most people continued to lead normal lives. A place just like the rest of Hong Kong.³¹

On the one hand, beyond orientalist imagination³² and external bias, the Walled City inhabitants portrayed in these local films show no dissimilar traits to the outsiders as they have the “same worries” about living and similar ways of appropriating the urban space.³³ On the other hand, inside the Walled City, among the street hubbub and all kinds of groups mixed together, there were hidden threads of social structure that accommodated various sets of activities and forms. For Sennett, this sort of social connection amid different groups —“the multiplicity of human contact”³⁴— converts the everyday life within the Walled City into “a journey between various kinds of group life”. It is, therefore, a city that remains open for everyone. This may answer our question at the beginning: comparing with the purified Disneyland with death penalty, it is this sense of plurality and the tolerance of “otherness” in the Walled City —hidden under its dark and chaotic appearance— that has drawn Gibson’s attention and, apart from *Idoru*, inspired him to transform the San Francisco Bay Bridge into an autonomous community of subculture groups in *Virtual Light* (1993).

Hive of dream

For Wong, this quality of plurality and openness is linked to “Hong Kong’s urbanity in embracing racial and cultural differences” as a colonial city “on the edge of the empire.”³⁵ However, the informality and the tolerance of otherness is neither a modern urban experience nor a sole outcome of coloniality. As a city predominantly inhabited by ethnic Chinese, Hong Kong’s urbanity is inevitably influenced by Chinese culture and philosophy. In the prominent Chinese painting *Qingming Shanghe Tu* (fig. 2),³⁶ the scroll depicts different ac-

²⁹ See Girard and Lambot, *City of Darkness...*, 87.

³⁰ Based on Chan Hip Ping, a resident of the Walled City and vice-president of the Kowloon Walled City Kai Fong Association, most of the criminal activities were actually initiated by outsiders as the City was not controlled by the authorities, see Girard, Lambot, *City of Darkness...*, 175.

³¹ Ping-Kwan Leung, “The Walled City: Our Place”, in Girard and Lambot, *City of Darkness...*, 120.

³² See Sanders, “*Postmodern Orientalism...*”, 8-24.

³³ See Girard and Lambot, *City of Darkness...*, 90.

³⁴ See Sennett’s analysis of Halstead Street as “the centre of Chicago’s great immigrant ghetto”. Richard Sennett, *The Uses of Disorder* (New Haven: Yale University Press, 1971), 53-57.

³⁵ See Wong, “On the Edge of Spaces...”, 1-18.

³⁶ Also named as *Along the River during Qingming Festival*, the scroll portrays the everyday life of Bianjing around 1145.

tivities, temporary extensions, informal structures, and the built environment in an ancient city—all together forming an ever-changing urban space and a complex hybrid nature of urban culture—. For Lewis Mumford, this urban culture suggests a possible answer to the choice between purified functionalist technocracy and livable cities:

If life prevail, the city of the future will have, as but few contemporary cities have, the qualities shown in this Chinese painting [...] with the endless permutations and combinations that varied landscapes, varied occupations, varied cultural activities, and the varied personal attributes of men [and women] make possible. Not the perfect hive, but the living city.³⁷



Figure 2. Street scene in *Qingming Shanghe Tu*, Section of the handscroll. Attributed to Zeduan Zhang, ink and color on silk, 11th–12th century, Northern Song dynasty. Source: Wikimedia Commons.

The scroll demonstrates an alternative urban structure and social entity that coexists with the sovereign power and order. It is an urban culture that belongs to the grassroots who make a living on the street and have to “fight for their needs with whatever weapons were at hand.”³⁸ It is not surprising, then, to see the protestors during the 2014 Occupy Central Movement draw up a guidance map of their encampment, a near-utopian village as a bottom-up site of resistance to the hegemony of political and capital power, and name it *Admiralty Shanghe Tu*, echoing the original title of the 12th century painting. In *Disneyland with Death Penalty*, Gibson describes the Walled City as “hive of dream” with “mismatched, uncalculated windows.”³⁹ For Gibson and Mumford, the hive might be imperfect and mismatched, but it provides a material environment that allows the existence of an alternative social order and the possibility of other ways of living in the city.

³⁷ Lewis Mumford, *The City in History* (New York: Harcourt, 1989), plates 64.

³⁸ See Sennett, *The Uses of Disorder...*, 56.

³⁹ See Gibson, “Disneyland with Death Penalty...”

Conclusions

From cyberpunk science fictions to Hong Kong urban cinema, this paper registers the real and the lived Walled City as a space for the multiplicity of human contacts and reveals an urban discourse concealed by its dehumanized dystopian appearance. Through the camera of Hong Kong urban cinema, the Kowloon Walled City escapes from the imagery and the external gaze, while its inhabitants, once being nameless extras, take agency and tell their own stories as the protagonist.⁴⁰ The vision of the Ridleyville as “Hong Kong on a bad day,” or the Newport City with visual signposts as “in the flood of information,”⁴¹ rises naturally out of the Walled City and Hong Kong’s architectural presence and built environment. Their imagined spatiality might resonate with the Walled City as a site of marginality against the hegemonic power. However, “these disjointed signs, these scattered artefacts, can never equal the solid place from which they came.”⁴² Paraphrasing architect Yung Ho Chang who cited the dialogue of Hiroshima Mon Amour (1959) in the discussion of everyday lives: We saw everything in the City. No, we saw nothing because we have neither walked in the City, lived there, “bought groceries or did the laundry.”⁴³ The local discourse of the Walled City, being ambiguous and ambivalent per se, can only be fully revealed when our interpretation is not driven by a prejudice, a romanticisation or a projection; rather, it is through the process of looking directly at its quotidian lives as well as the socio-spatial structures underneath its chaotic surface that the hidden narrative of the everyday. As Lefebvre puts it: “the extraordinary within the ordinary”⁴⁴ has come to be grasped in a more solid way. This hidden discourse of the Walled City indicates a more human-centered understanding of the process of city-making rather than seeing the place as a set of objects that can be discussed without considering the suppressed subjectivity of groups. By foregrounding the everyday experiences and socio-spatial practices, the filmic depictions of the district in Hong Kong urban cinema demonstrate a collective response from the local inhabitants at the margin. The Walled City became a result of varied practices and, simultaneously, a fertile ground for further actions that all aim at claiming and asserting their right to not only accessing the resources and services in the city but also the citizenship of creating alternative possibilities and common spaces. Meanwhile, as rebel and insurgent as the Walled City may appear, one cannot overlook and discard the impact of the *laissez-faire*, or tolerant, attitude from the authorities in the process of making the “hive of dream”. It is this ambiguous relationship between the centrality and marginality that forms an open field, a safe space, and a freezone where the inhabitants are enabled to create and spatialise their own orders,

⁴⁰ Similar changes can also be found in the depiction of Chungking Mansion, another citadel of darkness in Hong Kong. In *Hand Rolled Cigarette* (2020), for example, a marginalised South Asian youth Manny (Binpin Karma) becomes one of the main characters in the story, in contrast to the group of nameless migrant workers cast in Wong Kar-wai’s classic *Chungking Express* (1994).

⁴¹ See Nozaki, Kubo, *The Analysis of Ghost in the Shell...*

⁴² See Leung, “The Walled City: Our Place...”, 120-123.

⁴³ See Yung Ho Chang, “A Loop”, in *The Everyday in Visual Culture: Slices of Lives*, ed. by Francois Penz and Janina Schupp (London: Routledge, 2022), xix.

⁴⁴ See Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life* (New York: Verso, 2014), 298.

which are often considered “contradiction and disorder” from the view of technicist rationalism.⁴⁵ Such multiplicity and the chaos and conflicts that follow, as has been highlighted by Sennett, are not “an immoral threat” but “expressions of human need”,⁴⁶ embodied within the alive and active street as a silver lining in the grim world of *Blade Runner* and other cyberpunk science fictions.

⁴⁵ See Henri Lefebvre, *Writings on Cities* (Oxford: Blackwell, 1996), 81-85.

⁴⁶ See Sennett, *The Uses of Disorder...*, 198.

Photographed Architecture: The Case of the Villaggio Matteotti in Terni by Giancarlo De Carlo (1969-1975)

Arquitectura fotografiada: el caso del Villaggio Matteotti en Terni por Giancarlo De Carlo (1969-1975)

ANDREA MAGLIO

Università degli Studi di Napoli Federico II, andrea.maglio@unina.it

Abstract

Entre las obras más conocidas del arquitecto Giancarlo De Carlo (1919-2005), el barrio Villaggio Matteotti en Terni tiene un carácter claramente experimental. El método de trabajo de De Carlo se expresa aquí de manera límpida y clara, sobre todo por el vínculo entre la composición social y la estructura urbana y arquitectónica. Durante la fase de planificación, la colaboración con el sociólogo Domenico De Masi se acompaña de un diálogo continuo con los futuros habitantes, para definir un caso emblemático de “planificación participativa”. Por estas razones, la representación del nuevo barrio a través de la fotografía cobra suma importancia y, por otro lado, los fotógrafos de arquitectura encuentran en el barrio un sujeto ideal. La documentación del uso de los espacios a lo largo del tiempo, tanto a corta distancia de la finalización de las viviendas como 50 años después, es especialmente significativa para un tipo de arquitectura concebida precisamente en relación con las necesidades de los usuarios. La primera campaña fotográfica data de 1976, solo un año después de la finalización del distrito, y fue realizada por Gabriele Basilico, uno de los máximos exponentes de la fotografía arquitectónica. Pero también se realizan otras campañas muchos años después, como la de Emiliano y Lorenzo Zandri en 2016 y la de Mario Ferrara en 2021.

Among the best-known works of the architect Giancarlo De Carlo (1919-2005), Villaggio Matteotti in Terni has an evident experimental character. De Carlo's working method is expressed here in a limpid and clear way, above all for the link between social organization and urban and architectural structure. During the planning phase, the collaboration with the sociologist Domenico De Masi is accompanied by a continuous dialogue with the future inhabitants, in order to define an emblematic case of “participatory planning”. For these reasons, the representation of the new neighborhood through photography becomes extremely important, and on the other hand, architectural photographers find an ideal subject in the neighborhood. The photo shoots, both at a short distance from the completion of the dwellings and 50 years later, is particularly significant for a type of architecture conceived precisely in relation to the needs of the users. The first photographic campaign dates back to 1976, only one year after the completion of the district, and was conducted by Gabriele Basilico, one of the greatest architectural photographers in the second half of 20th century. But other campaigns are also conducted many years later, such as that of Emiliano and Lorenzo Zandri in 2016 and that of Mario Ferrara in 2021.

Keywords

Villaggio Matteotti, Giancarlo De Carlo, Gabriele Basilico, fotografía arquitectónica

Villaggio Matteotti, Giancarlo De Carlo, Gabriele Basilico, architectural photography

Introduction

One of the leading figures in contemporary Italian architecture was Giancarlo De Carlo (1919-2005), who always worked quite far from the mainstream of the architectural culture, both from the point of view of the academic elite and from that one of the disciplinary and methodological approach¹. At the beginning of the Sixties, he started an intense activity in the city of Urbino, where he designed the students' residences, various university buildings, and the General Town Plan². He was not following the ideas of Le Corbusier and of the so-called "Modern Movement" and in 1956 he founded Team X with the new generation of architects, including Alison and Peter Smithson, Jakob Bakema, and Aldo van Eyck³. He was against any abstract scheme and any "standard" and defended the importance of local context and cultural tradition as a base for every architectural project. The 1968 cultural movement was equally against any kind of pre-established authority and during the years of the so-called *contestazione* (student protest) De Carlo spoke openly with the students, wrote articles and improved his idea of "participatory architecture". This idea consisted in including the citizens in the design process to carefully consider their real needs. The first important work where he could experiment this approach was the Villaggio Matteotti in Terni, built between 1970 and 1975⁴.

De Carlo's Villaggio Matteotti

In 1969 Terni steelworks asked De Carlo to design a new neighborhood for the workers. It was a conflicted period in which the steelworks, the local administration, and the workers themselves represented apparently incompatible positions.

¹ Fabrizio Brunetti and Fabrizio Gesi, *Giancarlo De Carlo* (Florence: Alinea, 1981); Lamberto Rossi, *Giancarlo De Carlo: Architetture* (Milan: Mondadori, 1988); Benedict Zucchi, *Giancarlo De Carlo* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1992); Antonella Romano, *Giancarlo De Carlo. Lo spazio realtà del vivere insieme* (Turin: Testo e immagine, 2001); John McKean, *Giancarlo De Carlo. Layered Places* (Stuttgart-London: Axel Menges, 2004); *Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell'architettura*, ed. by Margherita Guccione, Alessandra Vittorini (Milan: Electa, 2005); Alessandro Balducci, "L'eredità di Giancarlo De Carlo", *Territorio*, n.º 42 (2007): 7-8, "Giancarlo De Carlo at 100 (1919-2019)", *Histories of Postwar Architecture*, n.º 5 (2019) (ed. by Antonello Alici, Filippo De Pieri). For the consistence of the materials in the De Carlo Archive, IUAV, Venice, see *Giancarlo De Carlo. Inventario analitico dell'archivio*, and *Giancarlo De Carlo. Percorsi*, both ed. by Francesco Samassa (Padua: Il Poligrafo, 2004).

² Lorenzo Mingardi, *Sono geloso di questa città. Giancarlo De Carlo e Urbino* (Macerata: Quodlibet, 2018).

³ Brunetti and Gesi, *Giancarlo De Carlo...*

⁴ The theme of participation is central also in the bibliography about the Villaggio Matteotti. See: Herman Schlimme, *Il "Nuovo Villaggio Matteotti" a Terni di Giancarlo De Carlo. Partecipazione fallita e capolavoro di architettura* (Rome: Università di Roma Tre, 2004); Paolo Vitali, "Das endlose Seminar. Wohnsiedlung Villaggio Matteotti in Terni", *Werk, Bauen + Wohnen*, n.º 12 (2018): 31-37; Alberto Franchini, "Giancarlo De Carlo y la participación. El caso del Villaggio Matteotti. Terni, Italy", *Arquitectos*, n.º 32 (2017): 9-26.

The architect decided to use a “participatory design” process in order to give every part the right answer⁵. The first initiative was an exhibition about the most interesting cases of residential architecture, a kind of preliminary step for a further discussion. In 1976 De Carlo wrote about the “participatory design” to clear up misunderstandings: users’ participation in the architectural design process was not only a direct survey on their needs but it was much more a complex process, where both parts confront each other. De Carlo was convinced that “the wisdom of users is a myth, mirroring that of the infallibility of the technical specialist”⁶. Clearly, as De Carlo himself stated, the cooperation work is always guided by the designer and the final solutions are not autonomously determined. Furthermore, users of Terni were averagely educated and experienced workers, so that in other contexts the same work would not have produced the same results⁷. Anyway, in order to improve this “participative” process, De Carlo decided to include in the design team also a sociologist. The choice fell on Domenico De Masi, who was professor for Work Sociology in different Italian universities and had already been involved in projects for new industrial plants.

The result of this process is a layout divided into four rows of three-storey houses, with a wider central street and two more intimate, pedestrian, parallel streets, with a higher external block of a different type. The *béton brut* buildings don’t have a regular cubic shape but various volumes with recesses or overhangs, while a diagonal pedestrian way with three bridges crosses the three streets and a lot of greenery fills the two lateral paths. This kind of design produced an always changing perception of the space, so that Tafuri wrote that “the severity of the language is softened by modulation and details that lean towards a not always controlled *picturesque*”⁸. The 240 apartments are almost always different, as 45 different typologies were identified. Despite the criticisms received from the political world and from the religious authorities, who blocked the continuation of the neighborhood, the result is unique on a national level: urban connective texture and residential spaces do experience a total permeability, so that the pedagogical value of the urban space, that was dear to the architect, clearly emerges.

⁵ Alberto Franchini, *Il Villaggio Matteotti a Terni. Giancarlo De Carlo e l’abitare collettivo* (Rome-Bristol: L’Erma di Bretschneider, 2020).

⁶ Giancarlo De Carlo, “Altri appunti sulla partecipazione”, *Parametro*, n.º 52 (1976): 50-53. See also Piero Rovigatti, “Partecipazione tra pratica e impegno. L’esperienza del Villaggio Matteotti a Terni”, in *A partire da Giancarlo De Carlo*, ed. by Federico Bilò (Rome: Gangemi, 2013), 83-91; Grazia Pota, “La progettazione processo di Giancarlo De Carlo. Forma e indeterminazione nell’architettura contemporanea”, in *Giancarlo De Carlo nel centenario. Sguardi di nuova generazione*, ed. by Gemma Belli, Fabio Mangone (Syracuse: LetteraVentidue, 2021), 32-41.

⁷ Giancarlo De Carlo, Franco Bunčuga, *Conversazioni su architettura e libertà* (Milan: Elèuthera, 2000), 201.

⁸ Manfredo Tafuri, *Storia dell’architettura italiana 1944-1985* (Turin: Einaudi, 1982), 135; then in *Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti*, ed. by Angela Mioni, Etra Connie Occhialini (Milan: Electa, 1995), 65.

Gabriele Basilico's Photographs and the task from *Casabella*

Gabriele Basilico (1944-2013) has been one of the most famous Italian photographers and his work has influenced generations of artists on an international scale.

He graduated in architecture at the Polytechnic School in Milan in 1973 and his first exhibition was about the city of Glasgow in 1971, even though his most popular work is the one about the factories in the Milanese suburbs. Since this work in Milan, he preferred to produce black and white images, preferentially with no people and with a kind of abstract and metaphysical atmosphere. Basilico's education as an architect was obvious, as he had a peculiar attention to urban contexts, especially the fringes of cities. Only in the Eighties did Basilico experiment with different approaches, as it happened in the *Bord du mer* project, promoted by the French government, and then in the exhibition *Viaggio in Italia*, ideated and coordinated by Luigi Ghirri. In these photographic campaigns to document French and Italian landscape, he tried to look at the landscape in a state of "contemplation"⁹. Therefore, it can be understood how the photographs of the Villaggio Matteotti are a truly anomalous stage in Basilico's professional career.

The number 421 (January 1977) of the Italian architectural magazine *Casabella* was the first one to be managed by a new editor, the Argentinian architecture and industrial design theorist Tomás Maldonado, who had previously been among the founders of the Hochschule für Gestaltung in Ulm, in Germany. The new editor had the intention to change the contents and the profile of the magazine, addressing a wider audience and dealing with subjects that went beyond the narrow confines of architectural disciplines. De Carlo's work in Terni had been completed two years before and the multidisciplinary approach interested Maldonado. Therefore, in *Casabella* n.º 421 a large reportage on the Villaggio Matteotti was included and Maldonado asked Gabriele Basilico to take pictures of the neighborhood to illustrate the pages of the magazine. The reportage gave back a broad view of the different matters: Sergio Bracco wrote a critical introduction, Domenico De Masi reported about the sociological contribution, Giancarlo De Carlo wrote about the design criteria and then an interview to Gianluigi Osti, who had been chief executive officer of the Terni factory, followed. The whole articles series was coordinated by Giorgio Muratore. The name of Gabriele Basilico appears only in the magazine summary together with the ones of Giorgio Casali and Mimmo Jodice, who were authors of other photographs of the reportage.

The question of "participation" was of course relevant and was one of the most discussed problems in the *Casabella* pages. As a demonstration of the importance of the theme, extracts of the requests and considerations of the inhabitants are shown alongside the authors' texts. So, also Basilico was asked to provide documentary evidence of the interiors and of the inhabitants' life. In an interview of 2008 by Claudia Zanfi, together with the American photographer Bill Owens, who he considered a master, Basilico said that

⁹ Gabriele Basilico, "Fotografare l'architettura, fotografare il paesaggio", in *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, ed. by Marisa Galbiati, Piero Pozzi, Roberto Signorini, (Milan: Guerini e Associati, 1996), 39-42, 41.

the editor asked me to photograph not only the result of the architecture, but also the interior of the houses. The families who occupied the houses no longer had the opportunity to deepen their dialogue with De Carlo, since the cultures and social environments were very different from each other, and therefore photography proved to be a good means of documenting what followed the realization. Thus, [in the photographs] equal space was given to the social component and to architecture¹⁰.

In this interview Basilico expressed clearly his debt to Owens, telling how much the portraits of the inhabitants in the Villaggio Matteotti were inspired by the ones in Owens' book *Suburbia* from 1973. In this book, Owens intended to provide an overview of the Seventies through the interiors of American middle-class homes. Basilico was also inspired by the British photographer Martin Parr, who was in turn influenced by Owens and who had published in 1974 the photographic book *Home Sweet Home*. Another possible reference for Basilico's work is that of the Italian photographer Gianni Berengo Gardin, who in 1977 – therefore shortly after the reportage on the Villaggio Matteotti – published with Luciano D'Alessandro his book *Dentro le case* (Inside houses)¹¹. These pictures were incredibly similar to the ones of Basilico and showed old-fashioned interiors that seemed to have nothing to share with modern architecture. Berengo Gardin was older than Basilico and quite famous at that time, but his work on the interiors show an evident analogy with the one of his colleagues: he was equally not trying to investigate the psychological aspect of the people but only to relate them to the space where they were living¹². Later, in the year 2012, Basilico explained how much and why he was influenced by Owens and Berengo Gardin: “their narrative style, which consciously showed the portrait of the subjects in their habitat, and which was cold and respectful of the static pose, in some ways “merciless”, had deeply impressed me”¹³.

“Architecture and participation”: buildings and people in Basilico's work on Villaggio Matteotti

Basilico's work on the Villaggio Matteotti was actually more complex compared to other reportages, since it was created on commission and had the purpose of documenting an innovative architectural project. The artist therefore moved on a double track, photographing the exteriors mainly without people and letting the architecture emerge as the main subject, while in the interiors the modernity of the architectural project disappeared to give way to the life of the inhabitants (fig. 1, fig. 2). According to Basilico, it was Maldonado who asked that portraits and interiors prevailed in the photographs¹⁴. The old-fashioned furniture of the

¹⁰ Claudia Zanfi, “Locchio non muore mai. Dedicato a Gabriele Basilico. Interview to Gabriele Basilico and Bill Owen”, *Artribune* (14 February 2013), accessed 18 July 2023,

¹¹ Gianni Berengo Gardin, Luciano D'Alessandro, *Dentro le case* (Milan: Electa, 1977).

¹² Ferdinando Scianna, Marco Belpoliti, “Una conversazione. Gianni Berengo Gardin fa 90”, *Doppiozero* (10 October 2020), accessed 17 July 2023, <https://www.doppiozero.com/gianni-berengo-gardin-fa-90>.

¹³ Gabriele Basilico, *Leggere le fotografie in dodici lezioni*, ed. by Maria Giulia Zunino (Milan: Abitare – Rizzoli, 2012), 14.

¹⁴ Basilico, *Leggere le fotografie...*, 14.

working-class petty bourgeoisie made any accent of modernity indiscernible. Apparently, this approach does not seem to have done justice to the innovative character of the new neighborhood, but Basilico had the task and the will to document precisely the aspects relating to "participation". For a young photographer who graduated in architecture only four years earlier, to deal with De Carlo and with a tangible manifestation of "participatory architecture" must have certainly had a strong impact. In fact, with the photographs of the Villaggio Matteotti, Basilico took part in the VII edition of the Optical and Audiovisual Photo Exhibition (SICOF) at the Milan Fair in March 1977, naming his contribution "Architecture and participation" (fig. 3).



Figure 1. Villaggio Matteotti, Terni, 1976, picture by Gabriele Basilico. Source: Archivio Mufoco – Archivi fotografici italiani online. <https://www.mufoco.org>.



Figure 2. Villaggio Matteotti, Terni, 1976, picture by Gabriele Basilico. Source: *Abitare*, n.º 486 (2008).



Figure 3. Villaggio Matteotti, Terni, 1976, picture by Gabriele Basilico. Source: *Abitare*, n.º 486 (2008).

In 2012, just one year before his passing, Basilico published a book that was a kind of general look on his career but was organized as twelve lessons of photography: *Leggere le fotografie in dodici lezioni*¹⁵. Since 2008, these lessons had been previously published in the magazine *Abitare*, whose editor –at that time Stefano Boeri– commissioned the work¹⁶. The first lesson was entitled “Architettura e partecipazione” (architecture and participation) and was dedicated to the Villaggio Matteotti shots. The idea of “lessons” was interpreted by Basilico in an original way, as in some cases the author described the formal construction of the photograph, in other cases, he described instead its intentions, conditions, and environment. Recalling a previous text in the magazine *Il Diaframma* from 1977, in the lines commenting on the photographs, in *Leggere le fotografie* Basilico returned to the theme of participation:

[The project choices] made have the merit, on the one hand, of overriding the traditional role of the architect, and, on the other, of triggering a process of self-management in the future. The participatory balance runs the risk of getting lost in the moment of construction and who decides, in the final analysis, is always the architect. *Béton brut* surfaces without plaster, long strips of ribbon windows, raised common paths are composed in a rigorous and Spartan language that leaves very little space for autonomous and spontaneous interventions¹⁷.

As seen, Basilico observed the theme of participation with a critical eye. Although in the years of study at the Milan Polytechnic he was subjected to the dominant influence of sociology, he managed to maintain extremely objective opinions. However, the Milanese photographer acknowledged that De Carlo’s choice had been “courageous”. He was probably

¹⁵ Basilico, *Leggere le fotografie...*

¹⁶ Gabriele Basilico, “Corso di fotografia. Prima lezione. Architettura e partecipazione”, *Abitare*, n.º 486 (2008): 32-37.

¹⁷ Basilico, *Leggere le fotografie...*, 13.

convinced that the Villaggio Matteotti was a first important experiment in the right direction, where in any case the architect could not give up the use of his professional skills. In the eyes of the architect-photographer, this was an unavoidable conflict between modernity and tradition (fig. 4, fig. 5):

The images of the interiors mercilessly tell of the difficulties encountered by De Carlo in making the users, i.e. the tenants, who were of course not experts in architectural culture, accept his radical, "brutalist", perhaps a little difficult language, which was opposed to their aspirations and their expectations. The inhabitants of Villaggio Matteotti proudly posed among decorations that sought to cancel the rigour of the architecture¹⁸.



Figure 4. Villaggio Matteotti, Terni, 1976, picture by Gabriele Basilico. Source: *Abitare*, n.º 486 (2008).

¹⁸ Basilico, *Leggere le fotografie...*, 14.

Basilico affirmed that he had been aware that his images showed “overabundant and sometimes kitsch solutions”, but he attributed this circumstance to the fact that the architectural project, despite the democratic and innovative intent, had had an “ambiguous” outcome. When Basilico wrote these words in 2012, De Carlo was already passed away. Perhaps the photographer confessed in this way that the project, specially because of the methodological aspect, did not seem entirely convincing to him. It is not a case that, as Basilico himself remembered, De Carlo was not completely satisfied with the photo shoot and, after having seen it in *Casabella*, was “embittered”¹⁹.

In this sense, Basilico was convinced of the social utility of photography, which is both a document and an artistic product, but he was also aware of the evocative and communicative power of images, as perfectly demonstrated by the case of the Villaggio Matteotti. In an interview in 1999, he answered that he was “strongly sensitive to the “duplicity” of the documentary genre and to the awareness or communication capacity that unleashes what often, apparently, is only a faithful reproduction of reality”²⁰. The shots of the Villaggio Matteotti interiors are not only a “faithful reproduction of reality”, as they prove a strong capacity of the photographer to identify with the inhabitants with the awareness –despite the “participatory” process– of the division between users’ aspirations and architectural culture.

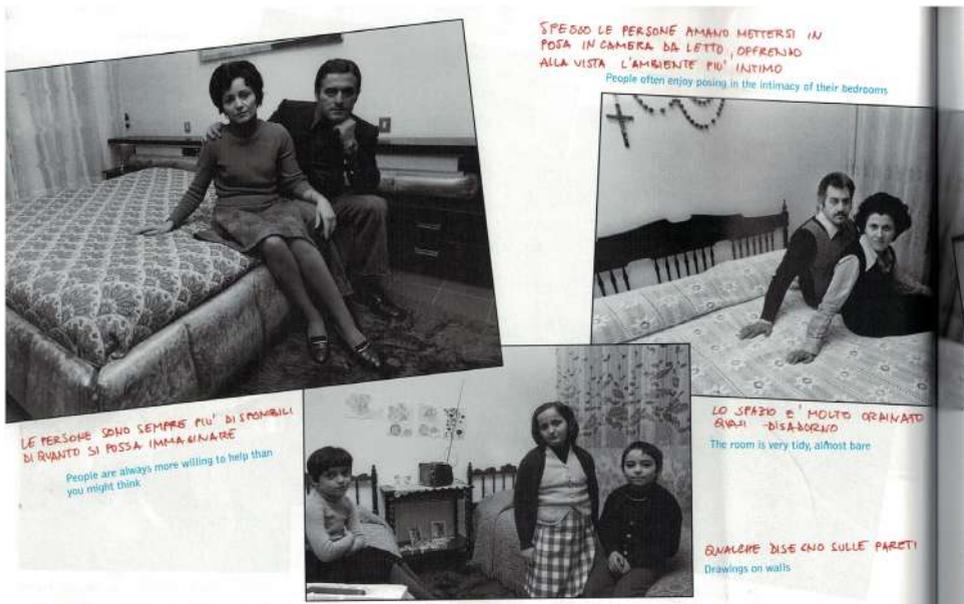


Figure 5. Villaggio Matteotti, Terni, 1976, picture by Gabriele Basilico. Source: *Abitare*, n.º 486 (2008).

¹⁹ Basilico, *Leggere le fotografie...*, 14.

²⁰ “Filippo Maggia’s Interview with Gabriele Basilico, 24.5.1999”, in Gabriele Basilico, *Cityscapes* (Milan: Baldini e Castoldi, 1999), w/o pg.

New looks on De Carlo's work: Zandri and Ferrara

Basilico's work on De Carlo has left for sure a long-lasting sign in further architectural photography and, on the other side, the Villaggio Matteotti continues to exert a certain charm on figurative culture even today. Even recently other architectural photographers have dealt with the Terni neighborhood. In 2016 a rich photographic report was conducted by the brothers Emiliano and Lorenzo Zandri, who form the ZA² studio. Their photographs focus on the exteriors, but the human figure, unlike Basilico's shots, is not completely excluded, and in many images the same young man can be observed running through the spaces, thus providing a reference scale (fig. 6). By the use of color images only, the *chiaroscuro* effect of exposed concrete –normally accentuated by black and white– is avoided.

In 2021 Mario Ferrara's photographic campaign in the Villaggio Matteotti was carried out for an exhibition which was held at the Department of Architecture of the Federico II University of Naples. In this case the author developed an approach which was based on the dialectic between analysis and synthesis, to prove the complexity and multiple identities of De Carlo's project. Through a work built on three "levels", which correspond to a gradual approach to the object, the overall views are followed by shots of greater attention to the architectural scale and finally by "details". In this case, even more than in Basilico's exterior shots, the human figure does not appear. Indeed, no inhabitant or visitor can be seen in any of the photographs. However, signs of life in the neighborhood are visible: cars, scooters, shoes, flower pots, basketball hoops and drying racks (fig. 7). Ferrara also prefers the use of color images and, by renouncing the suggestion of black and white, the shots are perfectly capable to underline the geometries of architecture and its design.



Figure 6. Villaggio Matteotti, Terni, 2016, picture by Emiliano and Lorenzo Zandri. Source: *Divisare*. <https://divisare.com>.



Figure 7. Villaggio Matteotti, Terni, 2021, picture by Mario Ferrara. Source: Mario Ferrara collection.

Conclusion

The photo shoot of Villaggio Matteotti was Basilico's first published work after the first one in Glasgow, when he was still a student, and that one in the Romagna dance clubs, both of which were published only many years later. This work on Terni neighborhood is not typical of his whole production, because with the further work on the Milanese industrial scenery his approach totally changed and his sociologic eye disappeared. As Manuel Orazi wrote, his Terni photos "are in a way schizophrenic: cold exteriors, warm interiors. On the outside the new buildings are seen with the eye of the architect —as if without inhabitants [...]—. Inside, however, people are seen with the eye of the sociologist"²¹.

One can understand why De Carlo did not like the images, and not only those of the interiors, but perhaps also those of the exteriors with an overly metaphysical aura. After all, on the one hand petty- bourgeois kitsch obscured the architecture and on the other hand buildings without people ignored the result of the "participation" process. The role of photography thus becomes central because it unmasks every ambiguity and every false myth, in this case causing the architect's disappointment.

Of course Basilico was extremely interested in the problems of "participatory architecture", but he probably was lead in recognizing its limits. The cultural climate of the Seventies, culturally dominated by sociology, clearly mattered. For this reason the most consolidated readings of the neighborhood —not just the photographic ones— are quite standardized on the theme of participation. Instead, even if many architectural critics do not recognize it, the quality of the architectural and urban space is very high and —again— photography plays a very important role, since while trying to portray the inhabitants and the use of the spaces, it shows the architectural image of the buildings and proves —intentionally or unintentionally— the quality of the project. If Basilico's work remains of extreme interest and constitutes almost a milestone in architectural photography, the shots first of the Zandri brothers and then of Ferrara, taken about forty years later, abandon the sociological slant and concentrate on architecture, without renouncing the human scale and the traces left around by the inhabitants. An apparently photogenic neighborhood actually turns out to be very difficult to photograph and, in all the cases mentioned above, the authors manage to avoid falling into the easy appeal of De Carlo's geometric lines.

²¹ Manuel Orazi, "The Light and Shadow of Gabriele Basilico", *Log*, n.º 30 (2014): 55-59, 55-56.

La representación del espacio urbano a través de la fotografía. Estudio comparativo de la Plaza Mayor de Salamanca, Piazza Sordello en Mantua y Mountjoy Square en Dublín

The Representation of Urban Space Through Photography. A Comparative Study of the Plaza Mayor in Salamanca, Piazza Sordello in Mantua and Mountjoy Square in Dublin

MARÍA GILDA MARTINO

Universidad de Alcalá, gilda.martino@uah.es

Abstract

El espacio urbano es un sistema multidimensional en el cual se plasman los cambios políticos, socioeconómico y culturales de la sociedad. En las ciudades históricas, las plazas urbanas representan uno de estos elementos que testimonian las diferentes dimensiones del espacio a lo largo de la historia. En la presente contribución se pretende explorar, a través de una selección de fotografías producidas desde principios del siglo XX hasta hoy, la evolución de la representación de tres plazas históricas de gran valor arquitectónico situadas en España, Italia e Irlanda, que han sido declaradas o incluidas en la lista indicativa de Patrimonio Mundial. Se analizan diacrónicamente tres lugares europeos que han sido testigos de remodelaciones urbanísticas diversas, a través del medio fotográfico y a lo largo de tres fases de evolución: las primeras representaciones de la iconización del espacio, las plazas como escenarios del progreso y la influencia del turismo, patrimonialización y gentrificación urbana.

Urban space is a multidimensional system in which the political, socio-economic and cultural changes of society take shape. In historic cities, urban squares represent one of these elements that testify the different dimensions of space throughout history. This contribution aims to explore, through a selection of photographs produced from the beginning of the 20th century to the present day, the evolution of the representation of three historic squares of great architectural value located in Spain, Italy and Ireland, which have been declared or included in the World Heritage Tentative List. Three European sites that have witnessed diverse urban redevelopments are analysed diachronically, using the photographic medium over three phases of evolution: the first representations of the iconisation of space, squares as stages of progress and the influence of tourism, patrimonialisation and urban gentrification.

Keywords

Espacio urbano, ciudades históricas, plazas históricas, representación, fotografía

Urban space, historic cities, historical squares, representation, photography

Introducción

El espacio urbano es un sistema complejo y multidimensional, especialmente en las ciudades históricas. La fotografía, junto con otros medios visuales, ha sido utilizada para representar y comunicar la ciudad. Los resultados de la obra gráfica representan hoy un soporte para el análisis de los espacios públicos urbanos. Es decir, proporcionan información valiosa sobre el proceso continuo de evolución de las zonas que representan y han representado un escenario urbano para eventos históricos, socioculturales y avances tecnológicos de la sociedad.

Como ha indicado Clarke, la fotografía se ha utilizado, desde sus albores, para responder a la “complejidad visual de la ciudad como imagen y experiencia”¹. Los primeros fotógrafos del siglo XIX, buscaban objetividad y realismo, a través de vistas urbanas de espacios vacíos y ordenados². Como es el caso de los Alinari en Florencia³ u Charles Marville en París⁴, las transformaciones urbanas de las ciudades europeas se registraron gráficamente con perspectivas monumentales claras y rigurosas. Por otro lado, la obra de Eugen Atget⁵ trascenderá el propósito propagandístico al capturar escenas cotidianas de la vida urbana parisina. En el siglo XX, el fotógrafo se vuelve artista e intérprete del paisaje urbano⁶. La fotografía posee una dimensión ideológica y subjetiva que permite transmitir, además de las transformaciones físicas, significados y vivencias que ocurren y han ocurrido en el espacio urbano y que pueden representar un conjunto de valores patrimoniales tangibles e intangibles para transmitir a las futuras generaciones.

Por ello, se analiza a través de una selección de fotografías producidas desde principios del siglo XX hasta hoy, la evolución de tres plazas históricas europeas, testigos de significados⁷ y remodelaciones urbanísticas diversas, declaradas o que han sido incluidas en la lista indicativa de Patrimonio Mundial. A través de los casos de estudio de la Plaza Mayor en Salamanca, la Piazza Sordello en Mantua y la Mountjoy Square en Dublín, se propone un estudio comparativo de la representación de estos espacios urbanos a través del medio fotográfico. Todo esto a lo largo de tres fases de evolución: las primeras representaciones de la iconización del espacio urbano, las plazas como escenarios del progreso y la influencia actual del turismo, patrimonialización y gentrificación urbana.

¹ Graham Clarke, *The City in Photography* (Nueva York: Oxford University Press, 1997), 75.

² Francesca Governa y Samuele Pellicchia, “Immagini e città: fotografia e video come dispositivi critici”, *Rivista Geografica Italiana* 130 (2023): 29-51, <https://dx.doi.org/10.3280/rgioa1-2023oa15436>.

³ Monica Maffioli, *Fratelli Alinari Fotografi in Firenze* (Florencia: Alinari, 2006).

⁴ Miguel Ángel Chaves Martín, *Fernando García Mercadal: Arquitectura y fotografía. Una mirada al patrimonio Arquitectónico de Segovia, 1929-1936* (Madrid y Segovia: Universidad Complutense y Demarcación de Segovia del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, 2011).

⁵ Chaves Martín, *Fernando García Mercadal...*

⁶ Annarita Teodosio, “Raccontare la città tra immagini e parole, ritratti urbani nei libri fotografici”, en *La cultura y la ciudad*, coord. por Juan Antonio Calatrava Escobar, Francisco García Pérez, David Arredondo Garrido (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016), 331-338.

⁷ Como indicado por Marco Romano, la plaza es un elemento constitutivo de la imagen de la ciudad europea. Los casos de estudios de esta comunicación se seleccionan como evidencia de tres diferentes significados de las plazas europeas: la plaza del Estado (Piazza Sordello en Mantua), la plaza monumental (Plaza Mayor de Salamanca) y la *square* (Mountjoy Square en Dublín). Marco Romano, *La piazza europea* (Venecia: Marsilio, 2015), 8.

Las primeras representaciones de la iconización del espacio urbano

Desde el momento en que la ciudad comenzó a registrarse mediante la cámara, las primeras imágenes capturadas tenían una intención concreta. Hasta las primeras décadas del siglo XX, se vivió un período en el que la captura de imágenes en exteriores aún presentaba dificultades. Esto hizo que cada imagen estuviera estrechamente ligada a un propósito específico. El uso de la fotografía se planteaba no solo como una simple ilustración, sino como una poderosa herramienta de comunicación y propaganda. En el caso concreto de las plazas urbanas, estas representaban un elemento urbano digno de ser fotografiado (fig. 1).



Figura 1. Fotografías de los casos de estudio en la primera mitad del siglo XX. Izquierda: Plaza Mayor, 1927. Fuente: Archivo Mas. Centro: Piazza Sordello, 1902. Fuente: Archivo Storico del Comune di Mantova, Raccolta fotografica, Busta 7, fasc. 1/19 foto 6. Derecha: Mountjoy square, 1925-1927. Fuente: Mountjoy Square: Architectural Conservation Area Report (Dublin City Council, 2012), 11.

En el caso de la Plaza Mayor de Salamanca, sus primeras representaciones conformarán el comienzo de un proceso de iconización de un hito de la hispanidad que experimenta, en su espacio central de forma cuadrangular trapezoidal y enmarcado por una fachada urbana continua, importantes modificaciones formales a lo largo de los años. El área central de más de media hectárea con bajos porticados con funciones comerciales⁸, se convierte a principios del siglo XX en un bosque frondoso⁹ de acacias para el disfrute de las clases burguesas. La fotografía de la Plaza Mayor en 1927 nos presenta un espacio central como un lugar de paso y paseo. Un bordillo de granito divide el espacio para los vehículos, mientras que en su zona central aparece un templete, parterres geométricos con rosales y palmeras a medio crecer. Destaca la presencia de ropa tendida y toldos en los balcones de fachada y terrazas. Esto refleja el principio de un gradual abandono de una atmósfera de vecindario y la denominada “pública-privacidad”¹⁰, para convertirse en un espacio cosmopolita, monumental, teatro de espectáculos públicos y libre de elementos de ornato, exóticos y de vida cotidiana. Se observa un proceso gradual simplificación de diseño del espacio central de elementos que se habían acumulado a lo largo de casi 50 años.

⁸ *Plan de Gestión de la Ciudad Vieja de Salamanca* (Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Salamanca, 2017), http://www.urbanismo.aytosalamanca.es/es/planeamientourbanistico/anuncio_0004.

⁹ Conrad Kent, *La Plaza Mayor de Salamanca. Historia fotográfica de un espacio público* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998).

¹⁰ David Senabre López, “La Plaza Mayor de Salamanca en el urbanismo del siglo XX”, *Ciudades* 11 (2017): 191-210, <https://doi.org/10.24197/ciudades.11.2008.191-210>.

En el caso italiano de Piazza Sordello, el inmenso espacio de forma rectangular de casi una hectárea, se define formalmente en 1330, a raíz de la demolición de un entero barrio central de casas medievales¹¹. Su función como hito del poder político-administrativo hizo que se constituyera a lo largo de los siglos como un proscenio para edificios símbolos de inmensidad y riqueza de la iglesia (Duomo) y las familias señoriales (Palazzo Ducale y Palazzo del Capitano). Por eso, sus representaciones fotográficas de la primera mitad del siglo XX se relacionan con la intencionalidad de dejar huella de la reivindicación de un nuevo poder político. Después de la caída de los Gonzaga en el siglo XVIII, Mantua se incorpora al dominio austriaco. Las tensiones políticas y reivindicaciones libertarias locales, que llevaron a la integración de Mantua en el Reino de Italia en 1866, quedaron reflejadas en la plaza a través del monumento erigido en 1872 para conmemoración de un grupo de jóvenes mantuanos revolucionarios denominados Mártires de Belfiore. En una fotografía de la Piazza Sordello de 1902, se interpreta el buscado protagonismo de esta obra del escultor Pasquale Miglioretti, como estrategia para exhibir la nueva independencia conquistada. Por otro lado, los acontecimientos posteriores a la Primera Guerra Mundial, se tradujeron en una serie de transformaciones ligadas a la promoción de la ideología y el simbolismo de la dictadura fascista que, en el caso de Piazza Sordello, llevaron al desmantelamiento del monumento a los Mártires de Belfiore en los años 30¹².

En el caso irlandés de Mountjoy square, esta se inserta en el sistema de las cinco plazas ajardinadas que constituyen hitos del periodo de desarrollo georgiano de Dublín (1714-1830). En el siglo XVII, la capital irlandesa era considerada la segunda ciudad del imperio británico, enclave de atracción de la aristocracia, mecenas, arquitectos y artesanos. La ciudad antigua se había desarrollado en la orilla sur del río Liffey por cuestiones topográficas¹³ pero, la necesidad de expansión llevó a nuevos desarrollos especulativos en la zona norte, bajo los patrones establecidos por la Wide Street Commission¹⁴. La *square* de uso residencial y con forma cuadrada de casi 2 hectáreas, se compone por una fachada urbana de 68 casas adosadas de cuatro plantas, elegantemente proporcionadas y de ladrillo rojo¹⁵.

Estas se erigían alrededor de un jardín central privado y cerrado por barandillas metálicas, accesible únicamente a los arrendatarios. Al mismo tiempo que las representaciones fotográficas alimentaban el reflejo de esta *square* como un distinguido complejo residencial para la alta sociedad, la aprobación del Acta de Unión en 1801¹⁶ pone fin a la especulación

¹¹ Paola Eugenia Falini y Patrizia Pulcini, *Linee Guida per il progetto dello spazio pubblico di Mantova e Sabbioneta* (Cava de' Tirreni: Ediguida, 2015).

¹² El monumento fue recolocado por parte del Ayuntamiento solo en 2002 en la entrada de los Jardines Belfiore, lugar del martirio original, en el este de la ciudad.

¹³ Niall McCulloch, *Dublin: an Urban History* (Dublín: Anne Street Press, 1989).

¹⁴ La Wide Street Commission se considera la primera autoridad urbanística oficial de Europa. “Ireland’s 2010 Tentative List. The Historic City of Dublin”, en *World Heritage Ireland (sitio web)*, 2008, <https://worldheritageireland.ie/the-tentative-list/2010-tentative-list/>, consultado 20 de junio de 2023.

¹⁵ University College Dublin. School of Architecture, Landscape & Civil Engineering, *Mountjoy Square: Research and Analysis* (Dublín: School of Architecture, University College Dublin, 2010).

¹⁶ El Acta de Unión de 1801 estableció la fusión de del Reino de Gran Bretaña y el Reino de Irlanda. Esta conllevó la supresión del Parlamento de Irlanda. A partir de ese momento, Dublín perdió su estatus como núcleo de poder político y administrativo.

inmobiliaria georgiana, que conllevó el comienzo de un gradual declive. Los propósitos de mejora, llevaron en 1922 a la propuesta de Patrick Abercrombie, denominada “Mountjoy Square: Intensively developed as a Neighbourhood Garden Park” dentro de su plan integral para Dublín¹⁷. Esta contemplaba un espacio central con diversas instalaciones para el deporte y el ocio al aire libre para la clase acomodada¹⁸. El plan, que implicaba la eliminación del diseño original de la plaza ajardinada, nunca se realizó, pero tuvo una notable influencia en su planificación sucesiva. De hecho, en la primera mitad del siglo XX se introdujeron pistas de tenis en sustitución del césped central. La fotografía de la Mountjoy square entre 1925 y 1927, nos ofrece una visión de un frente intacto de casas georgianas que conservan un jardín privado de uso todavía elitista: un club de tenis exclusivo de la nobleza, similar a aquellos que se formaron en el mismo periodo en las comunidades de las otras plazas georgianas en el sur de Dublín¹⁹. Se interpreta en la fotografía la necesidad de reivindicar y representar el estatus del lugar como residencias para las clases aristocráticas. Todo esto para ocultar los cambios socioeconómicos que en estas épocas llevaron a un lento proceso de declive del paisaje urbano y la creación de barrios marginales en la zona norte de Dublín.

Las plazas como escenarios del progreso

En la segunda mitad del siglo XX, empezó a cobrar protagonismo en la representación fotográfica de las plazas urbanas históricas, la voluntad de transmitir un mensaje de avance hacia la modernidad. Estas se verán sometidas, en nombre del progreso y la economía, a graves destrucciones y alteraciones, además de cambios en la movilidad y la aparición del tráfico rodado. El medio fotográfico, cada vez más popularizado, representó un soporte para documentar la intención de ruptura frente a las formas tradicionales, como medio de propaganda y promoción del progreso tecnológico (fig. 2).



Figura 2. Fotografías de los casos de estudio en la segunda mitad del siglo XX. Izquierda: Plaza Mayor, 1966 en postal de la imprenta Fournier. Fuente: Colección personal M. G. Martino. Centro: Piazza Sordello, 1950-1974. Fuente: Biblioteca Mediateca Gino Baratta, Fondo fotografico Alessandro Dal Prato, ADP_330. Derecha: Mountjoy square, 1967. Fuente: Mountjoy Square: Architectural Conservation Area Report (Dublin City Council, 2012), 11.

¹⁷ Constantia Maxwell, *Dublin under the Georges* (Dublín: Gill & Macmillan, 1936).

¹⁸ Entre estos: tenis, croquet, bolos, gimnasios, un parque infantil y un club con salas de lectura.

¹⁹ Dublin City Council, *Mountjoy Square: Architectural Conservation Area Report* (Dublín: Dublin City Council, 2012).

En el caso de Salamanca, la Plaza se convierte en un “problema urbano”²⁰: para consolidar su función principal de espacio monumental, esta debía quedar libre de adornos. En el 1954 acaba definitivamente su época ajardinada, volviéndose un espacio sin aceras ni bordillos y sin desviar la atención de su ordenación de fachadas. Al mismo tiempo, esta actuación de mínimos arquitectónicos permitió una intensificación de la circulación y estacionamientos de vehículos. Desde los años 50 hasta los 70, el espacio central experimentó los efectos de la creciente motorización. Hasta se permitió el uso de aparcamiento, con una capacidad para 60 vehículos²¹. La fotografía de la Plaza Mayor en 1966 nos presenta una imagen paradójica al ojo del espectador actual: un espacio motorizado y compartido con el monumento, peatón y vehículos. Al mismo tiempo, en estos años, empezará una campaña contra el tráfico rodado en la Plaza, a raíz de la preocupación por su deterioro²².

En el caso de Mantua, el afán de modernidad resultará también poco respetuoso con los aspectos histórico-ambientales del tejido histórico urbano. En la Piazza Sordello, el deseo de modernización llevó a la concretización de visuales como la fotografía datada entre 1950 y 1974. El mismo impulso que había permitido la demolición de una exedra que unía el Palacio Ducal con la Catedral y que constituía el acceso a la plaza por el lado norte en 1901²³, legitimó la utilización de la Plaza como aparcamiento de vehículos. El autor de la imagen, Alessandro Dal Prato²⁴, nos aporta un testimonio de un espacio de estacionamiento en el lado meridional de la plaza, donde podemos apreciar una gasolinera bajo el arbolado.

Tanto en Salamanca como en Mantua, se representa en la toma fotográfica la integración del tráfico rodado como símbolo de progreso urbano. Al mismo tiempo, la reproducción de visuales análogas (desde los balcones suroeste en el caso español y desde los pórticos del Palazzo del Capitano para el caso italiano), se relaciona con el fenómeno de la popularización de la tarjeta postal²⁵. La llegada de un consenso sobre representaciones de una toma concreta y reconocible, establece un apoyo a la memoria tras la percepción del turista de un espacio símbolo de la ciudad²⁶.

La evolución de Mountjoy Square posterior al 1938, cuando el Ayuntamiento de Dublín adquirió la propiedad del jardín central, siguió el planteamiento de Abercrombie, pero con intención de dirigirse a las nuevas comunidades modestas que residían en la zona.

²⁰ Senabre López, “La Plaza Mayor de Salamanca...”.

²¹ Conrad Kent, *La Plaza Mayor de Salamanca...*

²² Se consideró hasta la posibilidad de un aparcamiento subterráneo, que finalmente no se llevó a cabo.

²³ Falini, Pulcini, *Linee Guida per il progetto dello spazio pubblico...*

²⁴ El fondo fotográfico de Alessandro dal Prato, abarca la segunda mitad del siglo pasado, de 1950 a 1990. La colección refleja la dedicación a la enseñanza del artista, que atesta el valor de la fotografía como recurso pedagógico para la formación de los alumnos. Además de documentar obras de arte y su conservación, también captura aspectos de su vida privada, especialmente en el territorio mantuano. “Fondo fotografico Alessandro Dal Prato”, en *Lombardia Beni Culturali (sitio web)*, <https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/fondi/FON-2s030-0000001/>, consultado 20 de junio de 2023.

²⁵ Juan Albarrán Diego y Sara Núñez Izquierdo, “La fotografía como herramienta crítica ante la evolución urbanística y arquitectónica de Salamanca de la posguerra a la capitalidad cultural”, *De Arte: Revista de Historia del Arte* 8 (2009): 131-148.

²⁶ Chaves Martín, *Fernando García Mercadal...*

Constituida la República Independiente de Irlanda, la falta de inversiones en el mantenimiento de los edificios, junto a la ausencia de normativas nacionales de protección patrimonial, condujo a la demolición masiva y reconstrucción de la mayoría de las viviendas ubicadas en los lados oeste y sur de la plaza. La fotografía de la Mountjoy square en 1967, nos ofrece la denuncia del dramático proceso de desaparición de la edificación original del lado sur de la plaza²⁷. En la imagen se aprecia la coexistencia del fenómeno de ruina y del proceso de reconstrucción a través de la reproducción de la fachada georgiana. Se relata así, a través de las fotografías, la huella la edificación original de la plaza, como representación el único testimonio de un patrimonio desaparecido y así detenido en el tiempo.

Turismo, patrimonialización y gentrificación urbana

En el siglo XXI, la fotografía constituye un medio esencial para divulgar la imagen turística de las ciudades históricas y sus lugares emblemáticos. Las tres plazas estudiadas pasaron por un proceso de reconocimiento normativo como un bien a preservar para las futuras generaciones. La fotografía puede actuar como medio de patrimonialización, lo que hace posible la conversión de estos lugares en iconos para el representación de una marca-ciudad²⁸. Sin embargo, la popularización de la fotografía digital ha brindado la oportunidad de capturar no solo tomas de carácter institucional cuidadosamente seleccionadas, sino también las evidencias de procesos de gentrificación y homogeneización causados por el turismo cultural en estos espacios urbanos históricos (fig. 3).



Figura 3. Fotografías de los casos de estudio en la actualidad. Izquierda: Plaza Mayor, 2021. Fuente: elaboración propia. Centro: Piazza Sordello, 2012. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mantova_piazza_sordello_e_il_palazzo_ducale.jpg Derecha: Mountjoy square, 2022. Fuente: elaboración propia.

En el caso español, el impulso de tutela patrimonial se concreta en ámbito nacional a lo largo de los años 80, hasta la declaración internacional UNESCO de Patrimonio de la Humanidad en 1988²⁹.

²⁷ Frank McDonald, *The Destruction of Dublin* (Dublín: Gill & Macmillan, 1985).

²⁸ Ángeles Layuno Rosas, *La ciudad del turismo. Arquitectura, patrimonio urbano y espacio público*. (Madrid: Editorial de la Universidad de Alcalá, 2020).

²⁹ El criterio (I) incluye la Plaza como “uno de los conjuntos urbanos más importantes del siglo XVIII en Europa”. “Ciudad vieja de Salamanca (1988)”, en *UNESCO (sitio web)*, <https://whc.unesco.org/es/list/381>, consultado 20 de junio de 2023.

Llegamos así a la actualidad de este espacio urbano: un emblema para una ciudad que acoge cada vez mayores oleadas de turistas, viajeros y estudiantes. Destacan a la vista, la gran cantidad de toldos y terrazas en los bordes de la fachada urbana continua, testigos de la terciarización de la economía urbana dedicada al turismo cultural, y de la privatización del espacio público. Los bancos de piedra que enmarcan el espacio central, junto a las farolas de iluminación, permiten una ocasión de descanso para los peatones, que finalmente se apropian totalmente de un espacio libre de árboles, jardines y vehículos. Desde su planteamiento como mero objeto de contemplación, la plaza representa hoy en día un espacio singular de sociabilidad³⁰ y de gran variedad de uso (comercio, espectáculo, ocio, contemplación, etc.) pensado también para ser vivido.

En el caso italiano, el impulso de protección del patrimonio se materializó a nivel nacional durante la década de 1960. En 2006 cabe destacar también que, en el ángulo sureste de la Plaza Sordello salieron a la luz restos de mosaicos de una *domus* romana de época imperial, actualmente integrados en una pabellón museal para el disfrute público³¹. Desde 2008, Mantua, junto con la localidad vecina de Sabbioneta, está inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO³². La fotografía de la Plaza Sordello en 2012 nos ofrece la estampa de un espacio que ha podido conservar su gran valor simbólico-perceptivo: sea por sus fachadas urbanas de gran valor arquitectónico, sea por su gran escala e imagen de *civitas*³³ que permite la intervisibilidad hacia otros elementos de la ciudad histórica. Es innegable que a lo largo de los siglos, la plaza ha adquirido y reforzado su función de lugar central y dominante, hasta el punto de ser aprovechada para la representación del poder político.

En la última década de 1990 y los primeros años del nuevo siglo, la sociedad irlandesa experimentó profundas transformaciones. Estos cambios se reflejaron en la consolidación de una nueva comunidad residencial de las *square* y en la integración de una conciencia patrimonial del lugar. En 2010, la ciudad histórica de Dublín y sus áreas de desarrollo georgiano se inscribieron en la UNESCO Tentative List (criterios ii, iv, vi)³⁴. Aunque esta candidatura se retiró

³⁰ Antonio García García, “Utopía y realidad en el microcosmos de los espacios públicos de los conjuntos históricos estructura espacial, usos y dimensiones simbólicas”, en *Espacio público, ciudad y conjuntos históricos*, ed. por Antonio García García y Alfredo Conti (Sevilla: Consejería de Cultura y Junta de Andalucía, 2008), 58.

³¹ Daria Pasini, “La domus di piazza Sordello a Mantova”, en *Usciamo dal Museo: l'esibizione del monumento archeologico*, ed. por Fulvia Donati (Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2018), 131.

³² En los criterios de inscripción, se ratifica el valor universal excepcional a proteger y transmitir a las generaciones futuras de la forma urbana del espacio público. “Mantua y Sabbioneta (2008)”, en *UNESCO (sitio web)*, <https://whc.unesco.org/es/list/1287>, consultado 20 de junio de 2023.

³³ Cristiana Francesca Giordano, “La riqualificazione dello spazio pubblico per valorizzare il territorio. Dal Distretto Culturale Le Regge dei Gonzaga alla ‘Città UNESCO diffusa dei Gonzaga’” (tesis Doctoral, Politecnico di Milano, 2015), 39.

³⁴ En el documento se hace referencia específica a la Mountjoy Square, destacando la integridad de la plaza frente al veinticinco por ciento del tejido reconstruido.

en 2022 con la publicación de la nueva lista indicativa irlandesa³⁵, se declaró la *square* como Área de Conservación Arquitectónica (ACA)³⁶ en 2011. La fotografía de Mountjoy square en 2022, nos presenta una plaza que abandona su propósito de espacio elitista para mostrarse como un escenario de recreo y disfrute para la nueva comunidad modesta del centro-norte de la ciudad. En esta estampa destaca, en el frente georgiano este, el rastro del proceso de reconstrucción, apreciable en los materiales de fachada. Resulta interesante cómo, a pesar de su pasado histórico y las debilidades en la conservación y mantenimiento de su entorno urbano, este espacio ha logrado adaptarse con el tiempo y desempeñar un papel crucial en la cohesión social de los nuevos residentes de la plaza.

En consecuencia, las representaciones fotográficas actuales de los tres lugares permiten identificar las diferentes dimensiones del espacio urbano (físicas, políticas, sociales y culturales) adquiridas, desaparecidas o preservadas a lo largo de sus transformaciones urbanísticas. En los casos de Italia y España, las plazas se confirman como hitos de representación del poder político de la ciudad a través de su monumentalidad, escenarios de eventos y usos que refuerzan su función de centralidad urbana. Por otro lado, en el caso de Mountjoy Square en Dublín, los profundos cambios en la ciudad no permitieron preservar su visión original de espacio elitista y central. Existen otros lugares de la capital irlandesa que poseen un carácter representativo del poder político-administrativo³⁷. Sin embargo, es importante destacar que, aunque otras plazas georgianas en el sur de Dublín sí han logrado preservar su monumentalidad barroca, han renunciado a su propósito residencial y mantenido jardines centrales privados e inaccesibles³⁸.

Los casos analizados revelan, con la llegada del siglo XXI, junto a la patrimonialización de la ciudades históricas y sus espacios, el riesgo que estos espacios corren de verse afectados por la presencia de elementos que generan interferencias, contrastes e incompatibilidades³⁹. En los casos de Salamanca y Mantua destacan en sus espacios centrales la instalación de cerramientos y barreras físicas para comercios privados, eventos y regulación de tráfico. A la vez, la apropiación por parte de ciertos colectivos o grupos sociales, como los turistas, podría ser interpretada como una ocupación efectiva y “gentrificadora” del lugar. Por otro lado, en

³⁵ Department of Housing, Local Government and Heritage of Ireland, “Ministers Announce New World Heritage Tentative List for Ireland”, en *Government of Ireland (sitio web)*, 2022, <https://www.gov.ie/en/press-release/72ef0-ministers-announce-new-world-heritage-tentative-list-for-ireland/>, consultado 20 de junio de 2023.

³⁶ Las Architectural Conservation Areas se introdujeron en la legislación urbanística irlandesa a raíz del Planning and Development Act de 2000. Esta figura de protección tiene como objetivo preservar el carácter de un lugar o paisaje urbano, e impone limitaciones en el desarrollo del mismo. Antes de la introducción de esta legislación, sólo era posible proteger estructuras individuales.

³⁷ O’Connell Street es una de las calles más emblemáticas de la ciudad de Dublín. Fue escenario de momentos destacados de la historia irlandesa, como la proclamación de la república en el Easter Rising de 1916.

³⁸ En el caso de Fitzwilliam Square, en el sur de la ciudad, es considerada la plaza georgiana mejor conservada de Dublín. Su carácter residencial no se ha preservado, ya que la mayoría de sus edificaciones tienen usos de oficinas y espacios comerciales. Además, su jardín central es de propiedad privada y es accesible al público solo en ocasiones puntuales.

³⁹ Antonio García García, *La calle a escena: el sistema de espacio público de Sevilla y su entorno metropolitano, retos y posibilidades* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2011).

el caso de Dublín, las múltiples transformaciones han causado condiciones de degradación arquitectónica en las fachadas y en el espacio urbano. Destacan por un lado, la presencia de vehículos y elementos publicitarios incompatibles, además de la yuxtaposición de elementos que provocan segregación física y visual (fig. 4).



Figura 4. Elementos de privatización del espacio en los tres casos de estudio. Izquierda: Plaza Mayor, 2021. Fuente: elaboración propia. Centro: Piazza Sordello, 2022. Fuente: elaboración propia. Derecha: Mountjoy square, 2022. Fuente: elaboración propia.

Conclusión

El análisis diacrónico de las transformaciones contemporáneas de las tres plazas históricas europeas, ha permitido un enfoque comparativo con respecto al uso del medio fotográfico como hilo conductor de la evolución de las diferentes dimensiones de estos espacios urbanos a lo largo del tiempo. Por un lado, la fotografía tiene un propósito documental, con la transmisión de la huella de las remodelaciones, y a la vez uno propagandístico, con la representación de hitos del progreso. La selección de fotografías de los casos de estudio nos presentan escenarios que reflejan los cambios políticos, socioeconómico y culturales de sus contextos nacionales y que se han reconocido como bienes a proteger y transmitir a las generaciones futuras. Es de primaria importancia identificar los elementos y los procesos que representan testimonios de los valores tangibles e intangibles de estos entornos patrimoniales para justificar una correcta y completa protección normativa.

Steeped in Influence: The Impact of Tea Advertisements on Black Urban Domesticity in the South African Press

Empapado en influencia: el impacto de los anuncios de té en la vida doméstica urbana de la comunidad negra en la prensa sudafricana

NOKUBEKEZELA MCHUNU

University College Dublin, nokubekezela.mchunu@ucdconnect.ie

Abstract

La introducción del té en las colonias por parte de Gran Bretaña trascendió la bebida en sí misma; representó una profunda influencia cultural y social. Su impacto se extendió a la arquitectura y modernizó la vida, dando forma a las historias domésticas en colonias como Sudáfrica durante y después del siglo XIX. Para establecer y mantener un monopolio sobre el comercio del té, el imperio implementó políticas públicas y una estrategia de marketing extensa para respaldar un “movimiento de compras del imperio” que fusionaba el comportamiento del consumidor con sentimientos nacionalistas, confundiendo el cuerpo personal con el de la nación. La prensa impresa fue instrumental en difundir estas ideologías, aunque fue resistida por los consumidores negros seleccionados que se oponían a aspectos de estas identidades que estaban entrelazados con caracterizaciones coloniales y estatales de la negritud. Los comercializadores de té respondieron a estas reservas designando embajadores que reflejaban representaciones idealizadas de la modernidad negra en sus anuncios. Este estudio tiene como objetivo identificar casos en los que el té, una importación colonial, se infiltró en el ámbito del espacio arquitectónico en una Sudáfrica en proceso de modernización a través de representaciones de ocupación negra en anuncios publicitarios.

The introduction of tea to colonies by Britain transcended the beverage itself; it represented a profound cultural and societal influence. Its impact extended to architecture and modernised living, shaping domestic histories in colonies such as South Africa during and after the nineteenth century. To establish and sustain a monopoly over the tea trade, the empire implemented public policies and an extensive marketing strategy to endorse an “empire shopping movement” that merged consumer behaviour with nationalist sentiments, conflating the personal body with a nation one¹. The printed press was instrumental in disseminating these ideologies although resisted by targeted black consumers who resisted aspects of these identities that were intertwined with colonial, state-defined characterisations of blackness². Tea marketers responded to these reservations by appointing ambassadors who reflected idealised portrayals of black modernity in their adverts. This study aims to identify instances in which tea, a colonial import, infiltrated the domain of architecture space in a modernising South Africa through portrayals of black occupation in advertisements.

Keywords

Domesticidad negra, modernidad negra, publicidad de té, prensa negra, viviendas modernas
Black domesticity, black modernity, tea advertising, black press, modern housing

¹ Erika Rappaport, *A Thirst for Empire: How Tea Shaped the Modern World* (New Jersey: Princeton University Press, 2017), 225.

² Les Switzer, “Bantu World and the Origins of a Captive African Commercial Press in South Africa”, *Journal of Southern African Studies* 14, n.º 3 (April 1988): 351–370. Literate, educated adults formed 12% of the population in the 1930s and were largely modern, African nationalists.

Introduction

Tea has a rich social history of dedicated practices and accompanying accoutrements used for its consumption. Consequently, China’s tea leaf trade with the British during the eighteenth and nineteenth centuries also included the sale of drinking and storage vessels, such as porcelain crockery (subsequently referred to as “china”), kettles, and ornate tea caddies³. The British adopted and often modified the use and appearance of these items while also observing and reinterpreting tea drinking etiquette. Similarly, tea consumption was specialised in adherence to preceding Chinese practice through early British residential tea houses and rooms. By the late nineteenth century, the formerly exotic ritual of drinking tea had become an instituted British custom and a part of daily life, establishing itself firmly as a presence in homes across classes. Initially, it was members of the upper classes that did much to make it a fashionable, social practice and influenced its regional domestic character. They accomplished this by setting trends in hosting practices, serving preferences, and the desired times of consumption. Subsequent consumer education and instruction was executed through the print media influence.

The drive for economic and imperial dominance remained a priority for Britain in the twentieth century, and the empire continued to pursue trade superiority through foreign goods, particularly during the Great Depression. The Empire Marketing Board (EMB), a government-funded agency, was employed to create an empire-wide propaganda campaign to increase sales and facilitate cultural infusion by establishing a presence in more homes and workplaces⁴. Aspiration remained a focal incentive in campaigns, and it was embodied by a progressive tea-drinking character, often represented as modern, upper-class individuals.

The early twentieth century marked a critical juncture in the history of South Africa, as illustrated by competing ideas of modernity that were heavily influenced by British colonialism and the subsequent formation of the Union of South Africa (Union, hereafter), an intermediary dispensation established in 1910 until the country became a republic in 1961. The press performed a similar role in disseminating colonial ideology and normalising representations of the Union’s idealised, modern society⁵. Simultaneously, the burgeoning African nationalist press promoted black modernism by giving voice to African experiences that were largely ignored by the white press⁶. In this context, modernity emerged alongside the economic success of the manufacturing and mining industries that relied on the exploitation of cheap, black migrant workers. The requirement for a substantial migrant labour force led to the forming of vast, planned black communities or “townships” on the outskirts

³ Jane Pettigrew, Bruce Richardson, *A Social History of Tea: Tea’s Influence on Commerce, Culture & Community* (Danville: Benjamin Press), 2015.

⁴ Rappaport, *A Thirst for Empire...*, 235. The EMB campaign ran between 1926 and 1933, between two economically challenging periods, WWI and the Great Depression when general consumption was low.

⁵ The Union of South Africa, established in 1910, was a self-governing territory and of the British Empire and intermediary dispensation until the country became a republic in 1961.

⁶ Les Switzer, “The Ambiguities of Protest in South Africa: Rural Politics and the Press during the 1920s”, *The International Journal of African Historical Studies* 23, n.º 1 (1990): 87.

of white settlements in the urban areas where industrial development took place. These segregated areas were built according to planning and construction regulations aimed at reinforcing their spatial inferiority. Distinct group identities were imposed onto labourers as a result of stratifying the urban industrial societies, and further reinforced the Union's exclusionary spatial design⁷.

At home with the press

By the early 1930s, white advertisers had successfully established a corporate presence in the burgeoning flagship *Bantu Press* with a black target audience. Several years later, Argus Printing and Publishing Company, a subsidiary of the mining industry had purchased it. Although this move ensured the business was exceptionally equipped and maintained, all of the original black shareholders were removed⁸. The editor and journalists of the *Bantu Press* remained black, however it's difficult to discern how much of the black, modern perspectives presented on this platform was unaffected by the influence of external advertising and corporate influence. That is to say, the newspaper's role as a civil rights informant and medium of African nationalist propaganda are intermingled.

The evolving attitudes towards black urban domesticity, residential infrastructure, and depictions of the black body were all reflected in press campaigns for modernism, as presented in articles and advertisements from both influences. Advertisements for residential consumer goods endorsed this notion of nascent national identities by normalising a "modern" appearance for individuals and their homes. However, advertisements rarely depicted black models occupying black modern homes. Instead, furniture and equipment, modern home interiors and black models were often depicted as isolated product illustrations or adjacent to one another, but rarely as an integrated composition of autonomous, urban black domesticity. Thus, urban home ownership was progressively implied as conventional by consumer product adverts but not fully realised as spatialised marketing imagery.

This development coincided with the emergence of experimental migrant labourer housing typologies and townships such as Orlando in Soweto, Johannesburg⁹. A 1935 issue of *Bantu World*, a weekly black newspaper, has an article with a photograph of the exterior of a cluster of these units in an article titled "All Quiet in the Model Township" about the virtues of living in a clean, orderly African neighbourhood and also a bid to "leave the slums"¹⁰. The two-year-old units shown were representative of the typology that was widely adopted in the years that followed and were accessible for rent (not ownership) to the black qualifying

⁷ A. J. Christopher, "Racial Land Zoning in Urban South Africa", *Land Use Policy* 14, n.º 4 (October 1997): 311–323. [https://doi.org/10.1016/s0264-8377\(97\)00025-2](https://doi.org/10.1016/s0264-8377(97)00025-2).

⁸ Switzer, "Bantu World and the Origins of...", 351–370.

⁹ Orlando Township was founded in 1931 within the larger Soweto township complex and first ever township established.

¹⁰ "All Quiet in the Model Township", *Bantu World newspaper* 3, n.º 41 (26, January, 1935): 9, Series 1, CULL0002 - Bantu World, Historical Papers Research Archive, Wits University Research Archives. The "slums" were often racially mixed neighbourhoods that were declared unsanitary to justify often forced removals and to racially homogenise communities.

public¹¹. They were also an early and uncommon depiction of modern black homes in the general press and the occupied interiors had yet to have a public image. The domestic interiors that did on the other hand, were traditionally associated with urban white homes in which urbanised black labourers worked in decidedly subservient roles. Exclusionary spatial planning that perpetuated community racial segregation, curfews and access laws ensured that black bodies had an especially ephemeral relationship with these spaces. The positive portrayal of home occupation held significant importance for migrant workers aspiring to improve their social standing. This aspect was particularly crucial in the emerging urban culture that was portrayed in lifestyle publications, as a considerable proportion of migrants found themselves in these new environments during that period. Despite this, there was a delayed adoption of its depiction in advertorial imagery in the black press between the 1930s and the 1960s—the peak of migrant residential occupation in Johannesburg townships¹²—.

What appears to have mitigated this was the illustrated nature of common advertising in the 1930s and 1940s and images of product use and spaces that could not be accessed or photographed were conceptually simulated. These fictitious environments and their staging became the scenographic framework for aspirational urban domestic spaces. Tea advertisers in the black press took advantage of this strategy, by incorporating images of modern black models into tea adverts and associating them with the ritual’s symbolism, then synonymous with contemporary British practice. Often as in British tea adverts, the modern character was centralised and their environment and class if not stated, were implied through coded language and symbols that alluded to an idealised domestic space¹³. Homes provide the recognisable scenographic setting for tea-drinking advertisements and, more importantly, support the product’s two key marketing attributes in the urban South African context: vitality and the domestic ritual of tea hospitality. A healthy, productive body was a necessity for employment that supported modern lifestyles, and hospitality as it was framed in the adverts, was a privilege was the tradition that could be performed by modern homeowners. The branding of the tea merchants focused on both the product and the performance of habitual tea consumption, with the goal of permeating modern consumers’ daily lives. This strategy effectively produced the visual intersection of the black model, the product, and the contemporary residence.

Infusing bodies with ideals

When engaging in with the discourse of marketing imperial products to African audiences, the history and controversy surrounding the global colonial tea trade cannot be disregarded despite tea advertisements making advances to represent black modernity. Specifically, the deliberate manipulation of the general public’s taste for a product by crafting messages to

¹¹ Paul Maylam, “The Rise and Decline of Urban Apartheid in South Africa”, *African Affairs* 89, n.º 354 (January 1990): 57–84. <https://doi.org/10.1093/oxfordjournals.afraf.a098280>.

¹² The data surveyed for this study is from the *Bantu World newspaper* (1935-52), *Drum, Africa!* and *The Townships Housewife* magazines during this period.

¹³ Rappaport, *A Thirst for Empire...*

appeal to consumers by emphasising their connection to the empire, its power, or prestige. Moreover, though originally a Chinese product, the ritual of consuming tea had become intertwined with western notions of the home and, by extension, with the Christian nuclear family's ideological structure. This type of domesticity was accompanied by a new set of habitation and hospitality practices aimed at black immigrant families and occasionally contradicted cultural presentations of domesticity¹⁴.

The urban black body was also a symbol of numerous and often problematic commercial representations in adverts. Notably, it was presented as the embodiment of high standards of hygiene, physical strength, and westernised beauty. The adverts romanticised these as desirable attributes, while simultaneously espousing regressive colonial views of blackness that reduced black bodies as utilitarian within white territories. Hygiene, strength, and beauty in particular were implied means to acquire work and to access urban white spaces of employment with relatively less resistance.

The widely circulated newspaper, *Bantu World*, was inundated with such adverts from the 1930s onwards. Published between 1932 and 1977, it was a major vehicle of the New African Modernity or Nationalism movement¹⁵. The paper was intended for the black middle-class intelligentsia and distributed nationally. It was published primarily in English but also included articles and advertisements in the Nguni and Sotho-Tswana languages. The paper was a predecessor to *Drum* and similar lifestyle magazines established from the 1950s onwards. One can trace a continuity of the same furniture, beauty and domestic product brand advertisements from the newspaper through to these later publications. Tea adverts run by the Ceylon Tea Company promoted tea as a generic product. Later, however, brands like Joko and Five Roses¹⁶ were featured in large format on several pages of a single, 18-page issue of the paper¹⁷. These adverts regularly exceeded other products' adverts in number, including those for furniture, the latter being a product more closely associated with the production of domestic spaces.

Mr. Tea-Drinker (fig. 1) was a recurring character created by the Ceylon Tea Bureau in their print adverts as a narrative device to present the various benefits of tea and the attributes of a black tea drinker. The adverts aimed to normalise who it was that consumed tea and what they looked like doing so. The middle-aged character had a friendly and formal appearance; he wore a three-piece suit with a pocket square and drank tea from a teacup and saucer at

¹⁴ Natasha Erlank, *Convening Black Intimacy: Christianity, Gender, and Tradition in Early Twentieth-Century South Africa* (Athens: Ohio University Press, 2022).

¹⁵ The South African movement established during the late 1800s promoted a sense of racial pride, autonomy and self-expression and the *Bantu World* was credited to be a vehicle for many of its principles from the 1930s onwards. Ntongela Masilela, "New Negroism and New Africanism: The Influence of United States Modernity on the Construction of South African Modernity", *Black Renaissance: New York: Institute of African American Affairs* 2, n.º 2 (1999): 46-59 (ref New Negro).

¹⁶ Joko and Five Roses are brands of black tea that remain popular staples in South African households. The latter is a Ceylon tea and often promotes women's social causes.

¹⁷ A February 1935 issue ran 3 tea adverts and were exceeded in number by one other product only: vitality pills of various brands. *The Bantu World* 3, n.º 42 (February 2, 1935), accessible at The Bantu World Digital Archive, Wits Historical Papers Research Archives.

all times. He embodied the politically respectable aesthetics of the cohort of upper men in the African press, who were the primary broadcasters and consumers of news, opinion, and entertainment¹⁸. Mr. Tea-Drinker adverts were half or full-page spreads with a prominent quote by the character, who shared wisdom about the social practices associated to- and benefits of drinking tea. He was positioned at the foreground of cartoon subplots of scenarios applicable to- and supporting his quotes, placing him in the context of a community in the role of a paternal instructor.



Figure 1. Mr. Tea Drinker. Source: *Bantu World*, 1935.

The adverts mirrored early English ones, where the tea-drinker’s physical body was conflated with a national and political one¹⁹. G. G. Sigmond, Professor of the Royal Medico-Botanical Society, notably assigned to the medium of tea the desired traits of English men and women, including “industry”, “health”, and “national happiness” in his book *Tea: Its Effects, Medicinal and Moral*²⁰. On a larger imperial scale, subjects of the Empire seem have been expected to cultivate a similar culture and perspective concerning modern, black domesticity.

¹⁸ Switzer, “Bantu World and the Origins ...”, 351–370.

¹⁹ This largely referred to temperance but also domestic virtues that helped define English identity, character and class.

²⁰ Sigmond’s book was an informal combination of academic, travel and marketing essays but has been cited as influential in Victorian-era tea marketing. Julie E. Fromer, “Deeply Indebted to the Tea-Plant’: Representations of English National Identity in Victorian Histories of Tea”, *Victorian Literature and Culture* 36, n.º 3 (2008): 531- 547.

Connecting private practice with public character through performative acts or creating a “spectacle of intimacy”²¹ is exactly what colonial-era tea marketing sought to do in a modernising South Africa. This aligned with the greater imperial goal of remodelling black society and intimate practices from its pre-colonial cultural performance. What became of domesticity, then, was of national importance and tea, a symbolic commodity as part of an ideological campaign, became a valuable interface for social instruction.

From 1936 onwards, Mr. Tea-Drinker was joined first by a Mrs. Tea-Drinker, and later, their two children. As a couple, they remained instructive and focused above all on the health benefits of tea aimed at labourers of all classes. Mrs Tea-Drinker had a less formal appearance, which was a common portrayal of middle-aged homemakers, and she served as an adept foil to her husband’s paternal portrayal. Her presence was likely due to more consumer goods being promoted to African households, along with the concurrent rise of women’s home improvement societies²². During this time, two pages dedicated to women’s articles was introduced in the 16-page newspaper. Page 12, titled *Page of Interest to Women of the Race* and page 13’s *Bantu Women in the Home* featured articles and adverts about childcare, marriage, love and issues concerning morality and Christian piety. The adverts that included the entire family had noticeably changed the slogan from “Tea is good for you!” to “Tea is good for us” (fig. 2). The word “us” alluding perhaps to the social identity that tea drinkers are forging as a class in addition to the expanded Tea-Drinker family unit.



Figure 2. The Tea-Drinker family. Source: *Bantu World*, 1939.

²¹ Karen Chase, Michael Levenson, *The Spectacle of Intimacy* (New Jersey: Princeton University Press, 2009). The term is borrowed from Karen Chase and Michael Levenson’s book about the increasing visibility of Victorian-era domestic family.

²² Katie Carline, “Wise Mothers and Wise Buyers: Marketing Tea and Home Improvement in 1930s South Africa”, *The Journal of African History* 63, n.º 3 (October 14, 2022): 291–308.

The adverts swayed thematically to include more domestic storylines of young couples and their social or parenting lives, and young wives became the protagonists or narrators of more of the comic-strip stories. “*Give a bride a tea-set*” became an accompanying slogan within the adverts, associating the ritual of tea further with that of western marriage and homemaking. Specifically, the centuries old British adapted customs of domesticity.

The Tea-Drinker family was gradually replaced by illustrations of a younger, nameless and childless couple in the 1940s and early 1950s, whose roles were to promote the affordable price of the beverage, possibly due to the post-war financial constraints. The slogan was also changed to “Tea Refreshes You and is so Cheap to Use”. Following that, at the advent of regular photographic adverts in the 1950s, celebrities became ambassadors. *Drum* and magazines like it increasingly showcased the lives of sports stars and famous radio and film personalities in lengthy features during this time, showcasing their homes and lives beyond the spotlight. These celebrities gradually became endorsers of products and modern lifestyles either as official spokespeople or inadvertently as models of urban, modern living.

The Ceylon Tea Bureau’s message remained similar, but the delivery was decidedly gendered towards women at that point, and pageant queens were the most popular choice for ambassadors. A change in the type of consumer goods advertised may have contributed to this change—particularly the increased presence of pharmaceutical and beauty product adverts in print media—. The type of printed publication also played a role in this sway; *Drum* and *Grace* for instance, were targeted at female readers whereas *Bantu World* and similar early newspapers were intended largely for men and had only small sections dedicated especially to women²³.

The element of explicit instruction remained but the instructor was adapted to reflect the consumer and the instruction- stipulating how to prepare tea- was certainly aimed at the young homemaker. Likewise, the implicit instruction of who the Tea-Drinker nation should be was present in the recurring promotions of the tea. By aligning with younger, female influencer testimonials, the merchants were reacting to the contemporary interpretation of modern domesticity.

In the mid-1950s, urban domesticity was founded on older conceptions of Christianity and industrial forms of modernity, but it was also reinforced by a newly emerging spatial typology that favoured the traditional nuclear family and westernised gender roles. The modern, private home became the new confluence of morality, respectability, and a middle-class education for the westernised family, with the male as provider and head, and the wife at the helm. For urban black women in early industrial South Africa, Christianity was as much about a particular family structure as it was about a new faith in Christ. Domestic philosophy was deeply intertwined with women’s purported spiritual calling as housewives. Both her Christian identity and the current, industrial notion that women’s bodies should be

²³ This is particularly true of earlier prints of *Bantu World* and newspapers like it between 1935-1939.

valued based on their professional proximity to the house, determined the woman's function in domestic production²⁴.

Women pursued this vocation under the brand of modernity allocated to them within the economic and racial constraints of the time, sometimes with the support of improvement societies. These groups were inspired by African American rural industrial education initiatives such as the Jeanes movement, which recruited Black women educators to teach practical skills in rural Southern towns as a form of racial uplift²⁵. They often manifested as religious or social groups in urban South Africa, where they had a significant impact on the material objects that modernised women were expected to own in their modern homes. Newspaper advertisements aimed at aspirational middle-class black women or young black wives, who were the new key protagonists of black, urban modernism and new modern home ownership. Advertisements for other types of domestic products, such as cleaning supplies and culinary equipment, had started juxtaposing the two in illustrated adverts to create context for their products. None, on the other hand, had a history of depicting instructive imagery and black-occupied modern, domestic spaces in the extent tea advertisements had. This coincided with the mass rollout of labour housing to meet the demand for urban black homes.

Domesticity in apartheid housing

Public and labour housing were both a much-needed pragmatic solution for a rapidly growing urban population and an experiment in modernist development, predominantly pursued by architecture school graduates of the 1930-1940s²⁶. The state approached the solution to the urgent need to house low-income black with the different variations of the 1920s Housing Act "to provide for loans of public moneys for the construction of dwellings"²⁷. The funds were allocated to municipalities and intended to subsidise the ownership and leasing of houses. D.M. Calderwood was a South African architect and researcher responsible for addressing the so-called "Native Housing problem", during the 1950s by developing national standards for state-funded housing while minimising costs for the new Nationalist government's township building programme²⁸.

New houses designated for "native" or black residents were under the group category known as Non-European (NE) housing which was introduced in 1951 to categorize and segregate housing for different racial groups. The typology succeeded a handful of experimental

²⁴ Victoria Vygodskaia-Rust, "Housewives as New Women: Marital Relations and Domesticity in Vicki Baum's *Zwischenfall in Lohwinckel* (1930)", *Journal of the Midwest Modern Language Association* 54, n.º 2 (September 2021): 157–182. <https://doi.org/10.1353/mml.2021.a901610>.

²⁵ Carline, "Wise Mothers and Wise Buyers...", 291–308.

²⁶ Giorgio Miescher, "The NE 51 Series Frontier: The Grand Narrative of Apartheid Planning and the Small Town", *Journal of Southern African Studies* 41, n.º 3 (May 4, 2015): 561–580.

²⁷ Miescher, "The NE 51 Series Frontier...", 444

²⁸ "Calderwood, Douglas McGavin", *Artefacts (website)*, accessed July 2023, <https://www.artefacts.co.za/main/Buildings/archframes.php?archid=2679>.

housing typologies that were considered either inefficiently designed or unsustainable²⁹. The NE 51/6, NE 51/8, and NE 51/9 were for Indian, Coloured and black South Africans respectively, each category represented the living conditions and opportunities associated with different racial groups. These were prototypes designed as a result of an architectural thesis and were intended to be conceptual diagrams to guide future development³⁰. Amongst the considerations made by the architect, D.M. Calderwood in designing this typology, was the importance of “proper” township housing to the morality of its inhabitants³¹. According to him, this was essential in preventing broken homes. Creating conditions for the ideal urban black citizen was a shared aspiration by policymakers and the National Housing and Planning Commission who selected Calderwood’s proposal for mass reproduction. However, these house designs were also selected on the merit of their low implementation costs. The rental categorisation and designs of the models implied that these were homes intended for middle-class non-Europeans³². The 51/9 houses were the least developed of the typology, but the NE 51/6 house for Indian families were relatively better in terms of infrastructure and amenities compared to other NE housing categories³³. They often featured better construction quality, access to basic utilities like as running water and electricity, improved sanitation facilities and more spacious living areas suitable for middle-class living.

The 51/9 prototype design, named the “3 roomed house” had two bedrooms but was and was designed to house 6 to 7 individuals. The presentation drawing’s furniture layout shows the option of having six beds - a sleeping space for two people could be arranged in the living room (fig. 3).

The living room area, as with all other rooms have been reduced significantly from earlier housing typologies and the dining room function is absorbed into the kitchen. Calderwood claimed this closed floor arrangement afforded more privacy, which was true and in fact a requirement if multiple or extended families lived there. The insistence of this design arrangement could be further owed to the post-industrial style of separate living rooms for family life being standardised and considered middle-class³⁴. These spaces were insufficient for

²⁹ D. M. Calderwood’ thesis used existing experimental housing as case studies to produce a more efficient typology design. He dismissed the designs of various native housing schemes as “wasteful”, “awkwardly planned” or in need of improvement. These were generally larger than his low-cost proposal.

³⁰ Calderwood’s thesis became the blueprint of township homes around the country, much to his dismay after stipulating the drawings were a result of a theoretical exercise.

³¹ Jason Hickel, “Social Engineering and Revolutionary Consciousness: Domestic Transformations in Colonial South Africa”, *History and Anthropology* 23, n.º 3 (September 2012): 301–322.

³² *Economic, sub-, and sub sub-economic* rental housing were the available low-income native house options designed according to income and survey results and made with the assurance of the fiscal dependability of each social group.

³³ The NE 51/9 houses were built at the legally mandated “minimal standards” of building or National Housing Office’s, Minimum Standards of Housing Accommodation For Non-Europeans.

³⁴ This was also influenced by Victorian design principles. Working classes traditionally lived in cramped, open planned conditions. The design arrangement and the residential living room became a symbol of modernity and social status, reflecting Western ideals of domesticity.

comfortable family living in the high occupancy numbers projected for each unit, let alone for the portrayal of aspirational middle-class living that urban black people would associate with being in a modern settlement, far away from the lesser developed homelands. Calderwood’s review of a built unit he visited in 1954, three years after the initial publication of his design in *An Approach to Low-Cost Urban Native Housing in South Africa*:

It is intended at the beginning to sell the economic houses and rent the sub-economic and sub-sub-economic dwellings. The tenants have, in the short period of occupation, improved their houses by the addition of floors, ceilings and plastered walls and have developed such attractive gardens that the original decision may have to be reviewed.³⁵

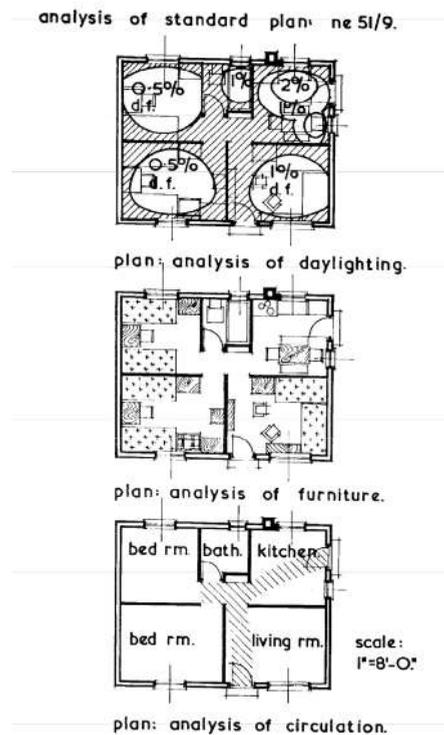


Fig. 11.

Figure 3. D. M. Calderwood, “Native Housing in South Africa”. Source: PhD thesis. University of the Witwatersrand, 1953.

This implies that despite the sub-economic NE 51/9 houses being marginally equipped to be lived in comfortably, long and short-term renters were earnestly invested in improving them and to perhaps to emulate the social practices accommodated in modern homes of

³⁵ D. M. Calderwood, “An Approach to Low Cost Urban Native Housing in South Africa”, *Town Planning Review* 24, n.º 4 (January 1954): 312. <https://doi.org/10.3828/tpr.24.4.w9625x4640683512>.

a higher class³⁶. This was achieved through small interventions, decorative finishes and investments in objects of contemporary material culture that could transform the aesthetic and function of the occupied space. Betty Spence, who was also a South African architect, surveyed the township house interiors in the 1950s and recorded the transformation of how living rooms took on different forms at different times of the day based on their occupation. According to Spence, homes were dynamic spaces in constant flux and informed by social, economic and infrastructural informants of each household³⁷. Some families did not require to transform the living room space for a secondary function or to accommodate large numbers. In those instances, the rooms would undergo smaller transformations to host events as small tea parties or larger affairs in accordance with the traditions of each practice. Tea advertisements, which had dominated the visual culture of hosting images by then, became a point of reference of how such occasions were performed.

Postures of hospitality

The Ceylon Tea (Bureau) adverts were formulaic. In each, an aspirational ambassador (whether real or fictional) introduces tea's purported health benefits, give instruction on its preparation and provide a visual reference for a tea-drinker. For decades, the message and image were widely disseminated, reinforcing the public's perception of a Ceylon Tea consumer. The prominent visuals were of the models and as with most educational cartoons, the illustrated behaviours used convey the message. The cartoons' backgrounds were frequently left blank or sparsely furnished.

Major tea merchants with brands such as the popular Joko and Five Roses ran adverts concurrently to the Ceylon Tea Bureau's in *Bantu World* from the 1930s to 1950s and in *Drum Magazine* beyond those dates. Their adverts regularly consisted of illustrations of the tea packaging accompanied by a slogan or new price promotions. Joko Tea's 1950s ad campaign in *Drum magazine* was, much like other products with higher budgets a photographed campaign. What made it stand apart from other tea adverts were the elements of domestic scenography that were not commonly photographed in adverts for household goods. This campaign's thematic premise was frequently hospitality, with at least one host or hostess serving guests or relatives. Everyone included appears to be youthful, well-dressed, and in a fragment of a modern home (fig. 4). Although hospitality in was already practiced as part of Ubuntu, or humanity (or similar African practices of co-existence), it was a domestic practice that did not typically involve the performative display of one's best possessions or attire as implied in these images.

A formally prepared table with a cloth and a tea set from which guests are drinking occupies each the foreground. The image presented became the typical aspirational posture for black, urban entertaining. Though probably not the originators, it appears the tea adverts were at the forefront of representing home entertainment in this manner. In the same

³⁶ Calderwood, “An Approach to Low Cost Urban...”, 323. This unit had the thinnest walls of the typology, no ceilings or insulation, and no floor finishes except a concrete slab in the kitchen and passage.

³⁷ Rixt Woudstra, Hannah le Roux, “‘Build Your Own House’: Betty Spence's Design-Research in 1950s South Africa”, *Architectural Theory Review* 26, n.º 3 (September 2, 2022): 427–457.

way that Mr. Tea-Drinker (and later, his family) became a visual motif for the modern tea drinker, the Joko tea party was a visual culmination of many of the social aspirations of black domesticity that had been theorised or partially composed in print media. Postures of hosting or specifically, those intended for publishing mimicked Joko's stills of a tea party dramatization.

Photos from the Robert Ngilima Collection for instance are testament of this. Ngilima was a self-taught photographer from the township of Wattville where he owned a 'sub-economic house'³⁸. He made a residential studio of it, furnishing and staging it for his mostly working-class clients. He depicted the aspirational daily lives of his clients. Amongst the most popular staged scenarios was the serving and drinking of tea (fig. 5, fig.6). Clients would dress up in formal clothing and pose at the staged tea party, similar to that of a Joko advert. Similar postures are seen in magazine feature stories where middle class subjects assume a similar pose in their own homes.



Figure 4. Joko tea print adverts. Source: *Drum*, 1955.



Figure 5. Radio personality story feature: Masterpiece in Bronze. Source: *Drum*, 1955.

³⁸ Calderwood, "An Approach to Low Cost Urban...", 312. Sub-economic houses were labour homes for families who could afford to only pay part of the rent, built commonly during the 1950s.



Figure 6. Performing a teatime scene. Source: Box X, Roll 13, Ngilima Archive Ngilima Collection, 1940-60.

Conclusion

The intricate interplay between tea advertisements, colonial ideologies, and evolving notions of black urban domesticity in the South African press reveals a complex narrative of influence and transformation. Tea adverts produced a visual and behavioural blueprint for modernised black urban domestic sociability extending beyond mere product promotion and blending aspirational ideals of modern black domesticity with a legacy of cultural practices related to British tea drinking practices. However, it's crucial to acknowledge that while they embraced certain aspects of modernity, they did so within spatial constraints of racially exclusionary practices and were a largely aspirational portrayal of a lifestyle that could be achievable by a small demographic of black labourers.

These advertisements are not merely a reflection of a stylistic trend of portraying an internationally recognised social tradition; they are evidence of enduring occupancy ideologies that the black aspirant class adopted and then assimilated. Furthermore, early and consistent portrayals of tea's spatialised and material culture in black modern homes ensured a permanent legacy of domestic performance, even for individuals who could only afford modest, symbols of upward mobility and ownership.

Exploring Landscapes through Visual Narratives: Between Cartography and Figurativeness

Explorando paisajes a través de narrativas visuales: entre la cartografía y la figuración

GIULIO MINUTO

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", giulio.minuto@students.uniroma2.eu

Abstract

Este artículo examina las formas de representación visual del paisaje, centrándose en su significancia operativa para comprender y diseñar paisajes antropogeográficos. Siguiendo las principales evoluciones históricas que llevaron a las convenciones de representación cartográfica en contextos italianos y europeos, se subrayan las limitaciones que la experimentación contemporánea busca superar. El estudio se adentra en experimentos actuales de representación del paisaje con el objetivo de ampliar el alcance interpretativo. Presenta diversas experiencias y medios visuales que complementan los conocimientos cartográficos tradicionales con capas culturales, experienciales, colectivas e individuales. Partiendo de gráficos, pinturas, fotografías y fuentes históricas, el artículo destaca innovaciones tecnológicas que han descubierto nuevas capas de comprensión del paisaje ("hypeobjects") e introducido visualidades innovadoras, multi-escalares y multidimensionales.

This paper examines forms of visual representation, focusing on its operational significance in understanding and designing anthropogeographic landscapes. Tracing key historical evolutions leading to cartographic representation conventions in Italian and European contexts, it underscores limitations that contemporary experimentation seeks to overcome. The study delves into modern experiments in landscape representation aimed at expanding interpretative breadth. It showcases varied experiences and visual media that complement traditional cartographic insights with cultural, experiential, collective, and individual layers. Starting from graphics, paintings, photographs, and historical sources, the paper highlights technological innovations that have unlocked new layers of landscape comprehension ("hypeobjects") and introduced innovative multi-scale, multi-dimensional visualities.

Keywords

Paisaje, narrativas visuales, cartografía, figuración, hiperobjetos

Landscape, visual narratives, cartography, figurativeness, hyperobjects

Introduction – Representing the Landscape

Inextricably linked to images, as well as the architectures that shape them, landscapes manifest, evolve, and reverberate in the collective imagination through visual images. When scrutinised critically as an operative and interdisciplinary approach, visual media permeates the stages of comprehension and acts as a channel towards fostering shared knowledge and imaginary of the landscape.

This paper seeks to probe visual media as tools for understanding and designing landscapes from an operational standpoint, focusing on the transformation of anthropogeographic landscapes. Representations aim to

strutturare in senso significativo l'insieme dello spazio fisico che l'uomo abita sulla terra, non solo lavorando ed operando in modo estetico nella costruzione del manufatto, ma conferendo senso estetico anche ad insiemi la cui presenza al mondo è, per così dire, precedente alla nostra azione diretta.¹

Assuming the anthropogeographic landscape can be conceived as an aesthetic object, visual media are utilized operationally by landscape architecture in the process that attributes aesthetic value to environmental traces. Images thus become tools aimed at the goal of operating translations, through which our perception of the landscape turns into aesthetic perception. In this way we become aware of the landscape's figurative quality: by extracting parts from the context and depicting them via various forms and tools, visual media enable us to recognize it as a figure.

The graphic investigation process identifies an initial indeterminate situation as its starting point, where the real world, with all its problematic elements, is shown to the observer who hasn't yet activated the cognitive and interpretative processes essential for discerning and understanding the information cluster. Visual representation tools, therefore, aims to pinpoint those issues and, simultaneously through re-elaboration, to elucidate problem-solving approaches.²

Representation thus serves as an active tool, that's not merely narrative and aimed at knowledge acquisition, but inherently design-oriented. In this framework, the variety of analytic processes for graphic representation, traditionally hinges upon the conventions of cartographic representation. This allows a measurable reproduction of reality; the cartographic approach involves graphically rendering the physical features of landscape components via conventional vertical projection. This simplification and abstraction process leads to a first recognition of contexts as accomplished physical facts with morphological

¹ [to meaningfully structure the entirety of the physical space that humans inhabit on Earth, not only aesthetically crafting artifacts but also bestowing aesthetic sense upon domains whose existence, so to speak, precedes our direct action] Vittorio Gregotti, “Progetto di paesaggio”, *Casabella*, n.º 575-576 (1991): 2.

² Antonella Falzetti, *Isity. Dispositivi progettuali per la statale 16 di Senigallia* (Rome: Gangemi Editore, 2018), 22.

autonomy, within the continuity of the territory.³ Recognizing a series of parts or specific facts represents the first design advancement in reading a landscape.

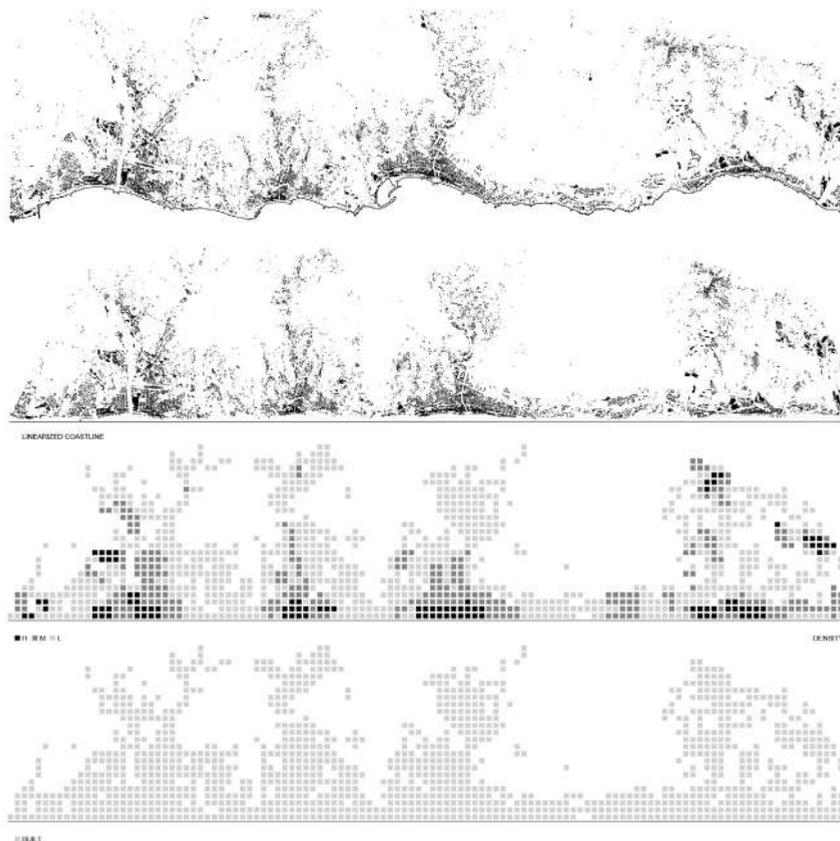


Figure 1. Coastal built landscape GIS elaboration, Giulio Minuto.

However, the cartographic approach alone falls short of grasping the landscape's depth and complexity. Capturing immaterial qualities implies visual representation capable of integrating various aspects that don't strictly relate to its physical form; through graphitizing these aspects in relation to space, it is possible to detect patterns, interrelations, and singularities, thus discerning landscape underlying patterns.

³ Lamberto Amistadi, *La costruzione della città. Concetti e figure* (Padua: Il Poligrafo, 2012), 16.

The Issue with Cartographic Vision

In truth, for centuries, landscapes have been depicted through distinct images via various visual testimonies. From the early nautical charts and portolanos to geographical works like Abraham Saur’s *Theatrum Urbium*, cartographies seamlessly combined diverse information with creative experimentation, fusing measurable and perceptual aspects.



Figure 2. M. Minzoni, Il Golfo di La Spezia, 1747. Source: Genova, Biblioteca Universitaria.

However, beginning in the mid-19th century, took place a semantic impoverishment of landscape content in cartographic representations. A stark distinction emerged between artistic and topographic drawing. The zenithal projection, devoid of the *illusory art* of perspective typical of vedutism, became dominant. As a result, the geographical image was left to the topographic view, conflating the concept of landscape with the cartographic image.

This shift, marking a definitive period in cartography, can be traced back to Italy’s 1875 approval of the law for the Completion of the topographic map of Italy. This event followed the 1802 commission convened at the Dépôt de la guerre in Paris (to simplify and standardize the symbols and conventions used in maps and topographic drawings) and its diffusion across Europe, riding on Napoleonic military successes.

Conventions adopted by cartography ultimately distanced representations from both the perceptual aspects of the landscape and its dynamism, effectively closing off the fourth temporal dimension. The difference between figurative culture and cartographic culture should not be viewed only in relation to different graphic projections (horizontal projection or perspective) but mainly in relation to the temporal variable. Unlike landscape painting, which captures temporally defined images, cartography attempts (in vain) to produce a lasting image of a timeless landscape.

For topographic drawing, the unintentionally limiting nature lay in the fact that, by adhering solely to the principles of descriptive geometry, it could no longer recognize its own falsehood. This led to an increasing detachment from the truth, the landscape, and the flow of history.

Vorrei ardentemente essere condotto di nuovo verso il diorama la cui magia brutale ed enorme sa impormi un'utile illusione. Preferisco contemplare certi scenari teatrali, ove trovo, espressi con la sapienza dell'arte e concentrati in figura tragica, i miei sogni più cari. Queste cose, proprio perché false, sono infinitamente più vicine al vero; mentre la maggioranza dei nostri paesaggisti mentono, appunto perché hanno tralasciato di mentire.⁴

Overcoming the Cartographic-Figurative Dualism

Per tutto il 1911 Boccioni è in gran daffare. Il progetto che lo attira non è di poco conto, e infatti sembra essergli sfuggito di mano. Vuole raffigurare lo spazio della vita urbana, cose ed avvenimenti e persone, emozioni e palpabili movimenti e tensioni, chi in quella vita è immerso, ed è sbalottato, ma si muove seguendo una sorta di segreto, preciso, copione. È possibile raffigurare il gioco e le regole del gioco, contemporaneamente? Raffigurare la vita a caleidoscopio, e indicare le strutture di quel caos apparente? È una questione di sguardo, di visione costruttiva che intenda il moderno in modo organico: quella vita, il palcoscenico urbano della medesima, e le emozioni che ne scaturiscono, senza cadere fra le braccia di un banale realismo, e neppure di una simbolica più o meno astratta. Né illustrazione, né ideologia: si tratta di un progetto ambizioso.⁵

⁴ [I ardently wish to be led back to the diorama whose brutal and immense magic can impose upon me a useful illusion. I prefer to contemplate certain theatrical scenes where I find, expressed with the wisdom of art and condensed into a tragic figure, my dearest dreams. These things, precisely because they are false, are infinitely closer to the truth; while the majority of our landscape artists lie, precisely because they have neglected to lie] Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, trans. Giuseppe Guglielmi and Ezio Raimondi (Turin: Einaudi, 1992), 265.

⁵ [Throughout 1911, Boccioni was deeply engrossed in his work. The project that captivated him was by no means small, and indeed, it seemed to have slipped out of his grasp. He wanted to depict the space of urban life—the events, things, emotions, palpable movements, and tensions, and those immersed in it, being jostled yet moving according to some kind of secret, precise script—. Is it possible to represent the game and the rules of the game simultaneously? To represent kaleidoscopic life and point out the structures of that apparent chaos? It's a matter of perspective, a constructive vision that understands the modern in an organic way: that life, the urban stage of the same, and the emotions that arise from it, without falling into the trap of banal realism or more or less abstract symbolism. Neither illustration nor ideology; it's an ambitious project] Paolo Fossati, "Il gioco della pittura", *Casabella*, n.º 575-576 (1991): 28.

Thus, in the field of graphic study of landscapes - given the undeniable validity of an initial cartographic approach —the need to expand the interpretation to further levels of reading becomes evident—. The analysis of the cartographic model is not exhaustive enough in characterizing and distinguishing landscapes from the undefined territory. It's necessary at the same time to investigate their recognizability on the experiential level. At this juncture, representation is required to integrate additional aspects related to perception according to visual experience, reclaiming perspectival visions. Perspective, which characterizes experience, shows relationships between parts, glimpses, connections with the landscape, alignments that are impossible to grasp through Cartesian representations.

Moreover, representation should not be limited to reproducing the physical facts, but must integrate other historical, cultural, experiential, subjective, and objective aspects. It should allow to unveil even what is not evident, going beyond the mere physicality of things and revealing their hidden structure. In landscapes, the physical features of the territory are strongly connected and interdependent with abstract and empirical cultural and social aspects. In lifting the veil of the physicality of reality, visual representations of a landscape take on the character of a *creative act* that presupposes a skilled ability to read a text made up of signs to be identified and deciphered.

Within the disciplinary field, experiential data related to the collective and individual perception of landscapes (natural and urban) are of paramount importance, as evidenced by the ongoing research aimed at studying the *public image* of the city. By working in this direction, it is possible to overcome the limits of topographic representation by integrating a sensory and evolutive reading of the landscape, with the possibility of constructing maps that represent relationships between objective and subjective levels of reality, between scientific rigor and the depth of the artistic gaze.

The search for visual integration between different levels of the landscape recalls the examples of the disruptive representations of Archigram and Superstudio, which, between the Sixties and Seventies, broke the orthodoxy of the plan-prospect-section sequence, generating a form of “multilevel comprehension” that did not exclude an experiential component from representation.⁶

In this scenario, the focus is on representation methods that, relying on the possibilities given by informatic tools, allow the integration of different data in relation to their territorial distribution. Qualitative information or perceptions, which do not possess physicality in the real context, can be included by attributing geometric features such as shape and size. Or they can be used as force fields capable of deforming the representation of reality to return a meta- projectual reality capable of inducing a new understanding of the relationships between parts and the whole.

A notable example in this field is the experimental graphical experience of Anuradha Mathur and Dilip Da Cunha, intertwining the topographic vision and the description of the

⁶ Donald Appleyard, “Understanding Professional Media: Issues, Theory, and a Research Agenda”, in *Human Behavior and Environment: Advances in Theory and Research*, ed. Irwin Altman, Joachim F. Wohlwill (New York: Plenum Press, 1977), 71.

landscape components of places, in a graphical composition that collect the complexity of the investigated landscapes (fig. 3).

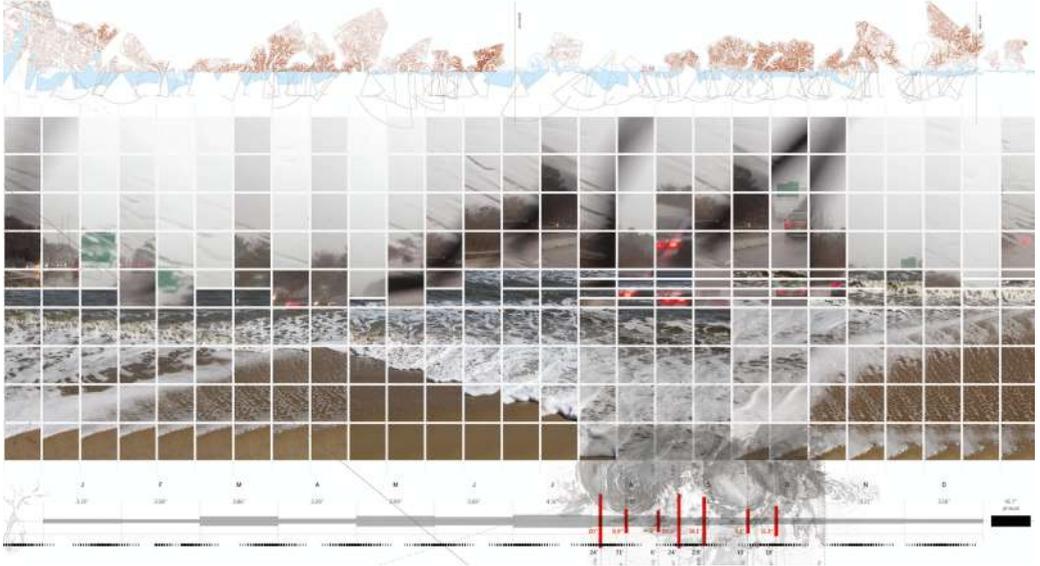


Figure 3. Graphical composition: design of by for inquiry, Dilip da Cunha.

In the Italian scene, an approach to overcoming the dichotomy between optical (landscape elements) and geometric quantities (horizontal distances) is aptly represented by the work of Antonella Falzetti and Luigi Ramazzotti *Paesaggi da decifrare. Gli sguardi del progetto*.⁷

Within the increasingly polysemous nature of the landscape representation, which embraces both physical and immaterial aspects, video and audio media becomes pivotal in representing the sensoriality of the landscape. The soundscape⁸, resulting from the interaction between the three main sound categories in the landscape (geophony, biophony, and anthrophony), represents a powerful component of placemaking.⁹

Photography also stands out as an important visual medium for landscape study, both as an operational tool and an essential documentary source. Photographic sequences allow for a visual recomposition of landscapes, leading to the identification of common traits.

¹⁰The photographic documentation process is not limited to the production of material but also relies on the possibility of accessing the vast iconographic mass production through

⁷ Antonella Falzetti, Luigi Ramazzotti, *Paesaggi da decifrare. Gli sguardi del progetto* (Rome: Gangemi, 2012).

⁸ As defined by Raymond Murray Schafer.

⁹ Marco Cillis and Antonella Velentini, "La rappresentazione come necessità", *Ri-Vista Research for Landscape Architecture* 18, n.º 2 (2020): 10.

¹⁰ Gabriele Basilico, *Architetture, città, visioni* (Milan: Bruno Mondadori, 2007), 57.

geolocated image databases (online databases, mass media, social networks, etc.). This second approach allows for the knowledge of places with an anthropological perspective, investigating through the quantitative data of the iconographic repetition of certain elements, which are the most recognizable and identifying features of a landscape.

Another source of knowledge lies in historical-artistic iconographic material, which, arranged as a sequence of snapshots referring to previous situations, make it possible to overcome the misleading and only apparent immobility of the present.

Landscapes are, indeed, phenomena *in fieri*¹¹. Viewing them from the point of view of the present would, as previously stated, lead to a significant oversimplification from the outset. As Giovanni Romano reminds us, one critical note is essential when appropriating visual testimonies from the past. Artistic documents are historical texts that require rigorous philological study before they can be integrated into a functional discourse. Artworks become historical evidence when we can identify and isolate the message from the complex structures built around the artist's creative act.

Beyond paintings, drawings, engravings, cadastral surveys, land registries, maps, aerial photos, etc., Romano already in '91 suggested, the problem could be turned on its head, focusing instead on graphic testimonies of landscapes design of the past. This material is rarely exposed in museums and biblioteques so Ministries of Public Works, Defense, Merchant Navy, and Agriculture become fundamental sources, so as photographic archives of the Soprintendenze, the technical offices of the Regions, and Municipalities etc.¹²

New Technological Horizons

In an attempt to abandon the distinction between the cartographer and the poet-painter, information technologies prove to be a powerful tool, that allows integrating the objectivity of representation with additional aspects related to perception, the time flow, and new types of available data. The new possibilities offered by the evolution of computer tools both allow and at the same time impose a refinement and integration of traditional graphic investigation techniques. Aggregating diverse information paves the way towards novel cognitive scenarios with experimental associations.

The complex of the information that currently layers the knowledge of landscapes, and more generally of environmental systems, necessitates relational and multi-scalar representation techniques.

[...] landscape architecture and urban design [...] today also include questions of ecology, energy transition or 'metabolism', in a context of increasing participation and coproduction. Which new ways of analysing, designing and discussing do these new issues lead to, and which drawings are being developed? How do drawings help to 'spatialise' the multitude of information from all these disciplines and problem fields and to make it accessible for spatial interventions?¹³

¹¹ Cfr. Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano* (Rome: editori Laterza, 1961).

¹² Giovanni Romano, "Iconografia e riconoscibilità", *Casabella*, n.º 575-576 (1991): 27.

¹³ Frits Palmboom *et al.*, eds., *Oase 107 - The Drawing in Landscape Design and Urbanism* (Rotterdam: Nai publishers, 2020): 1.

The relevance of this theme is expressed through various international experiences developing non-traditional visual representation processes, tying tangible and intangible data to display meaning and importance in landscape terms.

This approach also leads to overcoming apparent immobility including the additional fourth dimension of time. Aware that what we see as a landscape is only a snapshot of a continuous evolutionary process, digital tools allow to map these flows beyond the point of view of the present. This approach is even more relevant today when climate and environmental changes demands us to design with a more dynamic understanding.

In this regard, the visual maps by Laura Kurgan are of interest, intersecting territorial data and social processes in a series graphical experiments using new GPS technologies and GIS mapping (fig. 4).

These start from the representation of spatial phenomena to land on social militancy; in this way maps build the physical and simultaneously communicative, political, archival, and commemorative space.¹⁴

Data retrieval and its comparison with the spatial dimension of the territory are closely related to innovations in the field of capture tools, as well as policies for disseminating this data. The abundant availability of georeferenced thematic information and growing potential in the use and interpretation of big data define a new field of exploration.

Research has indeed refined landscape observation techniques, providing us with new input recorded by technological sensors. A variety of new information is available thanks to drone photography, satellite photography and surveys with sensors on different spectra, as well as data from increasingly broad and sophisticated networks of terrestrial sensors.

One of the contemporary goals in the field of landscape representation is to define forms of graphical representation for these environmental processes that digital technologies allow us to experience through multiple additional sensors. Visualizing environmental processes and relationships that are largely invisible to the human eye, things that “we know to exist, but of which we can only see fragmentary evidence and are difficult to engage with”, known as “hyperobjects”.

Hyperobjects expand our imagination to new extensions of space and time, resulting in novel aesthetic expressions that intersect science and art to explore these extraordinary and emerging aspects of landscapes, integrating cultural and technical insights.

Regarding this trend, we can highlight the work of Christophe Girot (2013), who creates digital graphic processing capable of simultaneously showing various systems with exceptional sophistication (fig. 5).

¹⁴ Cillis and Velentini, “La rappresentazione come necessità”, 10.



Figure 4. Graphical elaboration: number of displaced people due to Colombian conflict, Laura Kurgan.

The information conveyed through his images is dense and connects topography, climatic data, infrastructure, geological data, etc.¹⁵

These pioneering representations made with tools and on multidimensional and multi-scalar computer supports drive the understanding process of the landscape towards greater fluidity. As we move beyond traditional paper, the holistic layering of new multi-dimensional representations promotes the fusion of styles, leading to new experimental languages.

Recompositions, Associations, and Comparisons

The integration of cartography with the mentioned qualities (emotional, cultural, technological) and the extension of the domain of observation points requires new graphic strategies

¹⁵ Daniele Stefano, “Representation and Landscape Architecture: Towards a New Language? The Semiotic and Cognitive Value of Representation as a Relevant Issue for an Aware and Evolving Culture of Landscape Architecture”, *Ri-Vista Research for Landscape Architecture* 18, n.º 2 (2020): 46.

to recompose information into frameworks that allow for interpretation. The association of contents can occur at different levels: by superposition, juxtaposition, and sequential arrangement.

The superposition allows for the synchronous observation of diachronic versions of the same landscape images, while juxtaposition enables the gathering within a single frame of different representations of the same subject, for instance, in the form of a collage (fig. 6).



Figure 5. The Unexpected View, Gotthard Landscape.

Sequential arrangement, on the other hand, stages a narrative, capable of connecting different representations in an ordered succession, as propositions. At all levels of association, digital processing techniques are particularly versatile tools, able to enhance the operational attitude of visual media through the precision and speed development.

Moving towards the aforementioned new forms of experimental representation, which reveal or even integrate perceptual aspects invisible to the human eye, it's vital always to keep the physical consistency of reality in its original phenomenological richness. This means that graphic processing must be united methodologically by the iteration of the cognitive act, which repeatedly shifts between the complexity of reality and its forms of graphical conceptualization.

The current wide availability of satellite photographic reproductions and photorealistic three-dimensional models of the territory translates into the possibility of considering the exploration of such faithful reproductions of reality as a reapproaching a form of approximate but realistic experience of reality (even if not on the same level, since even perspective—or even the interactive vision of 3D models—is an artificial view of space, distinct, as Panofsky teaches, from psycho-physiological space) (fig. 7).

This situation suggests an important opportunity for knowledge. Within the iterative process of observation-representation-rereading, the chance to maintain a faithful reproduction of reality, alongside schematic representations, allows extending the understanding of the subject through combined reading and the constant comparison between reproduction (faithful) and representation (schematic).

This privileged condition of juxtaposition between complexity and its schematization, allows the designer to gradually bring out new information. This doesn't deny the importance of ideas and figurations settling around a specific graphic transfiguration, fundamentally essential for the formation of the design idea. Instead, it recognizes the iterative nature of the investigation process and the consequent need for a continuous comparison with the indefinite condition of reality or its representation.

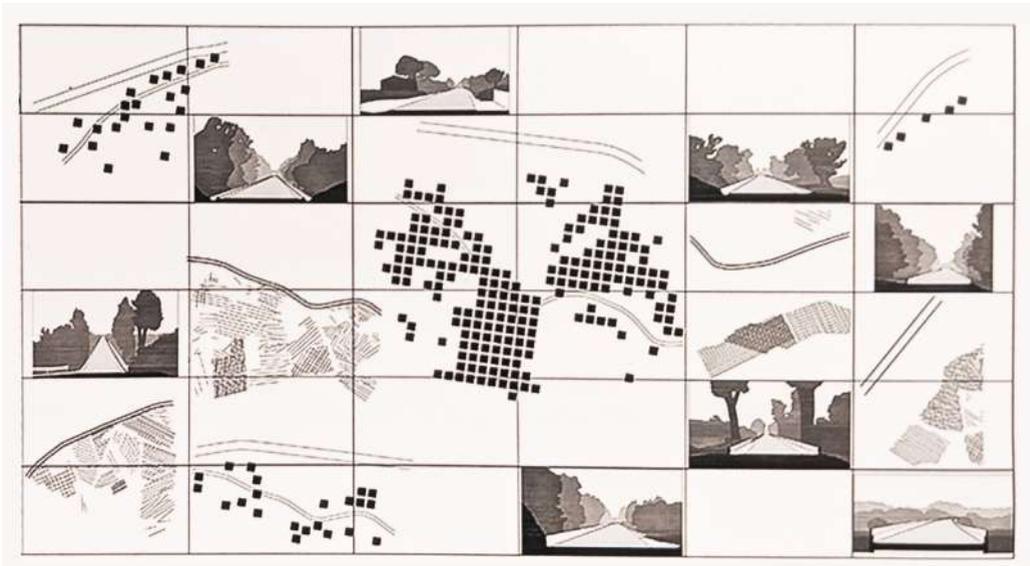


Figure 6. Graphical composition: interpretative framework, Antonella Falzetti.

Conclusions

In this process, suggestions, insights, and re-elaborations follow one another, with the evolving awareness matured through representation. As the process progresses, new details emerge, refining previous graphic elaborations. “[...] Per capirci qualcosa bisogna avere pazienza, tenere a bada quel sentimento di conquista, quella vertiginosa sensazione di possesso che un'immagine troppo rapida e furtiva può restituire”¹⁶.

¹⁶ [...] to understand something, patience is required, holding back that feeling of conquest, that dizzying sensation of possession that an overly rapid and fleeting image can return] Gabriele Basilico, *Architetture, città, visioni* (Milan: Bruno Mondadori, 2007), 42.

The considerations and examples provided suggest an advancement in the possibilities of reading and understanding the landscape through visual representations, defining new areas of graphic investigation and methodological discovery.

The evolution of the analysis process, and a consequent deeper understanding of the landscape through visual media, facilitates the transition to the phase of design invention. This is understood according to the derivation of its etymological root from the Latin term *invenio*, meaning discovery.

The refiguration of information, carried out through representation, becomes a new narrative, a controlled fiction through which a new imaginary is built —a prefiguration that projects towards the design phase—.

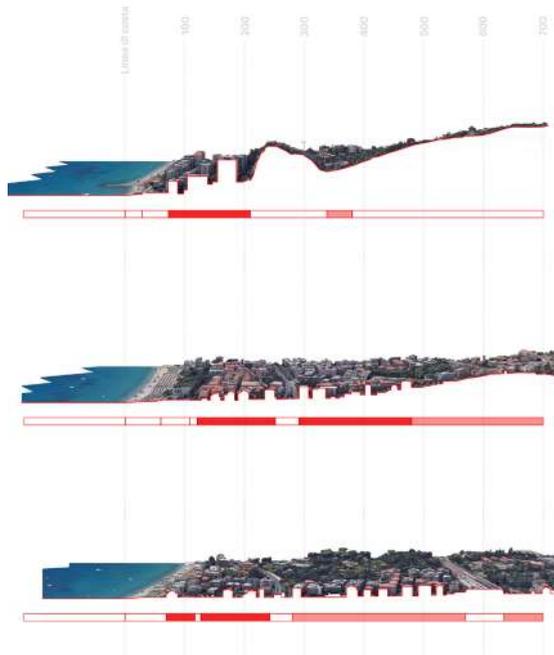


Figure 7. Graphical composition: three-dimensional sections - landscape perspective view, Giulio Minuto.

La arquitectura como pasarela de moda

Architecture as a Fashion Catwalk

MARTA MUÑOZ

Universidad Politécnica de Madrid, marta.munozm@upm.es

Abstract

Los desfiles de moda son eventos sociales en los que las marcas de moda presentan sus colecciones al público. En las últimas décadas estas presentaciones son cada vez más sofisticadas y elaboradas, y es habitual que se construyan arquitecturas efímeras para ello. Sin embargo, existe otra vía que consiste en aprovecharse de la imagen de las ciudades y de las arquitecturas ya existentes, con el fin de transmitir una serie de valores ligados a los diseños de moda, que desvirtúan el uso original de estas. La arquitectura deja de lado la función para la que fue concebida y pasa a ser un escenario, a través del cual, las casas de moda comunican los conceptos de las colecciones y en ocasiones, incluso los principios y valores de la propia marca.

Fashion shows are social events in which fashion brands present their collections to the public. In recent decades, these presentations have become increasingly sophisticated and elaborated, and it is usual that ephemeral architectures are built for these occasions. However, there is another way to develop these events, taking advantage of the image of cities and existing architecture, which distort their original use of them, in order to transmit a series of values linked to fashion designs. The architecture leaves aside the function for which it was conceived and becomes a stage through which fashion houses communicate the concepts of the collections and sometimes even the values of the brand itself.

Keywords

Arquitectura, moda, pasarela, comunicación, imagen

Architecture, fashion, catwalk, communication, image

Introducción

Los desfiles de moda han evolucionado a lo largo de los años, hasta convertirse en eventos sociales de gran repercusión mediática. Las marcas invierten gran cantidad de recursos en estos espectáculos en los que, durante apenas unos minutos, dan a conocer sus nuevos diseños. Uno de los elementos principales a la hora de presentar las nuevas colecciones es el diseño y localización de las pasarelas.

Es habitual que algunas de las casas de moda más notables encarguen a arquitectos de reconocido prestigio el diseño de éstas, que suelen crear arquitecturas efímeras que acompañan y fortalecen la temática de la colección. La recreación de un fondo marino en el Grand Palais de París a cargo de Zaha Hadid para la colección primavera-verano 2012 de Chanel (fig. 1), en el que las modelos “nadaban” entre corales, mientras la cantante Florence Welch (voz del grupo británico Florence & The Machine) emergía cual venus de Botticelli de una concha gigante, es un claro ejemplo de ello.



Figura 1. Fondo marino creado por Zaha Hadid para la colección primavera-verano 2012 de Chanel. Fotografía de Pascal Le Segretain. Fuente: Getty Images Europe.

Otro ejemplo de este tipo de arquitectura efímeras creadas para presentar las colecciones de moda, son las realizadas por Stefan Lubrina. El escenógrafo ha colaborado para la misma casa francesa que Hadid en numerosas ocasiones. Sus trabajos, desarrollados mano a mano en el Grand Palais de París, con el ya desaparecido Karl Lagerfeld, pasarán a la memoria de la moda por su grandilocuencia y complejidad técnica. El tándem Lagerfeld-Lubrina

transformó el emblemático edificio parisino con extravagantes escenarios que ayudaban a contextualizar las diferentes colecciones: desde un supermercado recreado para la colección *prêt-à-porter* otoño- invierno del 2014, a la playa en la que no faltaba ni arena, ni agua ni oleaje, de la colección primavera-verano 2019 o cuando para la colección de alta costura del invierno del 18, replicaron la base, a escala, de la torre Eiffel.

Sin embargo, existe otra corriente desarrollada por los directores artísticos encargados de diseñar los desfiles, que consiste en utilizar la arquitectura existente como telón, como imagen para presentar y publicitar los nuevos diseños de la marca y no tanto en crear espacios exprofeso para el espectáculo.

La arquitectura como pasarela

Quizás uno de los primeros ejemplos en los que una arquitectura existente, se utilizó por su carácter y significado como reclamo a la hora de presentar una colección, fue cuando Christian Dior, en 1951, hizo que Jean Pierre Pedrazzini fotografiase a ocho modelos vestidas con el recién instaurado *New Look* en el Partenón de Atenas (fig. 2). Con este gesto, el modisto francés se aprovechó del valor del entorno y de las connotaciones que este tiene en el ideario colectivo para enfatizar sus diseños. Por un lado, y a través del mecanismo de comparación, contrapuso la antigüedad del templo griego a la contemporaneidad de las siluetas de las modelos. El antes y el ahora, lo primero y lo último, que al convivir en un mismo instante hace que cada una de ellas se arraigue más en sus posiciones antagónicas y destaquen por ser opuestas. Por otra parte, el gesto de colocar sus creaciones en un entorno catalogado como patrimonio de la humanidad por la UNESCO, las eleva de categoría, las otorga la cualidad de piezas únicas a valorar por la sociedad. De hecho, que Atenas sea considerada como la cuna de la cultura occidental, conlleva de manera implícita a pensar que los diseños de Dior establecen los principios del diseño tras la segunda Guerra Mundial, una declaración de intenciones por parte del diseñador galo que trató de beneficiarse del significado de la capital de la antigua Grecia.

En 2021, la misma casa francesa, intentó replicar la hazaña de su fundador, pero en este caso no pudo ser posible, ya que desde la administración ateniense se denegó el permiso para usar el Partenón como escenario para un desfile. Sin embargo, el espectáculo se realizó en el estadio Panatenaico, lugar en el que se celebraron en 1896 los primeros juegos olímpicos de nuestra era, con una intención semejante a las fotografías del 51, apropiarse de las connotaciones del lugar, para comunicar el concepto de la colección, en este caso la comodidad y versatilidad de las prendas con guiños deportivos. “La casa Dior ha elegido Atenas, un destino excepcional (cuna de la civilización occidental y de las artes europeas) para presentar la colección *Cruise 2022* diseñada por Maria Grazia Chiuri”, señaló la casa en un comunicado¹.

¹ Godfrey Deeny, “La colección Crucero de Christian Dior desfilará en Grecia”, trad. por Ana Ibáñez, en *Fashion Network* (sitio web), 23 de abril de 2021. <https://es.fashionnetwork.com/news/La-coleccion-crucero-de-christian-dior-desfilara-en-grecia,1297169.html>.



Figura 2. Diseños de Christian Dior en el Partenón en 1951. Fotografía de Jean-Pierre Pedrazzini. Fuente: Paris-Match/Scoop.

Otro ejemplo icónico del uso de la arquitectura existente como escenario para un desfile, es en el que se presentó la colección de primavera-verano de 1998 de la propia casa Dior, con John Galliano como director creativo. En él, el diseñador italiano utilizó el teatro de Palais Garnier de París para presentar las prendas haciendo que los modelos, acompañados de bailarines y músicos, recrearan una verdadera obra de teatro. En una especie de hipérbola escenográfica, el teatro, concebido para ser contenedor de otras escenas, da su propia imagen de teatro sin modificar, una meta imagen donde el teatro sólo quiere proyectar la imagen propia, donde el escenario de la colección es simplemente el contenedor sin modificar, perdiendo su función de caja versátil capaz de convertirse en cualquier paisaje

o espacio de una ópera, para acompañar la colección por su estilo, propio de la época en la que fue construido. De hecho, Galiano declinó usar la sala principal y realizó el desfile en las zonas comunes: en la majestuosa escalera de mármol de doble hélice y en el icónico *grand foyer*, donde lámparas victorianas, grandes espejos, paños dorados, balaustradas y demás adornos neobarrocos acompañaron y contextualizaron las prendas que, inspiradas en dicho estilo a través de bordados, apliques y demás pasamanería hablaban el mismo idioma que el espacio.

Más actual es el trabajo realizado por la modelo y diseñadora de desfiles, Jessica Minh Anh, que se ha convertido en un referente a la hora de entender la arquitectura como una vía de comunicación de los valores de una marca. Con este fin, ha utilizado las arquitecturas más representativas del mundo como marco para desfiles de diferentes marcas, desde la Torre Eiffel de París al One World Trade Center de Nueva York.

En una línea similar se encuentra Es Devlin, nombre del estudio que la arquitecta y artista Esmeralda Devlin dirige. Devlin que comenzó como escenógrafa de teatro, no tardó en convertirse en un referente a nivel mundial en el diseño de escenografías para espectáculos musicales y pasarelas de moda. Su basto trabajo aborda diferentes soluciones, basadas en los principios de los artistas para los que trabaja y en las diferentes situaciones. Si bien suele crear escenarios desde cero, con una gran influencia de su anterior experiencia en teatros, son cada vez más habituales, el uso de arquitecturas existentes para resolver pasarelas. Cabe señalar el uso del Museo del Arte Contemporáneo de Niterói (Brasil) en 2016, en el que la rampa de acceso del edificio diseñado por Oscar Niemeyer, no sólo se convirtió en el camino a recorrer por los modelos, sino que acompañaba, en una especie de mimesis, las formas sinuosas que las cremalleras dibujaban en muchas de las prendas de la colección.

La misma casa francesa, en su ya casi consolidada tradición de usar edificios icónicos para la presentación de sus colecciones crucero utilizó en 2017 el Museo Miho, diseñado por I. M. Pei, en Japón para presentar una colección marcada por la influencia del país del sol naciente. El edificio de estructura triangulada, semejante al tradicional origami y con materiales autóctonos como el bambú, aportaba la mezcla exacta entre la modernidad y la tradición artesana, reflejada en las prendas. En 2022, fue el Salk Institute de San Diego, en California, obra de Louis Kahn, el lugar en el que Nicolas Ghesquière, director artístico de las colecciones de mujer de la casa francesa, decidió presentar la colección (fig. 3). El director del instituto declaró su entusiasmo a la hora de albergar el evento:

Salk tiene una reputación mundial como una catedral de la ciencia, un homenaje al arte. El fundador del Instituto, Jonas Salk, entendió que el arte y la ciencia provienen de la misma fuente creativa. Su intención era que su Instituto se convirtiera en un lugar donde científicos y artistas pudieran encontrar inspiración, y nos sentimos honrados de que Louis Vuitton haya encontrado inspiración aquí².

² “Instituto Salk acoge desfile de moda de Louis Vuitton”, en *Salk.edu* (sitio web). 13 de mayo de 2022. <https://www.salk.edu/es/news-release/salk-institute-hosts-louis-vuitton-fashion-show/>.

Rebecca Newman, vicepresidenta de relaciones externas de Salk Institute reafirmaba la decisión de Ghesquière: “el campus de Salk con la espectacular arquitectura de Louis Kahn fue el telón de fondo ideal para el Arte y la imaginación de Louis Vuitton”.³



Figura 3. Desfile de moda de Louis Vuitton en el Salk Institute en mayo de 2022. Fotografía de Patrick T. Fallon. Fuente: AFP a través de Getty Images.

Sin embargo es el estudio Bureau Betak, a cargo del escenógrafo Alexandre de Betak, quizás uno de los creadores más influyente y destacado en los diseños de pasarela, quien debe de considerarse como uno de los más importantes representantes a la hora de utilizar la arquitectura como plataforma de difusión, haciendo que ésta, bien por sus condiciones físicas (forma y material) o conceptuales, contribuya de manera directa, a fortalecer el discurso de la marca para comunicar y vender la nueva colección. Desde el desfile de Jacquemus cuyo *catwalk*⁴ fue paralelo al borde del gran canal del jardín del palacio de Versalles al realizado para Yves Saint Laurent a los pies de la Torre Eiffel, Betak analiza cada colección y utiliza la arquitectura como un elemento que le ayuda a desarrollar el discurso del encargo y a enfatizar sus intenciones e inspiraciones. El desfile de la colección *Resort 2016* que dirigió para Dior, se desarrolló en el Palais Bulles obra del arquitecto Antii Lovag y propiedad del diseñador francés Pierre Cardin, quien trabajó para la misma casa Dior a finales de los años 40. La casa, un claro ejemplo del futurismo de los años 60, acompañó en estilo a la colección propuesta por Raf Simons, director creativo de la *maison* francesa. En este caso la colección estaba llena de brillos de lurex, botas de caña y minifaldas con estampados psicodélicos, prendas que se empastaban en un fondo definido por burbujas que formalizan

³ “Instituto Salk acoge...”.

⁴ Voz inglesa de la jerga de los desfiles de moda, con la que se refiere a espacio, generalmente, delimitado por el que discurre el paso de los modelos.

la casa y que tanto beben de las arquitecturas utópicas de los años 60, enfatizando más si cabe la intención de la colección (fig. 4). Una puesta en escena dada por una vivienda que deja de serlo para convertirse en el mejor fondo de unos diseños que parecen haber viajado en el tiempo. Prendas y arquitectura dialogan entre sí, creando una imagen congruente y cerrada, en la que la casa de Lovag se convierte en imprescindible a la hora de transmitir la idea de la colección.



Figura 4. Desfile de Dior en el Palais Bulle. Fotografía de Bureau Betak. Fuente: <https://bureaubetak.com>.

La localización del desfile primavera-verano de 2014 para la marca italiana Ermenegildo Zegna en el Palazzo Mondadori del arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, es otra de los trabajos más memorables del estudio de Betak (fig. 5). El majestuoso edificio enfatizó el concepto de la colección de Alessandro Sartori para la marca italiana quien afirmó:

Per me il processo creativo parte sempre da una sfida tecnica. In questa collezione presento silhouette voluminose, ma anche molto leggere, sovrapponendo mesh, lana e seta [...] L'architettura di questo luogo meraviglioso è perfettamente in linea con la sfida alla base di questa collezione. Non avrei potuto immaginare un set migliore per accogliere una crew di uomini che si riconoscono nell'iconico logo XXX, proposto nei look e nel set up, come fil rouge di un messaggio comune: il simbolo di una nuova Couture che unisce il craftsmanship tradizionale alla più intima e inaspettata anima di Zegna.⁵

⁵ [Para mí, el proceso creativo siempre empieza con un reto técnico. En esta colección, presento siluetas voluminosas, pero también muy ligeras mediante capas de malla, lana y seda (...) La arquitectura de este maravilloso lugar encaja perfectamente con el reto de esta colección. No podría haber imaginado un decorado mejor para acoger a un grupo de hombres que se reconocen en el icónico logo XXX, propuesto en los looks y en la puesta en escena, como el "hilo rojo" de un mensaje común: el símbolo de una nueva *Couture* que combina la artesanía tradicional con el alma más íntima e inesperada de Zegna] Rosalba Radica, "Milano Moda Uomo: I volumi senza peso di Ermenegildo Zegna", en *Fashion Press* (sitio web), 8 de junio de 2018, <https://www.fashionpress.it/mmu-ermenegildo-zegna-27656.html>.

La idea de volúmenes sin peso en los que se basa la colección, titulada ingravidez, se ve enfatizada no sólo por la ligerísima pasarela que se coloca sobre las piscinas que dan acceso al edificio, sino por la propia identidad de este. Los esbeltos arcos que conforman la piel exterior ligera y permeable, tras los que se encuentra la caja de cristal, la que realmente alberga las oficinas de Mondadori, que parece levitar. Un cuerpo etéreo e inmaterial delimitado por una estructura austera y definida pero silenciosa y poco invasiva. Un edificio que contribuye a transmitir la idea de elegancia y funcionalidad características del ADN de la marca.



Figura 5. Desfile de Ermenegildo Zegna en el Palazzo Mondadori. Fotografía de Bureau Betak. Fuente: <https://bureaubetak.com>.

Este cambio de uso momentáneo, en el que se destacan aspectos puramente arquitectónicos con el fin de enfatizar el concepto creativo de las colecciones, se ha normalizado a nivel ciudad con la crisis sanitaria provocada por el virus del Covid19. A causa de las exigencias de ventilación, distancia social y demás medias exigidas para evitar la propagación del virus, el mecanismo de uso de la arquitectura existente para realizar desfiles, cambió a la escala de ciudad y se trasladó a los espacios exteriores, dando paso a una apropiación puntual y efímera de espacios públicos dominados por arquitecturas icónicas. Dolce y Gabbana, utilizó en 2021 la emblemática Piazza de San Marco de Venecia para presentar una colección a través de una experiencia total, en la que no sólo se utilizó la reconocible imagen de la basílica y el campanile como telón de fondo, sino que se introdujeron otros elementos típicos de la ciudad, como las góndolas (los modelos llegaban a través de este medio de transporte a la *fondamenta*⁶, donde comenzaban a desfilan), y los movimientos realizados por los modelos, más ligados a los clásicos bailes de los carnavales de la capital del Véneto que a los propios de un desfile. En este ejercicio de apropiación de la ciudad y cambio de uso de la

⁶ Nombre en italiano que define el espacio entre el borde de un canal y los edificios.

plaza, la marca italiana llegó a utilizar como estructura para la plataforma del *catwalk* las pasarelas necesarias en la ciudad, especialmente en esa zona, (fig. 6) para poder caminar por ella cuando existe el *aqua alta*⁷, de modo que se plantea un juego de uso y de palabras en el que las pasarelas originales, se convierten en pasarelas de moda.



Figura 6. Desfile de Dolce y Gabanna en la Piazza de San Marco de Venecia. Fotografía del diario *IlSole24Ore*. Fuente: <https://i2.res.24o.it>.

Pocos meses después la también italiana Valentino, eligió la Piazza di Spagna de Roma para presentar la colección *The beginning*, de nuevo una decisión marcada por los condicionantes de la pandemia mundial. En este caso Pierpaolo Piccioli, el director creativo de la marca, aprovechó la condición de la arquitectura existente para dar origen a una tipología nueva de *catwalk*, en la que la escalera que dirige a Villa Medici deja de ser un mero elemento de tránsito que conecta dos partes de la ciudad alejadas por la topografía de esta, para convertirse en un podio (fig. 7) en el que los modelos se colocaron como si de un altar se tratase, dando la posibilidad al espectador de ver a la vez los diferentes diseños de la colección.

Otra plaza de España fue utilizada como escenario de otro desfile de moda. En este caso la de Sevilla para la colección crucero 2023 de Dior. Siguiendo la corriente del uso de las ciudades y edificios y huyendo de la recreación de espacios que imitan o copian estas arquitecturas existentes (como los desarrollados por Stefan Lubrina para Chanel) Dior presentó una colección de marcada influencia flamenca en la cuna de este estilo, convirtiendo la plaza de España no solo en un desfile de moda, sino en un centro de atención, tan internacional como efímero. Numerosas celebridades y medios de comunicación se hicieron eco de este evento en el que la plaza, con muy poca intervención (nada más que la colocación de flores, luces y asientos para los asistentes) parecía haber sido creada para la presentación de los diseños.

⁷ Fenómeno en el que, a causa de una pleamar fuerte, el agua de los canales inunda algunas zonas de la ciudad.



Figura 7. La escalinata de Piazza di Spagna, convertida en podio para los diseños de Valentino. Fotografía de Andreas Solaro. Fuente: Getty Images.

De los últimos eventos en los que la arquitectura existente se ha convertido en soporte y telón de un desfile, cabe señalar el realizado en el Pont Neuf de París por Louis Vuitton, en el que se dio a conocer al nuevo director creativo, el cantante Pharrell Williams. La elección del puente como espacio para desarrollar el desfile generó debate y cierta controversia, por parte de un grupo de ecologistas que denunció el uso del espacio público para este tipo de celebraciones, al considerarlo como una privatización de éste. En este caso no sólo se trata de un uso de los valores que la imagen de esa parte tan icónica de la ciudad⁸, con el edificio de la Samaritaine⁹, al fondo, el Louvre y el Palais Royal a escaso metros aportan, sino que tiene un significado simbólico para la marca ya que Pont Neuf es el nombre de uno de sus bolsos insignia.

Todos los ejemplos, a nivel edificio o a escala ciudad, aquí expuestos, corroboran que en ocasiones la arquitectura, se aleja de su finalidad inicial para la que fue concebida y se transforma, de manera efímera y puntual en un escenario capaz de acompañar los conceptos de los desfiles que alberga. Pero cabe señalar que no sólo se utiliza como como telón de fondo, si no que se convierte en una herramienta de comunicación, en un vehículo para exponer, acompañar e incluso empoderar los diseños como estrategia de marketing.

⁸ Pont Neuf, es uno de los puentes que unen la Île de la Cité con el margen derecho de la ciudad parisina, desde el que se obtiene una de las imágenes más representativas de la capital francesa.

⁹ Edificio icónico de estilo *art déco* alberga unos grandes almacenes. Con motivo del desfile de Louis Vuitton, se “vistió” con el logotipo de la marca y los reconocibles lunares de colores de Yayoi Kusama, debido a la colaboración de la marca francesa con la artista japonesa.

Imágenes que comunican y sonríen. El humor gráfico en la arquitectura, de la caricatura al meme

Images that Communicate and Smile. Graphic Humor in Architecture, from Caricature to Meme

IDOIA OTEGUI VICENS

Universidad de Alcalá, idoia.otegui@uah.es

Abstract

El humor es una potente arma de comunicación y un eficaz mecanismo para comprender, interpretar y criticar la realidad. Las imágenes y los dibujos también tienen un gran poder de comunicación y nos hacen pensar. Ambos, el humor gráfico, son una manifestación del contexto histórico, social y cultural. La arquitectura que forma parte de ese contexto ha utilizado el humor gráfico en una doble dirección; como fuente, víctima de las caricaturas en la prensa, o como herramienta de combate para transmitir ciertos mensajes con contenido humorístico. Los medios de difusión de estos mensajes han ido transformándose y las redes sociales han aumentado exponencialmente la cantidad y la rapidez en el acceso a la información. El meme es el humor gráfico actual, y del mismo modo que lo hacía la caricatura, sintetiza una idea crítica a través de un dibujo y unas pocas palabras usando el humor. Analizaremos las repercusiones del uso del meme en la arquitectura.

Humor is a powerful communication weapon and an effective mechanism for understanding, interpreting and criticizing reality. Images and drawings also have a great power of communication and make us think. Both, the graphic humor, are a manifestation of the historical, social and cultural context. The architecture that is part of that context has used graphic humor in a double direction; as a source, victim of caricatures in the press, or as a combat tool to transmit certain messages with humorous content. The means of diffusion of these messages have been transforming and social networks have exponentially increased the quantity and speed of access to information. The meme is the current graphic humor, and in the same way as the cartoon did, it synthesizes a critical idea through a drawing and a few words using humor. We will analyze the repercussions of the use of the meme in architecture.

Keywords

Humor gráfico, caricatura, arquitectura, crítica, meme
Graphic humor, caricature, architecture, criticism, meme

El humor es un eficaz mecanismo para comprender, reflejar e interpretar las formas de sentir y pensar socioculturales y también uno de los recursos más directos, pero a la vez sutiles e inteligentes para enjuiciar o comentar la realidad. Su finalidad no es únicamente provocar la risa, el humor hace reflexionar, es una forma de pensar, es otra manera de mirar el mundo, que tiene además un fuerte sentido comunicativo, pedagógico y creativo, por tanto, podemos afirmar que el humor es una cosa muy seria, “lo cómico es la visión del mundo más seria que existe”¹, o al menos mucho más seria, o menos frívola y tonta, de lo que aparentemente parece.

Las imágenes tienen un gran poder de comunicación, por méritos propios nos hacen pensar y también nos pueden hacer sonreír. El humor basado en la imagen normalmente ha sido asociado con la prensa, pero se ha ampliado a todos los ámbitos de nuestra sociedad gracias a otros medios de divulgación, sobre todo los digitales.

Con una viñeta humorística antigua podemos entender que pasaba en el momento en el que fue realizada, porque el humor es un manifiesto, una prueba tangible del entorno histórico, social y cultural que se vivía en el momento y el lugar en que fue manifestado. Si la arquitectura —como dijo Octavio Paz, “testigo insobornable de la historia porque no se puede hablar de un gran edificio sin reconocer en él, el testigo de una época, su cultura, su sociedad, sus intenciones”—, forma parte de este contexto, parece lógico pensar que el humor extiende también sus vectores a la crítica de su pensamiento y a la práctica arquitectónica. Pero ¿Cómo puede la caricatura ayudarnos a comprender mejor, o al menos de otra forma, el entorno construido? A pesar de no ser objetivas y servirse de la exageración, permite al investigador desvelar una historia alternativa, pero muy real, de los problemas que se planteaban en la arquitectura en el momento en el que fue caricaturizada. Y más allá de la broma o la burla, los mensajes provienen de un análisis mucho más profundo de lo que puede parecer. Es decir, puro humor, esconden lo serio bajo la aparente broma de un simple dibujo.

El humor gráfico en la arquitectura. Fuente o instrumento

El humor es una potente arma de comunicación, la lógica del lenguaje está sujeta a reglas semánticas y sintácticas que producen representaciones verbales tradicionales, y lo que puede aplicarse a la creación humorística es precisamente el uso impropio de estas reglas. Surge así una nueva creación lingüística que junto con la capacidad analógica sirve para innovar y comunicar una nueva experiencia, cuyo mecanismo transformador puede aplicarse tanto en el proceso humorístico como en la creación proyectual arquitectónica.

La arquitectura utiliza el humor gráfico en una doble dirección, como fuente y como instrumento. Como fuente, cuando el trabajo de los arquitectos no es comprendido por el público, ha sido víctima de las bromas y las caricaturas en la prensa. Pero es aún más interesante, cuando el humor gráfico es utilizado por los arquitectos como herramienta de combate, tanto para la práctica arquitectónica, asimilando el modo de operar del humor gráfico, como para transmitir a través de la arquitectura ciertos mensajes con contenido humorístico.

¹ Peter Berger, *La risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana* (Barcelona: Kairós, 1999), 25.



Figura 1. Saul Steinberg, *Chicago*, part III, 26 de enero de 1952.

Como fuente, la arquitectura forma parte del contexto socio cultural de una época, y por tanto es también objeto de ser sometida a la crítica o el comentario por medio del humor gráfico en los medios de comunicación, cuya eficacia es mucho más directa que utilizando otros procedimientos. De hecho, la caricatura permitió en su momento poder ver y sobre todo entender lo que pasaba en el momento sociopolítico para un público muy heterogéneo y con un alto grado de analfabetismo. Utilizar unas pocas líneas y algunas palabras para comentar la arquitectura que se está produciendo tiene dos consecuencias inmediatas; la primera es que el mensaje es más accesible y permite su inserción en revistas o periódicos de gran difusión, llegando a una audiencia mucho mayor que los pocos expertos que se leen unos a otros en la prensa especializada, algo cada vez más necesario si queremos seguir teniendo un papel transcendental en la sociedad; y en línea con lo anterior, en segundo lugar, esta amplia difusión permite una mayor relación de la arquitectura con la sociedad, pues las caricaturas se convierten en reflexiones gráficas de interés y actualidad sobre ella, abordando problemas más banales como los interiores de las viviendas o a qué objetos familiares se parecen los edificios, o más profundos como la evolución de los suburbios, el papel público y social de los arquitectos, la fugacidad de los estilos, la resistencia de la sociedad a los cambios en sus modelos domésticos consolidados, y por tanto, y más importante, de la relación de la arquitectura con la política, pues generan debate, expresan opiniones enfrentadas de una manera mucho más directa y eficaz que en un artículo escrito.

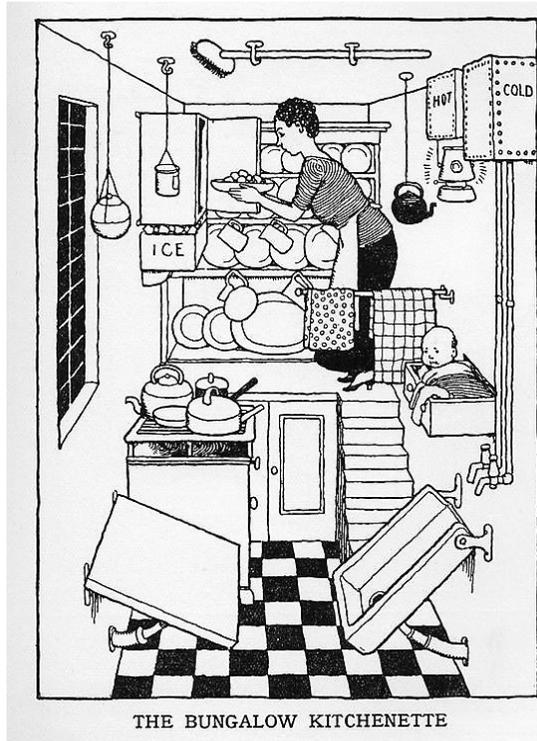


Figura 2. Ilustración de William Heath Robinson y K. R. G. Browne para el libro *How to live in Flat* (1936).

En nuestro reciente pasado siglo XX, ha sido la arquitectura moderna el claro ejemplo de fuente de crítica a través del dibujo gráfico humorístico, como las ciudades densificadas (fig. 1), la hiperracionalización de la ciudad, la paulatina ausencia de ornamento o la estética maquinista (fig. 2). Como ejemplo, la Looshaus en la Michaelerplatz (1909-10) de Viena, del arquitecto austriaco Adolf Loos. Este edificio fue en su momento atacado con brutalidad por los ciudadanos², caricaturizado en los periódicos y objeto de una dura batalla con el ayuntamiento para su construcción, que llegó a parar la obra en varias ocasiones, llegando a ser acusado paradójicamente, de un modo de construir “demasiado sencillo” y de pretender ser un arquitecto moderno y sin embargo construir como las antiguas casas vienesas. La prensa caricaturiza la casa como una tapa de alcantarilla (fig. 3) o como un rostro triste y rasurado, carente de todo ornamento y que el pueblo compara burlándose con una “casa sin cejas” aludiendo también a los huecos de las ventanas sin decoración en jambas y dinteles, sin frontones o molduras. Loos, con todo el sentido del humor que le caracteriza, humaniza a su casa y dirigiéndose a ella condescendentemente le dice: “Vosotras, mis queridas viejas casas vienesas, que no tenéis cejas, no os preocupéis si la voz popular os insulta, porque

² Cuando Loos osó construir esta casa junto al Hofburg generó tanto disgusto al emperador Francisco José que este dejó de utilizar la puerta de palacio de la Michaelerplatz.

ha encontrado en vosotras... un pequeño defecto estético”³. Nadie pone en duda con qué facilidad a veces los arquitectos sometemos a crítica nuestro trabajo en los medios de comunicación, sobre todo al inicio de nuevas etapas, estilos o vanguardias, a cargo de la prensa y el público no especializado, que al no comprenderlas son un blanco fácil de disparar. No es difícil comparar un papel arrugado con el museo Guggenheim de Bilbao.

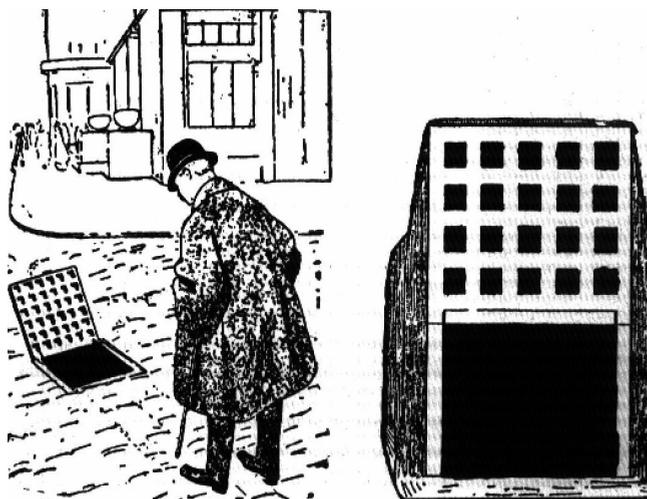


Figura 3. Viñeta de prensa de 1911 sobre el edificio Goldman and Salatsch (hoy conocido como Looshaus) de Adolf Loos.

Estas críticas, dirigidas hacia la imagen de una nueva obra arquitectónica, son más fáciles, directas y eficaces con dos herramientas: el dibujo y el sentido del humor, es decir, utilizando la analogía, la descontextualización, la exageración y sobre todo la incongruencia con intención peyorativa, para burlarse mediante los chistes gráficos, los dibujos humorísticos, las viñetas, en otras palabras, la caricatura.

Los arquitectos también comunican sus ideas y ejercen la crítica utilizando el humor como herramienta, normalmente hacia lo contrario que la prensa, contra lo ya establecido y en favor de lo nuevo. Y esto se hace sobre todo con el dibujo y el humor en diferentes formas retóricas, una fórmula bastante sencilla: dibujo + humor = crítica.

El dibujo es la forma que tienen los arquitectos de comunicarse, pero cuando se dieron cuenta de que el dibujo no solo era un mero medio de representación de la arquitectura con el único objetivo de llevar a cabo una construcción física, sino que podía ser una herramienta para expresar nuevas ideas, empezaron a usarlo para pensar dibujando, para comunicarse y también para opinar y, por tanto, para la crítica. Algunos arquitectos comprendieron que era más fácil opinar o hacer una crítica —llegando de forma más eficaz a un mayor número de público— dibujando que, escribiendo artículos, dando conferencias o incluso diseñando

³ Adolf Loos, “Mi casa en Michaelerplatz”, en *Adolf Loos, escritos II 1910-1932* (Madrid: El Croquis, 2004), 44.

casas, y si estos tienen la capacidad de hacerlo con humor, el mensaje será recibido de una manera más eficaz, directa pero sutil, sin juzgar, sin destruir.

Para hacer reír por medio de una imagen visual deben realizarse una serie de mecanismos que son: la economía de líneas y técnicas de transformación como la deformación, la exageración, la distorsión, el *collage*, la desproporción, la analogía o descontextualización. Normalmente el mensaje enviado produce humor cuando muestra una contradicción o yuxtaposición de significados y su fin es peyorativo, rebajar la dignidad con el propósito de burlarse.

No todos tenemos la destreza para hacer una lectura divertida de lo que pasa y reflejarla con humor, de reflexionar parodiando o ridiculizando, exagerando o distorsionando, para mostrar las debilidades y contradicciones de la arquitectura sin utilizar palabras ni materiales constructivos. Es un humor inteligente con una línea astuta. Los arquitectos se han divertido y nos han hecho sonreír no solo asociando el humor al dibujo arquitectónico sino también a las formas construidas, es decir cuando la arquitectura es el propio soporte para realizar una caricatura tanto gráfica como física, de manera que también se pueden hacer comentarios cómicos a través de un edificio, parodiando a un personaje, representando la arquitectura como dibujos animados con vida y carácter, invirtiendo las lógicas de lo racional, caricaturizándose a él mismo, a otras obras o proyectos, a la sociedad o al panorama arquitectónico del momento.

En este aspecto hubo una auténtica Edad de Oro, que va desde los años 60 a los 80 del pasado siglo XX, cuando el dibujo empieza a adoptar “un carácter cada vez más comunicativo capaz de convertirse en un poderoso instrumento de crítica al servicio de la arquitectura”⁴, hasta entonces confinada a la comunicación oral o escrita. El posmodernismo tomó represalias contra lo moderno a través de la paradoja y de una ironía autoconsciente y totalmente intencional. Los posmodernos resucitaron la policromía, el ornamento, la metáfora, la referencia, los materiales sensuales y, se sirvieron del dibujo humorístico para ser más directos y comunicativos. Stanley Tigerman (fig. 4), Madelon Vriesendorp y Rem Koolhaas (fig. 5), Hans Hollein, Arata Isozaki, Léon Krier, Saul Steinberg, Venturi & Scott Brown, son solo algunos de los que se enfrentaron a lo moderno mediante una ironía crítica dibujada.



Figura 4. Stanley Tigerman, *The Titanic*, 1978.

⁴ Para saber más sobre la retórica gráfica: María A. Salgado, Javier F. Raposo, Belén Butragueño, “Retórica gráfica. El dibujo del arquitecto como herramienta de comunicación crítica”, *Arte, Individuo y Sociedad* 29, n.º 3 (septiembre-diciembre, 2017), consultado 1 de julio de 2023: 587-602. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513557288010>.

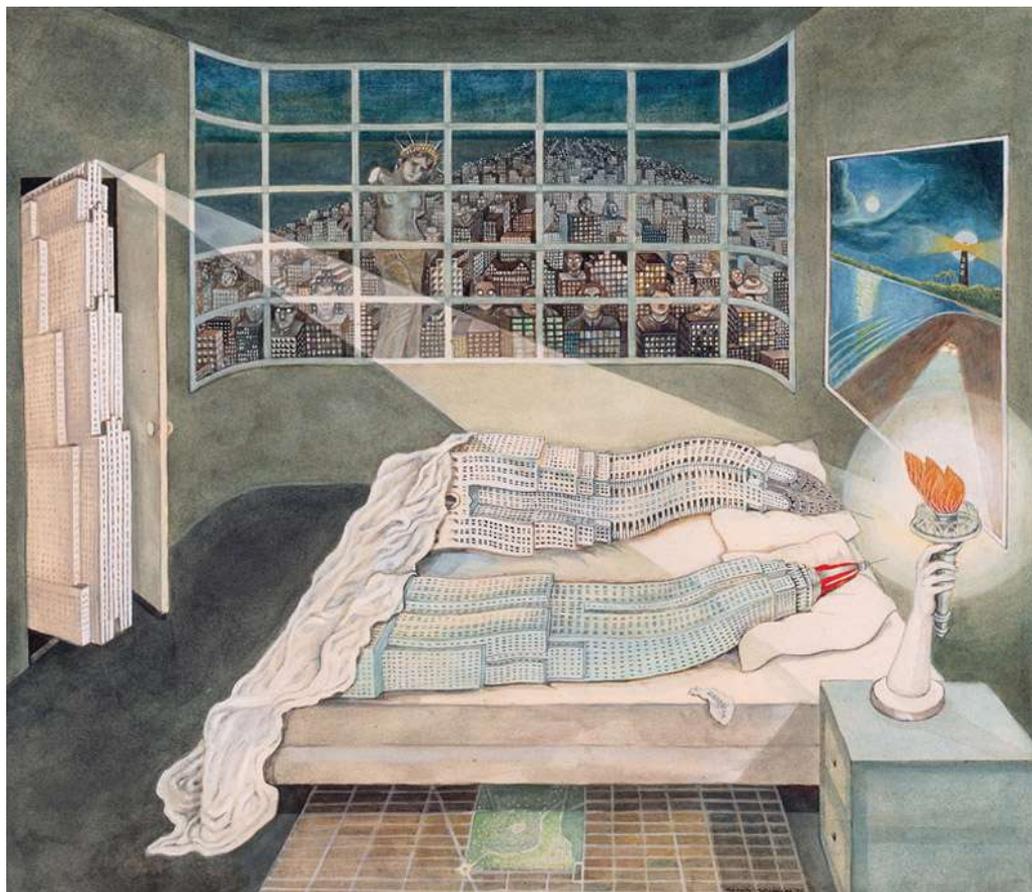


Figura 5. Madelon Vriesendorp, *Flagrant Delit*, 1975 A cuarela publicada en Rem Koolhaas, *Delirious New York*, 1978.

De *Las Señoritas de Aviñón* a los memes

Picasso es quizás el primero, o al menos el más importante pintor, en rescatar la caricatura de las revistas y los folletines para trasladarla a los cuadros y no solo eso, sino en convertirla en la técnica utilizada para ensayar, probar, experimentar y crear una nueva vanguardia. Una de las cualidades de la caricatura es su poder para cambiar de estética y su capacidad de romper y transformar en nuevos estilos artísticos. Pintó *Las Señoritas de Aviñón* (1907) como broma, burla o caricatura de *El Baño turco* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1862) o *Las grandes bañistas* de Paul Cézanne (1906) o *Visión del apocalipsis* de El Greco (1614). De hecho, fue una obra criticada por ser una caricatura, a lo que Picasso respondió que “todos los buenos retratos son en cierto modo caricaturas”. Él la utilizó para disolver los límites de la representación clásica, pero quizás realizó sin saberlo el primer meme de la historia.

No podemos asegurar que Picasso quisiera reírse con el arte moderno, pero sí quería demostrar que podía hacer algo diferente, quería sorprender, jugar con las realidades establecidas, adoptar sus distorsiones como medio para destruir el ideal clásico⁵. Y lo hizo con las mismas técnicas que utiliza ahora el meme, aunque sin las mismas posibilidades de difusión.

Desde *Las Señoritas de Aviñón* de Picasso hasta los emoticonos de hoy en día, la historia del humor gráfico es una historia de simplificación y reducción a lo largo del tiempo. La información se trasmite ahora de una manera muy directa con el menor número de trazos, palabras e incluso de caracteres, hasta el punto de conseguir transmitir mensajes y emociones, que nos pueden hacer sonreír o reír a carcajadas mediante un solo emoticono.

Pero no solo en reducción ha ido transformándose este mecanismo, ha evolucionado de ser una imagen simbólica en la antigüedad a herramienta para la experimentación en el Renacimiento, y de crítica mordaz en el siglo XIX a imagen publicitaria en el XX y unidad mínima de comunicación masiva en el XXI. Primero hizo reír, después ver y hasta finales del siglo XX hizo pensar. Lo próximo, el humor gráfico actual, representado básicamente en el meme, nos hace dejar de pensar, solo nos entretiene y nos distrae de lo importante.

No quiero ni mucho menos menospreciar el meme, son piezas semióticas y culturales que utilizan las mismas estrategias retóricas de incongruencia y yuxtaposición de significados, exageración, comparación y descontextualización que la caricatura clásica, con referencias cruzadas a otras piezas mediáticas de la cultura visual popular. Sin lugar a duda el nuevo medio para compartir humor es el meme, como elemento gráfico humorístico con plenos derechos. Es un elemento visual, textual e incluso auditivo/sonoro que se difunde por internet de persona a persona hasta alcanzar una amplia difusión, para transmitir un pensamiento, una idea, situación o concepto, mediante cualquier tipo de medio: dibujo, audio, vídeo, cómic, texto, imagen o todo tipo de construcciones multimedia con clara intención humorística. Es una unidad mínima de información replicable, se trasmite con gran rapidez por las redes sociales, y conforma, nos guste o no, la base mental de nuestra cultura.

Pero tampoco los acusaremos de naif o superficialidad como en su día se hizo con la caricatura, porque a pesar de ser un medio masivo, es capaz de cuestionar el estado de las cosas y requiere de elevadas competencias digitales y habilidades muy sofisticadas en su creación para producir humor y que éste sea percibido por un público masivo. Pero el hecho de que sea anónimo, replicable y efímero reduce mucho su capacidad crítica. Los usuarios ya no observan imágenes, las consumen, y el contenido es compartido, en lugar de transmitido, y aunque es cierto que su difusión es masiva —la masa modera y generaliza la intensidad y los tipos de mensajes— y que sin duda su intención comunicativa es humorística, y por tanto son capaces de expresar las contradicciones propias de la vida contemporánea, es una crítica de cierta ligereza e ironía, además de que también desaparece con rapidez, se consume, se olvida y no dejan tiempo para pensar. La crítica y el humor son efímeros. Y al ser compartido, el autor no existe, nadie se hace responsable del contenido, la responsabilidad

⁵ María Luisa Gómez Villalba, “La caricatura y Picasso. El arte del dibujo como proceso creador” (tesis doctoral, Facultad de Historia del Arte de la UNED, 2019), 47, <http://espacio.uned.es/fez/view/bibliuned:master-GH-MTAIHAG-Mlgomez>.

recae en el receptor que se convierte inmediatamente en nuevo emisor. Y la masificación de mensajes humorísticos produce una disminución de la capacidad de reír, de abandonarse al buen humor, la risa se sustituye por “una cierta sonrisa” nos dice Lipovetsky “una sociedad narcisista sin exuberancia, sin risa, pero sobresaturada de signos humorísticos”⁶.

En *El medio es el masaje* de McLuhan y Fiore⁷, que a pesar de haberse escrito en 1967 es de rabiosa actualidad, analizan el mundo con fino olfato y mucho humor. Pese a estar hablando de los medios electrónicos como la televisión, en su lectura, de forma casi instantánea, sustituimos electrónico por digital y televisión por redes sociales. Nos recuerdan que los medios modifican el entorno y con este, la gente cambia, genera nuevos comportamientos y relaciones entre las personas. El medio es más importante que el contenido del mensaje. Hablando de humor, el medio de transmitirlo también ha cambiado, y el contenido humorístico es todavía más secundario. Es más importante que todos usemos las redes sociales y que su difusión sea muy masiva, que el contenido que compartimos. La imagen sigue siendo el modo de transmisión, el medio son las redes sociales, un medio no solo rápido, sino instantáneo, mutante, vivo y muerto al milisegundo. Hay que conocer los medios para entender los cambios sociales y culturales, un cambio en el paradigma tecnológico es un gran cambio social. El cambio de la oralidad a la escritura impresa, y de la electrónica a internet, no ha hecho más que aumentar exponencialmente la cantidad y la rapidez en el acceso a la información, y disminuir la importancia de la autoría y la propiedad intelectual, así como el compromiso y la implicación en el contenido publicado-compartido. El dibujo satírico de la prensa, tradicionalmente, había sometido al ridículo a los tipos y clases sociales, a las realidades y las costumbres, y había desvelado lo que estaba oculto en la sociedad con todas sus contradicciones e incongruencias y por tanto la criticaba para intentar transformarla. Pero este tipo de humor y el medio con el que se trasmite ha dado paso a una comunicación menos combativa y más festiva. La gente se sigue riendo, incluso más que nunca, pero de cosas diferentes, más cercanas y menos provocativas, como los memes, que ya no producen una risa que es incómoda, que es una provocación, es una risa floja, amable y su propósito, en la mayoría de los casos, ya no es la crítica sino simplemente la risa.

Esta situación también se produce en el ambiente arquitectónico. Existe una ausencia de discusión crítica y esto provoca como consecuencia la ausencia de humor, que tiene que ver con el medio en el que se difunde la crítica (fig. 6). La crítica a la ausencia de ornamento en la arquitectura de Loos al comparar su casa con una alcantarilla conlleva un proceso cognitivo-perceptivo complejo y crítico, que no puede compararse con el meme de Loos, donde es el simple juego y doble sentido de palabras homófonas que muestran a Loos ganando o perdiendo lo que nos hace reír (fig. 7), pero sin una intención ni crítica, ni transformadora y sin invitarnos a reflexionar sobre nada. Echamos de menos esa edad de oro, en el posmodernismo, donde el dibujo, el comic, el *collage* y la caricatura siempre con humor, se convirtieron en el medio de transmisión y brazo armado de la crítica en el entorno de la arquitectura, con

⁶ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (Barcelona: Anagrama, 1986), 146-147.

⁷ Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *El medio es el masaje. Un inventario de efectos* (Buenos Aires: Paidós Estudio, 1969).

unas cotas de creatividad en la producción gráfica hoy en día envidiables, y que esperamos que el meme o lo que venga a continuación sea capaz de alcanzar.

Dicho esto, debemos reconocer que el meme es capaz de sintetizar una idea, una crítica o un debate complejo en una sola imagen con un texto corto usando siempre el humor. Es además un recurso muy rápido, pues recoge al instante cualquier acontecimiento y por tanto tiene también el valor de dialoga con la actualidad, con el presente. Puede usarse de forma gremial, como nos ha gustado hasta ahora comunicarnos a los arquitectos, excluyendo a los que no tienen ni las competencias ni el contexto para entendernos. O podemos intentar con ellos conectar con la sociedad para la que trabajamos y así fomentar un dialogo con el público, para que la arquitectura no se quede fuera de los debates y las políticas, aunque eso suponga que el humor tenga menos contenido crítico, la crítica sea menos combativa, pero, aunque sea más ligera no deja por eso de expresar una opinión, que como tal no es neutral y por tanto favorece la discusión y eso siempre es positivo.

THE ARCHITECTURE CRITIC



20TH CENTURY

21ST CENTURY

Figura 6. Meme (autor anónimo).

Es muy oportuno hoy esta mirada hacia atrás, sin ser nostálgica sino instructiva para aceptar que “el meme es una de las muchas herramientas disponibles hoy en día para la construcción de la cultura arquitectónica contemporánea, y como tal debe utilizarse”⁸, reconociendo que, aunque no pueden desarrollar narrativas tan complejas como en un libro o un artículo, ni su humor es tan agudo, esto no merma la capacidad crítica de la que a menudo escasean los medios escritos. Además, los memes tienen la capacidad de llegar al instante a un gran público y pueden producirse por cualquier persona con medios tecnológicos y eco-

⁸ Davide Tommaso Ferrando y Felipe G. Gil, “Memes De Arquitectura: Una conversación asíncrona entre Davide Tommaso Ferrando y Felipe G. Gil”, *SOBRE. Prácticas Editoriales en Arte y Arquitectura* 9, n.º 1 (mayo de 2023), consultado 10 de junio de 2023: 79-85. <https://doi.org/10.30827/sobre.v9i1.28262>.

nómicos escasos. El meme no compete con los medios tradicionales, simplemente aprovecha su potencial de comunicación, y ambos deben adaptarse para sobrevivir y ser utilizados en la medida en la que se ajuste mejor a lo que tengamos que comunicar, siguen diciéndonos Tommaso y Gil. Pero a diferencia del humor gráfico, que tiene la capacidad de convertirse por sí mismo en arquitectura o en el soporte para realizar una caricatura tanto gráfica como física, con el fin de experimentar con ella hacia nuevas vías de investigación arquitectónica, no vemos posible ver una arquitectura como un meme, pero sí aprovechar ciertas características de este para favorecer algunas prácticas en el ámbito arquitectónico. Ambos son herramientas de comunicación que sintetizan ideas a través de la reutilización de los mismos materiales, constructivos en el caso de la arquitectura e imágenes existentes en el caso del meme, con resultados muy distintos. El meme puede ayudar a los arquitectos a deshacerse de la idea romántica de la autoría, ya que es una de las disciplinas donde la autoría es más compartida debido al gran número de personas que intervienen en su desarrollo y construcción, nos recuerda Tommaso, y además la arquitectura casi siempre se construye a partir de otra arquitectura, como los memes, de manera que estaría muy bien ver como cada vez más arquitectos copian sin tapujos y se dejan copiar. Otro punto interesante es como el meme puede contagiar a la arquitectura para que los arquitectos “sean capaces de abordar la disciplina de una manera diferente. Sin ser menos serios en lo que hacen, son capaces de canalizar en su práctica la energía creativa que les ofrece una aproximación irónica, ligera y abierta a la disciplina, lo que les proporciona la crucial capacidad de escudriñar las grietas de la cultura arquitectónica, donde se pueden introducir ideas críticas y enfoques experimentales”⁹. Sería todo un éxito ver como cada vez más arquitectos son capaces de divertirse en su práctica profesional, y consiguen hacer feliz a la gente no solo con el placer estético y funcional de sus arquitecturas sino también con el humor.

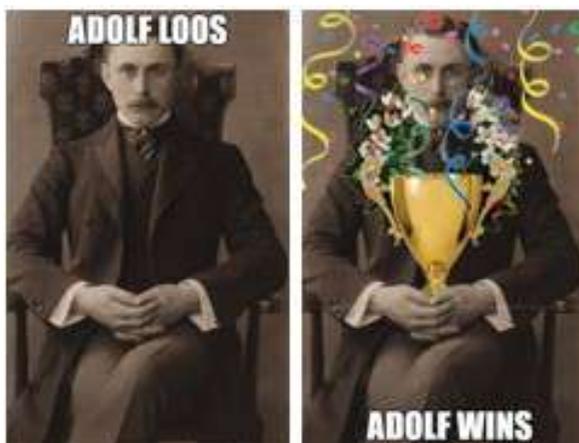


Figura 7. Meme (autor anónimo).

⁹ Ferrando y Gil, “Memes de arquitectura...”, 84.

Su importante repercusión está fuera de toda duda. En cualquier caso, cualquier dibujo paródico nos interesa por su enorme potencial creativo y comunicativo, sirviéndose en muchos casos de la exageración como arma para desvelar la realidad muchas veces oculta o enfatizarla hasta el extremo, y también porque funcionan como indicadores. El humor, a través del meme, puede ser un recurso muy valioso porque es un indicador del estado de las cosas y de cómo este estado puede cambiarse, es decir que puede cuestionar tanto la realidad construida, como a los propios arquitectos y sus modos de pensar y hacer arquitectura, además de generar debates y comentarios en tiempo real. La Historia del humor gráfico continúa o como dijo Gombrich *alles is karikatur*, que Hollein tradujo en *alles ist architektur*, y que hoy podría ser *all ist meme*.

El lugar como generador de la imagen: el *street art* como patrimonio de la ciudad

The Place as a Generator of the Image: Street Art as the City's Heritage

LARISSA PATRON CHAVES

Universidade Federal de Pelotas, larissapatron@gmail.com

BERNARDINO LÍNDEZ VÍLCHEZ

Universidad de Granada, blindez@ugr.es

Abstract

Se propone analizar la temática del arte urbano como generador de una identidad, capaz de configurar un lugar en la ciudad contemporánea. El *street art* como forma de expresión urbana propone una interpretación ampliada de la ciudad, garantizando nuevas formas de percepción del espacio capaces de generar significados y producir nuevas perspectivas. Las representaciones artísticas contemporáneas de los grafitis en los muros de las ciudades ya no son consideradas violaciones o vandalismo por parte de la población, sino que se han convertido en un lenguaje visual urbano que ha adquirido el estatus de arte y lleva consigo la capacidad de dotar de carácter, significado e identidad, tiene la presencia de diferentes temáticas, desde lo político hasta lo social, y pasa a ser visto de otra manera, reflejando un comportamiento social, un elemento definitorio, característico de la cultura contemporánea. A partir del estudio y análisis del arte urbano producido en España, América Latina y África, proponemos el estudio de estas producciones a partir de su potencial discursivo, simbólico y estilístico, teniendo en cuenta su valor patrimonial.

This paper proposes to analyze the theme of urban art as a generator of an identity, capable of configuring a place in the contemporary city. Street Art as a form of urban expression proposes an expanded interpretation of the city, guaranteeing new forms of perception of space capable of generating meanings and producing new perspectives. Contemporary artistic representations of *graffiti* on city walls are no longer considered violations or vandalism by the population, but have become an urban visual language that has acquired the status of art and carries with it the ability to provide of character, meaning and identity, it has the presence of different themes, from the political to the social, and begins to be seen in another way, reflecting social behavior, a defining element, characteristic of contemporary culture. Based on the study and analysis of urban art produced in Spain, Latin America and Africa, we propose the study of these productions based on their discursive, symbolic and stylistic potential, taking into account their heritage value.

Keywords

Street art, lugar, cultura visual, patrimonio

Street Art, place, visual culture, heritage

Introducción

El arte urbano puede definirse como una producción que transgrede y modifica espacios, por su carácter de expresión popular, realizada en lugares abiertos y/o específicos, y que se difunde en paredes, carteles y mobiliario urbano. No todo grafiti es arte contemporáneo, pero todo grafiti puede asociarse con la cultura contemporánea y la producción visual. Esto se debe a que es un arte que, además de remodelar el espacio urbano, constituye una representación del comportamiento social, entremezclado con cuestiones culturales, sociales y políticas en los diferentes diálogos que propone con la ciudad, además del carácter transitorio y efímero de sus obras.¹

El tema de la intervención urbana a través del grafiti tiene una larga historiografía de un área de investigación multidisciplinar. Este trabajo se basa en una investigación desarrollada desde 2018 con la apertura de un grupo de investigación titulado “Arte urbano: visualidades, patrimonio y desplazamientos” CNPq/Brasil, que permitió profundizar los estudios de la imagen a través del campo del Arte, especialmente la cultura visual. Este grupo de investigación realizó un levantamiento y análisis de las intervenciones urbanas realizadas en la ciudad de Pelotas, en el extremo sur de Brasil, cuya situación fronteriza con los países de Uruguay y Argentina, permitió la producción de identidades específicas y garantizó la revitalización del puerto. Zona abandonada desde los años 80 con el declive de la industrialización. Las representaciones e intervenciones de arte urbano realizadas en la zona portuaria de esta ciudad cambiaron su valor afectivo para la población, garantizando condiciones para la patrimonialización de este lugar en su nueva ocupación.

Luego del levantamiento histórico y contextual del Puerto de Pelotas, donde se realizaron las intervenciones urbanas, se realizó un estudio sobre las tipologías, simbolismos y estilísticas de las producciones grafiteras, asociadas también a contextos políticos, sociales y referenciales.

Pelotas, ciudad portuaria, tuvo su auge económico en el siglo XIX debido a la ganadería y la industria de embutidos. El municipio, que tuvo su origen en 1815, es una de las primeras ocupaciones/formaciones a orillas del río São Gonçalo, que hasta el día de hoy abastece a la ciudad. Durante la década de 1920, época de producción industrial, se establecieron en el sur de la ciudad, en esta zona portuaria, las primeras cooperativas e industrias cuya producción no era cárnica. Hacia 1930, el conjunto arquitectónico industrial estaba integrado por pabellones y almacenes para los más variados usos. La industria alimentaria local fue en gran parte responsable del crecimiento de la ciudad hasta mediados del siglo XX.

A partir de los años 1970, con las nuevas tecnologías, la reubicación de algunas industrias a barrios más apartados y el cierre de otras provocaron un lento vaciamiento y abandono de las edificaciones de la zona. A finales de los años 80, con una producción industrial muy baja y una caída de la actividad, surgieron zonas obsoletas con el consiguiente abandono. Sin máquinas, sin trabajadores y sin producción, el entorno industrial del puerto se ha convertido en un lugar de memoria.

¹ Vera Maria Pallamin, “Arte Urbana. São Paulo Região Central (1945-1998) + obras de caráter temporário e permanente”, *Pós Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP* 10 (diciembre 2000): 185–188.

El análisis realizado sugirió que los primeros grafitis creados en el barrio, creados con obra del artista Felipe “Povo” Silva en 2009. Allí despertaban en la sociedad personas con “ojos cerrados”, que dan la impresión de estar dormidos. reflexión sobre el lugar como cuna de la cultura marginal o contracultura, una representación asociada a la sobrecarga de la persona asociada a la violencia y la marginación que despierta la conciencia de la población, especialmente de aquellos socialmente menos favorecidos. Destacando aspectos estilísticos y críticos, el grafiti comenzó a dar color y nueva alma a espacios y edificios abandonados. Compartiendo ideas, los grafitis en la ciudad tocaron la imaginación de la población, democratizando el arte para todos, reflejando la cultura más popular de los ciudadanos, manteniendo al mismo tiempo una fuerte crítica social a la ciudad olvidada (Patron and Chaves, “Arte Urbana”, 185–188)².

Sumado a estas cuestiones, la compra de gran parte del patrimonio industrial de esta zona por parte de la Universidad Federal de Pelotas propició la reocupación de estos edificios, previamente expropiados, reorganizando el espacio urbano y permitiendo una nueva configuración, aunque gradual. La revitalización de esta zona portuaria era una opción de la Universidad en la década de 1980. Sin embargo, en 2005 se descubrió que gran parte del patrimonio industrial, caracterizado por edificios industriales históricos, fue adquirido por la UFPel para la instalación de un nuevo campus. en la ciudad, especialmente donde reunió el área de humanidades, tecnologías y la nueva Rectoría. Si bien no se caracteriza como una revitalización urbana, la compra de edificios y la presencia de 20 mil estudiantes en la zona traen consigo la práctica del grafiti como factor predominante para pensar la ciudad como parte de la cultura y el contexto contemporáneo.

Uno de los ejemplos y cúspide de esta nueva configuración espacial fue la presencia del Festival Internacional de Graffiti, denominado “Encontro de Estilos”, en la ciudad de Pelotas en 2018 (fig. 1). El evento, iniciado en 2002, es el festival de grafiti más conocido y exitoso en el mundo. Contó con el apoyo de la ciudadanía, la Universidad, el municipio y el sector privado. En la edición de esta región, la intervención artística fue la zona industrial del puerto, en particular la bulliciosa zona universitaria de la ciudad.



Figura 1. “Meeting of Stiles Brasil”, Zona Portuaria de la ciudad de Pelotas - Rua Conde de Porto Alegre, 2018. Fuente: Archivo de Larissa Patron Chaves.

² Rita Patron y Larissa Patron Chaves, “A memória e a revitalização urbana da zona portuária da cidade de Pelotas, RS: Uma análise do novo ciclo iniciado com a universidade federal”, en V *Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - ANAIS* ed. por Angela Maria Gordilho Souza, Rodrigo Espinha Baeta y Nivaldo Vieira de Andrade Junior (Salvador de Bahía: FAUFBA, 2018) 4185–4196.

A partir del relevamiento y la experiencia realizada en cuatro años de investigación, se agregaron algunas preguntas sobre la asociación del arte urbano con el proceso de ocupación y redefinición de los centros históricos, así como esta producción como patrimonio. A ello asociamos nuevas formas de percibir y sentir la ciudad, lo que lleva a la investigación del lugar como generador de imágenes.

Actualmente, la investigación sobre esta producción artística presenta diferentes enfoques y promueve la discusión sobre las relaciones entre la vida contemporánea y el espacio urbano. Las diferentes formas de este tipo de producción se convierten en importantes herramientas para posiciones personales, donde el arte es de todos y para todos. Tales preguntas permiten pensar en los diálogos que la ciudad mantiene consigo misma, en diferentes temporalidades y espacialidades, tiempo que genera escenarios controvertidos. Y, la sociabilidad resultante de la reutilización de este espacio, ya sea a través de su reconfiguración visual o de la recuperación de edificios históricos por parte de la Universidad, ha provocado nuevas formas de habitar.

A menudo insertados en la arquitectura, estos dibujos e imágenes pueden crear nuevas narrativas, espacios políticos y sociales de debate, en una estratigrafía permanente en las ciudades. Las producciones poéticas más desarrolladas tienen como objetivo intercambiar información, es decir, reflejar o incluso repensar aspectos históricos y tradicionales del arte, involucrándose con fines estéticos, significados sociales, culturales y políticos. Por tanto, pensarlas como patrimonio significa pensar esta producción de imágenes como una transfiguración de la sociedad contemporánea, en su comprensión como fundamental para la lectura de las generaciones futuras.

Del relevamiento y análisis realizado en este período inicial de la investigación se fueron sumando más preguntas e inquietudes que cobraron importancia, entre ellas:

¿Los espacios urbanos reclasificados a través del grafiti construyen/producen nuevas identidades?

¿Pueden los nuevos usos, reconocidos como agencia por la cultura visual, promover nuevas interpretaciones de la historia y, por tanto, afirmaciones de los contextos culturales?

¿Se puede convertir el arte efímero en patrimonio?

¿Se puede incluir la reclasificación de los espacios urbanos a través del grafiti como definición del concepto de lugar?

Este trabajo pretende reflexionar sobre las manifestaciones del *street art* como patrimonio cultural y patrimonial de una sociedad, contribuyendo a formas de pensar la representación y resignificación de la ciudad contemporánea.

Estudios de Imagen y Arte Urbano

Etimológicamente, la palabra grafito proviene de la palabra griega “graphein” (γράφειν), que significa “escribir, expresar mediante caracteres escritos”. Esta palabra ha llegado hasta nuestros días a través de la evolución: *graphein* – *graffio* (una línea o garabato) – *graffito* y su plural *graffiti* (garabato). En la época contemporánea se considera grafiti como: “inscripción o dibujo realizado en muros y monumentos; grabado existente en una pared antigua.”

Por lo general, la palabra o dibujo en una pared o lugar público se suele asociar a un carácter informativo. Pero, en realidad, es un elemento insurgente que se desarrolla en el espacio urbano. Es nuevo porque está relacionado a la producción de subjetividades en las ciudades e insurgente porque escapa a las formas oficiales de manifestación y usos en ellas. El grafiti capta miradas, comunica, resalta lo nuevo, el abandono de edificios, objetos grandes y pequeños. Instituye un nuevo orden, otro territorio y otro paisaje. Expresa deseos de cambio, de vida social, de derechos y de lucha. Y es por esta posibilidad en el paisaje urbano contemporáneo y en su cotidianidad que surge el interés por este fenómeno. El grafiti es una manifestación artística que, por su propia naturaleza, está sujeta a diversas transmutaciones, ya que puede ser borrada en cualquier momento, haciendo efímera su realidad.³

El acto de registrar se inserta en la reflexión sobre la simbología de las imágenes, es decir, en la imagen como lenguaje y expresión humana. La proposición de entender la imagen como un potencial simbólico es fundamental en la vida cotidiana, previa a que la sociedad se piense a sí misma como sociedad, es decir, no nos conduce sólo a lo que ella representa en sí misma, sino como encarnación del propio lenguaje. Esta dimensión de la imagen propone nuevos significados, que es la producción de vínculos con lo cultural, la proposición de su existencia como comunicación.

Los estudios sobre la imagen, como rama ligada a la historia del arte y la estética, tienen su origen en el periodo de la Revolución Industrial, más concretamente a partir del siglo XVIII. La historia del arte, la filosofía y la estética se legitiman como ciencia, concomitantemente con descubrimientos que impactaron los estudios sobre lo visual, en el desdoblamiento de conceptos como un renacimiento de las referencias grecorromanas en el arte y la arquitectura, sumado a una nueva concepción de los artefactos, desde la historia, la cultura material, con énfasis en las colecciones y clasificaciones. Por lo tanto, pensar en imágenes se entrecruza con cuestiones que involucran el campo cultural y sus dimensiones históricas, en tanto prueba elecciones y apreciaciones de elementos constructivos y legitima la búsqueda de referencias dentro del campo semántico del lenguaje visual.

Entendemos que existe la necesidad de concebir una historia visual de la sociedad y no una historia escrita solo a partir de fuentes visuales, es decir, pensar la historia de las imágenes significa concebir las fuentes desde una red de relaciones, lo que se opone a un documento de visión positivista en que se podría insertar la imagen. Nuestro objeto, al fin y al cabo, es siempre la sociedad, pensada a través de sus formas de expresión, sus instrumentos y la materialidad producida en un tiempo y espacio determinados.

Una primera característica de la imagen en el mundo contemporáneo es su noción como alteridad. La toma de conciencia del fenómeno visual se da cuando surge de la percepción del poder de las imágenes que provocan en el espacio público. Todo esto, en términos de espacialidad, evidencia la necesidad de problematizar el campo de la estética, que amplía el

³ Olga Caro-Pérez, Angie Fontalvo-Ortiz, Álvaro Acevedo-Merlano y Margarita Quintero-León, "Muros que hablan: la interculturalidad de una ciudad del caribe colombiano en el Muralismo y el *Street art*", *Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana* 14 (octubre 2022): 1–18. <https://doi.org/10.1590/2175-3369.014.e20210232>.

campo visual dentro de una nueva concepción de la historia, cobrando fuerza dentro de la historia cultural y la historia visual⁴.

El campo de los estudios de la imagen en la historia presenta la renovación epistemológica a partir de dos momentos coyunturales: a) Giro Pictorial, en 1992, que tiene como principal exponente al historiador William Mitchell, por lo tanto cuando se inician los estudios visuales. b) Visual Turn, en 1996, cuyo principal exponente fue Godfried Boehm, responsable del enfoque alemán de los estudios de imagen.

“La carne de la imagen” en G. Boehm, remite a estudios sobre la imagen, y remite a un análisis más lejano del mundo contemporáneo. La cultura visual es más reciente, sin embargo el giro visual, por ejemplo, puede ser el resultado de reflexiones iniciadas en 1925.

El nuevo enfoque de la iconología que se propone deriva de la popularización de las nuevas tecnologías como la fotografía en el que hacer de los historiadores del arte, quienes parten de la reconsideración del papel del arte moderno y contemporáneo en la reflexión sobre las imágenes. Por tanto, se retoma la tradición historiográfica en la que Aby Warburg propone que “la idea de la imagen debe ser vista como una producción y no como una reproducción de la realidad”. Por ello, desarrolla la primera concepción de lo icónico a partir de la diferenciación entre percepción y niveles de conciencia.

Postula la diferencia “entre la superficie y el elemento que está sobre ella produciendo una relación. El ojo percibe un vínculo, no un signo, ni siquiera una figura. La conexión nos permite percibir lo visto como tal”⁵.

Esta relación entre percepción y conciencia legitima la importancia de los estudios de un nuevo lenguaje semántico de las formas y, en consecuencia, de la arquitectura. La reanudación de estilos, elecciones visuales, su funcionalidad es fundamental como conocimiento de la misma.

Para el historiador William Mitchell “el vínculo entre imagen y discurso no es una cuestión de naturaleza, sino de la forma en que las prácticas sociales y culturales toman vida social”. Vemos la importancia de los juegos de lenguaje en la consideración de esa imagen, su alteridad, como el lenguaje lo es sólo a través de las imágenes que moviliza⁶. La nueva iconología da la noción de que no se puede mirar el mundo simplemente con imágenes, sino que las imágenes siempre han estado en todos los campos del conocimiento.

Para el historiador, existe la necesidad de alejarse del concepto abstracto de imagen, ya que se centra en la conexión histórico-social determinada entre las producciones de imágenes, las nuevas tecnologías y los profundos cambios antropológicos que implican incorporar la dimensión material de las imágenes. El giro pictórico propone la consideración de la espectralidad (la visión, la mirada, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) y la experiencia visual no puede ser explicada por el modelo lingüístico, que sólo podría ser

⁴ Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, “Para que serve um museu”, *Revista de História da Biblioteca Nacional* 2, n.º 19 (abril 2007): 46–51.

⁵ Gottfried Boehm, “O lugar das imagens: aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica”, en *Pensar a imagem*, ed. por Emmanuel Alloa (Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015), 4–17.

⁶ William Mitchell, *Imagen, texto, ideología* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016).

combatido a través de una concepción de imagen como paradigma y anomalía. Una alteridad del lenguaje y considerarlo como un articulador histórico de las alteridades sociales. En este rol documental, las imágenes contribuyen al ejercicio investigativo, suman interrogantes y nuevos puntos de vista. Su lectura no es solo en fotos, películas o pinturas, sino también en lo que construimos en interacción con los demás, incluyendo “objetos tridimensionales y formas vivas, como el cuerpo, el entorno construido, etc. Por ello, se presenta el concepto de “dimensión visual de la sociedad” con el fin de clarificar la amplitud del universo visual y traspasar los límites de los estudios de la imagen ligados al lenguaje, la iconografía y la iconología. Busca llegar a las construcciones que se establecen en el campo social de lo visual, atendiendo al giro visual y su deseo de acceder a estas capas de la imagen. Dichos conceptos contribuyen a problematizar la lectura de imágenes en este trabajo, como conductoras de un discurso a través de intervenciones urbanas que se vinculan a proposiciones de artistas locales, involucrados por las cuestiones de identidad y memoria en sus creaciones, ya sea que tengan diferentes estilos o diferentes propuestas de ocupación.

Tipologías de grafiti en distintas geografías – Patrimonio y ciudades

La preservación de este patrimonio a través del arte urbano viene dada por la recuperación y reutilización de estos antiguos almacenes, con la intención de convertirlos en un referente no solo en la historia, sino también en la configuración de la nueva urbanidad. Todavía no es posible decir si una zona específica de la ciudad se convertirá en un nuevo lugar sólo por la recalificación de su arquitectura, grafitis y expresiones, o por la apropiación y resignificación de este patrimonio. Estar y vivir en este lugar será una importante reflexión sobre la percepción de las interacciones sociales, las trayectorias humanas y los espacios habitables, cómo lo cuidamos y cómo nos influirá hace parte de una perspectiva de valoración y por tanto de afectos.

El arte que se produce en el grafiti y *street art* está relacionado con la ocupación consensuada o no. Esto se debe a que, muchas veces relacionado con la democratización del arte y la cultura, propone, a través de la intervención urbana, la democratización de los espacios de consumo de imágenes para alejarse de un consumo sistemático y, por tanto, de élite.

En Brasil, es muy común que los grafiteros se vinculen específicamente a la creación de una nueva imagen en sus barrios. Esto porque, la socialización de un arte es también una toma de conciencia y una garantía de educación formal más allá de los espacios públicos, conscientemente no al alcance de todos.

Del mismo modo, los espacios socialmente olvidados cobran la dimensión de una especie de “ruta del grafiti” o ruta de la imagen en la ciudad. Esta imagen contemporánea, al estar fuera del circuito del arte sistematizado por el mercado, acaba cumpliendo otra función, que es llamar la atención de la crítica y la conciencia social.

El color y el diseño como generador del lugar

Una rápida deriva a diferentes cascos históricos de las grandes ciudades nos lleva a diferentes manifestaciones populares al respecto. El grafiti es una de las manifestaciones contemporáneas más efectivas en una ciudad hoy en día, independientemente de su sesgo

político, de gestión o de propuesta municipal. Sin embargo, nos interesa reflexionar sobre el arte callejero promovido por artistas independientes o reconocidos, desligado del poder público o de iniciativas políticas para promover la ciudad y reorganizar un centro urbano en particular.

Estas expresiones también son espontáneas, a menudo el resultado de una actuación, evento y/o simplemente el resultado de una ocupación pictórica.

En Marruecos, en la ciudad de Ashila, encontramos una serie de grafitis repartidos por toda la medina, posiblemente producto de intervenciones urbanas basadas en hechos concretos, reorganizadas a partir de una obra expositiva que provoca la mirada y la ocupación del lugar en la configuración de un equilibrio visual del espacio urbano.

Las intervenciones provocan la mirada, a veces por la proposición puramente estética, a veces como contenido político, una de las características intrínsecas y fuertes del arte urbano, es decir, la lectura de esta producción en vista de su potencial discursivo de enunciación reflexiva y profunda. Paradójicamente, algunas intervenciones son propuestas por mujeres artistas (fig. 2), en un entorno cultural caracterizado por la represión femenina, en el modo jerárquico y las costumbres dentro de la cultura musulmana.



Figura 2. “Malbazine Alahrach, Visages”, Ashila (Marruecos), 2022. Fuente: Archivo de Larissa Patron Chaves.

Estas miradas son capaces de provocar la reflexión sobre el entorno urbano, amalgamado en una narrativa que involucra formas y colores como superposiciones.

El potencial discursivo de estas intervenciones en Latino América es completamente diferente. A pesar de estar involucrado en el discurso reflexivo político y social, muestra desde una explosión de colores una cierta espontaneidad, criticidad, ambigüedad en la creación de narrativas.

Aquí el potencial creativo puede asociarse con el tema de la violencia urbana, pero también se asocia con la irreverencia, sumado al uso de colores fuertes, una demarcación cultural y de identidad local (fig. 3, fig. 4), que se refiere a la incidencia de la luz en el lugar y que, por lo tanto, se refiere a una esfera de naturaleza urbana y paisajística.



Figura 3. “Selva Mãe do Rio Menino”, Belo Horizonte (Brasil), Daiara Tukano, 2020. Fuente: Archivo de Larissa Patron Chaves.



Figura 4. “Híbrida Astral – Guardiã Brasileira”, Belo Horizonte (Brasil), Tainá Lima, 2018. Fuente: Archivo de Larissa Patron Chaves

La lectura realizada sobre el grafiti en España, concretamente la producción vista y analizada en la ciudad de Granada nos muestra un dibujo artístico envuelto en un estilismo lineal, casi orientalizante. La perspectiva de ocupar muros y edificios aporta a la ciudad una nueva visualidad, especialmente en áreas urbanas periféricas, no reconocidas o valoradas por la población, problematizantes, al lanzar una proyección política sobre los diferentes barrios (fig. 5). Por otro lado, hay una relación experimental intrínseca de grafiti, al mismo tiempo que la espontaneidad, que después de todo, se refieren a la cultura local, los colores de la ciudad, la cultura híbrida, la cultura musulmana, amalgamada en una perspectiva de valorar la tradición y el origen regional.

La perspectiva del grafiti en diferentes lugares nos muestra cómo una determinada producción artística se valora y/o configura de manera diferente en lugares concretos. Esto se debe a que los artistas urbanos también son capaces de capturar el problema local, la cultura, las costumbres, la sociedad. Son fruto de este espacio, se sitúan en estos lugares con el fin de visibilizar su arte y desde él llamar la atención sobre lo olvidado, conocido, reconocido.

Patrimonializar estos espacios va mucho más allá de su reconocimiento por el poder público, si no antes del reconocimiento de la esfera de la cultura popular y, por tanto, del afecto ya existente en lo que las imágenes quieren provocar y/o problematizar.

Imantados de significado y por tanto generadores de conciencia histórico y patrimonial.

Conclusiones

Este trabajo buscó investigar las posibles relaciones y contribuciones del *street art* a la ciudad contemporánea, en lo que respecta a la valorización de los espacios, la conformación del lugar y, por lo tanto, la valorización cultural y la identidad social, provocando una mirada más cercana a la patrimonialización de los espacios. ¿Qué puede tener la imagen visual en el espacio urbano de una ciudad? Todo y al mismo tiempo nada.

Lo efímero del arte urbano guarda en sí mismo aspectos de la cultura contemporánea, es decir, pensar estos espacios como transitorios es parte de la comprensión de nosotros mismos como sujetos en el mundo, rehaciendo, reformulando y reinventando una imagen visual.

Sin embargo, la lectura de estas intervenciones requiere un registro, porque uno de los factores que caracteriza a la imagen como concepto es su carácter de anclaje a una cultura determinada, y por lo tanto, su registro es importante, así como su potencial de resignificación, porque depende del tiempo y el espacio.

Del mismo modo, el potencial cognitivo de las formas visuales es fundamental para la comprensión de la ciudad, mucho más de lo que representa es en lo que presenta que radica el significado profundo de su existencia.

En una última lectura, la ciudad es también un caleidoscopio, es decir, es el escenario de nuestras angustias, deseos, experiencias, necesidades y luchas.



Figura 5. "Mural", Granada (España), Niño de las Pinturas, 2020. Fuente: Archivo de Larissa Patron Chaves.

Es lo dicho y lo no dicho, revelado, oculto, reclamado, la transfiguración de lo político⁷. La necesidad de catalogar el *street art* en el espacio urbano como parte de la producción en arte y arquitectura es fundamental, porque va más allá de lo que representa, demarca un territorio/cuerpo social y proyecta nuestro presente hacia el futuro, justificando la elaboración de un inventario de grafitis, material iconográfico/fotográfico, con su patrimonialización.

⁷ Michel Maffesoli, *A transfiguração do político: a tribalização do mundo* (Porto Alegre: Sulina, 2005).

Lo siniestro en el espacio doméstico. Encuadres y relaciones visuales en la creación de narrativas de suspense

The Sinister in the Domestic Space. Frames and Visual Relations in the Creation of Suspense Narratives

AINA ROCA MORA

HKU-Hoogeschool voor de Kunsten Utrecht, a.roca02@gmail.com

MARIA PIA FONTANA

Universidad Politécnica de Catalunya (UPC), maria.pia.fontana@upc.edu

JUAN DELTELL PASTOR

Universidad Politécnica de Valencia (UPV), jdetell@pra.upv.es

Abstract

En esta exploración se pretende analizar la construcción de encuadres cinematográficos en narrativas de suspense, entendiendo cuál es el rol del espacio en la construcción de lo siniestro, centrando la atención en el espacio fílmico y no tanto en la historia relatada, o la caracterización de los personajes. La investigación se sitúa dentro del tema de la comunicación visual, concretamente sobre la construcción del imaginario arquitectónico colectivo a través de las artes visuales.

El objetivo de esta investigación es identificar patrones, relaciones y características espaciales comunes en las imágenes analizadas, que permitan desarrollar metodologías de análisis y pautas visuales en la creación de narrativas de suspense a través del espacio doméstico. Se proponen inicialmente tres películas de estudio, *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Verónica* (Paco Plaza, 2017) y *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2017), con la voluntad de entenderlas individualmente, generar comparativas entre ellas y aplicar criterios de análisis parecidos en otras películas.

The object of this exploration is to analyse the construction of cinematic images in suspense narratives, revealing what's the role of the space in the construction of the sinister, focusing the attention in the filmic space and not in the story or the characters. The investigation finds itself within the theme of visual communication, specifically about the construction of the collective architectonic imaginary through the visual arts.

The goal of this research is to identify patterns, visual relations and common spatial characteristics in the analysed images, in order to develop an analytical methodology to understand the visual patterns in the creation of suspense narratives in domestic space. We propose to start with three movies, *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Verónica* (Paco Plaza, 2017) and *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2017), with the aim of understanding them individually, create comparatives between them and apply the same analysis criteria in other films.

Keywords

Encuadre, perspectiva, profundidad de campo, fuera de campo

Framed image, perspective, off-screen, depth of field

Encuadres espaciales

Este artículo se encuentra dentro del contexto de una investigación en curso que analiza el rol del espacio y de las relaciones entre diferentes ámbitos en la imagen enmarcada. Son de principal interés aquellas perspectivas que desde un solo punto de vista nos permiten ver más de una habitación simultáneamente. Esto puede darse cuando en una sala hay una puerta abierta, una ventana o una concatenación de habitáculos. Observemos por ejemplo la pintura del pintor flamenco Pieter de Hooch, *A mother delousing her child's Hair*, 1660 (fig. 1), en la que se ve una concatenación de estancias complementando la escena principal¹.



Figura 1. *A mother delousing her child's Hair*, 1660, Pieter de Hooch. Fuente: Rijksmuseum, Amsterdam.

Esta composición de plano sobre plano, puerta tras puerta enmarcando el espacio siguiente, consigue que esta pintura tenga gran profundidad de campo. El mundo que se representa se expande y existe más allá de lo que nosotros vemos desde nuestra posición de observadores pasivos, porque intuimos un jardín, una calle y una cocina aunque no lleguemos a verlo por completo. Lo interesante de esta característica es que debido al encuadre, el ojo del espectador alcanza a ver más de un espacio a la vez dando lugar a la aparición de potenciales narrativas. Si miramos una escena en la que hay una habitación oscura, pero en un lado de ésta encontramos una puerta entreabierta a través de la cual se filtra un halo de luz

¹ En primer plano vemos una sala austera con suelo de cerámica, una mujer sentada en una silla y de rodillas, con la cabeza sobre su regazo, una niña. En este espacio principal donde encontramos a las dos protagonistas de la escena aparecen elementos que abren esta composición hacia estancias secundarias. Se intuye una cama-nicho en la pared que cierra este primer salón, de la que no alcanzamos a ver su interior ni la profundidad que abarca porque se encuentra totalmente en sombra. A través de una puerta entreabierta alcanzamos a ver una nueva sala, detrás de esta primera que se nos presenta como principal, y en ella, otra puerta que da al jardín. Arriba a la derecha, aparece una ventana que intuimos da al exterior, posiblemente a la calle.

tenue, una luz que tintinea y se mueve, como espectadores seguiremos mirando esta ranura de luz, esperando algo, quizás incluso imaginando algo.

¿Qué estará pasando al otro lado de la habitación? ¿Qué es lo que no podemos ver porque la puerta no está totalmente abierta? Todo aquello que se esconde fuera de nuestro campo de visión es una herramienta para activar nuestra imaginación. El observador tiende a completar la información de aquello que no ve, pero intuye, como una sombra que parece moverse o el reflejo en un espejo. Todo aquello que ocurre fuera de campo y tiene un efecto, aunque sea muy sutil, en aquello que nosotros vemos. Esta herramienta, enseñar una pequeña parte de algo que está pasando pero que nosotros como observadores no podemos acabar de ver, se utiliza mucho en la creación de suspense. Así como explicaba Alfred Hitchcock a Truffaut en *El cine según Hitchcock*², el suspense puede ser muy sutil y casi inexistente porque se puede dosificar y dejar que el espectador imagine el resto. ¿Cuál es entonces el rol del espacio en la creación de estas narrativas? ¿Y qué potencial tiene específicamente en el espacio doméstico, que entendemos como espacio cotidiano y protegido porque también lo habitamos diariamente? A través de tres películas, *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Verónica* (Paco Plaza, 2017) y *Suspiria* (Luca Guadanigno, 2018) vamos a ejemplificar y a analizar cómo se producen narrativas de suspense a través de la utilización del fuera de campo.

The Shining, película de Stanley Kubrick estrenada en 1980, es la adaptación de la novela de terror con el mismo nombre de Stephen King, escrita en el año 1977. Dani Torrance, un niño de 5 años, pasa el invierno junto a sus padres Jack y Wendy Torrance en el Hotel Overlook, un siniestro edificio en lo alto de las montañas, con largos pasillos y enormes salas de baile. Totalmente vacío por la temporada de invierno, la familia Torrance se muda para llevar el mantenimiento durante los meses en los que el establecimiento está cerrado al público. Llegan a la localización arrastrando una serie de traumas del pasado que se van revelando a medida que la trama avanza.

Verónica, del director Paco Plaza estrenada el año 2017, se desarrolla prácticamente toda en la casa de la familia de la protagonista, en un edificio plurifamiliar en un barrio de Madrid. La historia se sitúa en 1991, representando una familia de madre trabajadora y padre fallecido. Con Héroes del Silencio sonando de fondo, Verónica, la hermana mayor, se hace cargo de sus tres hermanos menores, las gemelas Lucía e Irene y el pequeño Antoñito. Después de una sesión de Ouija en el colegio con dos amigas, Verónica empieza a sospechar que algo no acaba de ir bien y piensa que por las noches algo o alguien puede estar acechándolos a ella y a sus hermanos.

Suspiria, de Luca Guadanigno estrenada el año 2018, remake de *Suspiria* de Dario Argento de 1977, cuya acción se desarrolla en una escuela de danza de una Berlín aún dividida, en 1977, donde una chica de Ohio es aceptada como bailarina de la compañía a pocas

² François Truffaut, *El cine según Hitchcock* (Madrid: Alianza, 2018), 76-77. Original de 1974. La diferencia entre el suspense y la sorpresa, es que en el primero debemos revelar información al espectador dejando que se anticipe a aquello que puede suceder, en cambio la sorpresa se trata de lo opuesto, esconder u omitir hasta el final. Esto requiere un mayor artificio para impresionar de manera convincente y conseguir la reacción buscada.

semanas de que ésta presente una nueva pieza. Compuesta únicamente por mujeres, las profesoras son personajes misteriosos y siniestros, pero cálidos y cariñosos. La protagonista encuentra rápidamente entre las paredes de este majestuoso edificio una nueva familia y comunidad a la que pertenecer. A medida que el metraje avanza vamos descubriendo las tensiones que hay entre las componentes de la compañía, que quizás no son exactamente lo que parecen ser.

Aunque las tres películas pueden ser clasificadas como películas de terror, lo que interesa en esta investigación no es tanto la existencia de un “monstruo”, o un personaje siniestro que aterroriza, sino precisamente lo contrario, dado que la caracterización del miedo no es específica sino difusa a través del espacio. Por esto el análisis del espacio es fundamental porque nos permite mostrar como es la construcción del suspense, la expectativa y la tensión a través de una atmósfera, unos lugares y unos ambientes que no siempre vemos, dando lugar a un sentimiento más abstracto y complejo.

Cartografiar la mirada

El análisis de los largometrajes se focaliza en la reconstrucción de la mirada del espectador a través del espacio para entender cómo esto condiciona la construcción de la narrativa. Por esto, hemos redibujado las plantas de los espacios analizados de cada película, acompañadas de fotogramas específicos que permiten relacionar el recorrido del ojo del espectador con el dibujo, tal y como hace Juhani Pallasmaa en *The Architecture of Image*³. Hemos empezado con una selección de imágenes intencionadas que muestran de manera explícita o sugerida, varios espacios concatenados. A continuación, se dibuja la planta del espacio representado en pantalla. Este ejercicio de observación acaba siendo como un baile donde el ojo y la mano se van corrigiendo y guiando. Utilizando el recuento de pasos, contando los azulejos en el suelo o comparando el tamaño de los muebles para acertar la proporción de las cosas, se determinan las medidas de cada ámbito, desde el ancho de las puertas, el grosor de los muros y la altura de los techos a la colocación de los muebles y la relación entre ellos. A veces, en este ejercicio de trasladar exactamente cada uno de los detalles del encuadre sobre el papel aparecen incongruencias⁴, ya que en ocasiones se fuerzan ciertas

³ Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existencial Space in Cinema* (Helsinki: Rakennustieto, 2001). Donde se presenta la planta del set de *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954). En el dibujo se representa únicamente aquello que se muestra en pantalla, todo aquello que queda oculto al ojo, queda en una sombra oscura. De esta manera, al comparar los fotogramas con la planta del espacio somos capaces de reconocer de qué ámbitos se tratan y enfatizar en los que tienen mayor profundidad de campo, enmarcados por aquellos que no conseguimos ver debido a la colocación del ojo y la construcción de elementos a su alrededor.

⁴ En los dibujos de los espacios del Hotel Overlook (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), se puede ver el pasillo con la moqueta de dibujos naranjas y rojos donde Dani Torrance juega con su pelota, el corredor se extiende ante sus ojos con puertas a derecha e izquierda. Casi al final, justo antes de llegar a la doble puerta que se ve al fondo, intuimos un pasillo tangente que corta este primero. Al superponer este primer dibujo de la planta del corredor (fig. 2) con el dibujo de la planta de la habitación 237 (fig. 4), se entiende que la habitación es mucho más larga de lo que el espacio permitiría si los espacios fuesen tal y como se han representado en los dibujos ya que el segundo corredor ocuparía parte del espacio de la habitación 237.

composiciones para conseguir un efecto específico. Al haber escogido unos encuadres que nos permiten ver varios ámbitos simultáneamente, se procede a analizar el recorrido del ojo del espectador a través del espacio.

En el caso del dibujo de la película *The Shining* (fig. 2), vemos un punto rojo que avanza a través del pasillo hasta encontrarse delante de una puerta. Este punto representa el recorrido que el protagonista hace, que en este caso se convierte en el mismo que el del espectador. La cámara se coloca en el lugar del personaje, haciéndonos avanzar al paso que éste camina y poniéndonos directamente en su piel.

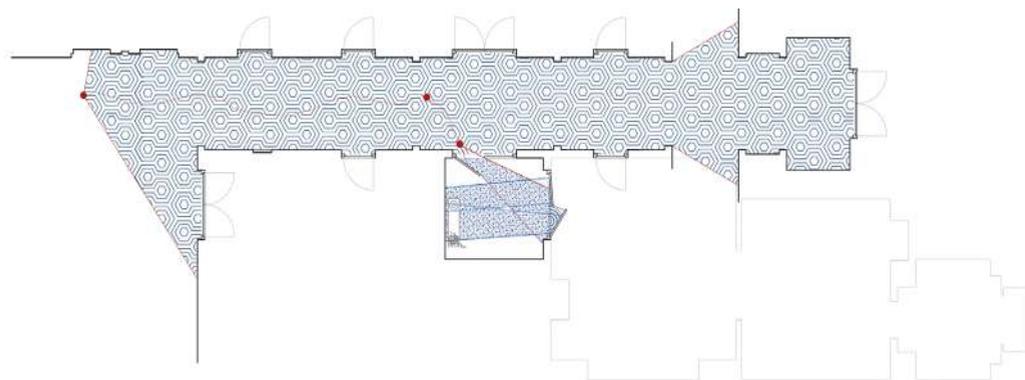


Figura 2. Análisis de pasillo de *The Shining*, Stanley Kubrick, 1980. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

En cambio, en el plano de *Suspiria* (fig. 3) los puntos rojos representan el movimiento de los personajes a través del hall de entrada, mientras el punto azul muestra la posición de la cámara, y por tanto de nuestro ojo, en una posición estática que sigue el recorrido de los elementos activos en la escena.

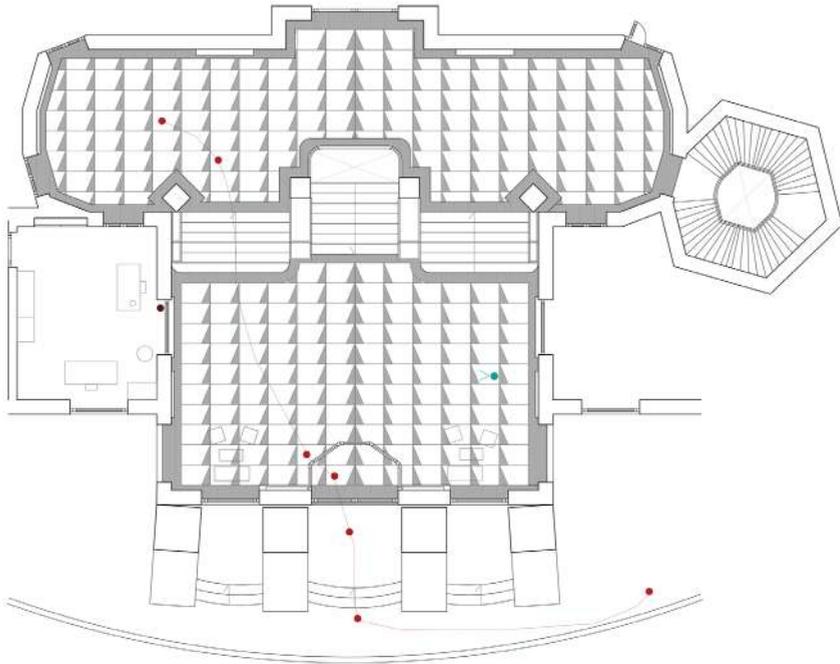


Figura 3. Análisis de recorrido de atrio de *Suspiria*, Luca Guadagnino, 2018. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

Estos dos dibujos enseñan dos maneras diferentes de conducir la mirada del espectador. En el caso de *The Shinning*, la cámara se mueve a través del espacio tomando un punto de vista muy cercano al suelo debido a que nos sitúa a la altura de los ojos de Dani Torrance, un niño de cinco años. Así que nosotros somos de repente este niño, en una posición vulnerable donde todo aquello que nos rodea parece más grande, caminando por un pasillo con moqueta de dibujos hexagonales, que por una curiosidad siniestra avanza hasta el umbral de la puerta de la habitación 237.

En cambio, en *Suspiria*, la protagonista entra desde la calle, atravesando unos gruesos muros y pilares recubiertos de mármol verde, pasa por una doble puerta de cristal enmarcada con madera oscura, cruza el vestíbulo y sube las escaleras para llegar al entresuelo. Nosotros recorreremos con ella este espacio, aunque estemos quietos observando desde otro punto de la escena.

Si estuviésemos mirando una calle en toda su longitud donde nada sucede, colocados en un punto estático y de repente un personaje la cruzara longitudinalmente, inevitablemente seguiríamos con los ojos el camino que este elemento activo traza. Su movimiento se convierte en el recorrido de nuestro ojo, igual que pasa en el caso de la escena de *Suspiria*. Es por eso que en ocasiones se deben plasmar también sobre el papel el movimiento de los cuerpos en el espacio en relación a la posición de la cámara (el ojo del espectador), porque inevitablemente, si el personaje atraviesa una puerta, cruza un salón y entra en una cocina, nosotros como observadores atravesaremos una puerta, cruzaremos un salón y entraremos en una cocina. Entender el movimiento del ojo a través del espacio es lo que nos ayudará a comprender cuales son los elementos que vamos atravesando, tanto nosotros como los factores activos dentro de la composición.

Identificando el recorrido de nuestra mirada, podemos establecer una clara línea temporal, para trazar sobre el papel en qué orden navegamos a través del espacio. Tal y como hace Marta Peris Eugenio en su libro *La casa de Ozu*⁵, a través de esta translación se logra un exhaustivo estudio de identificación de elementos que componen este camino, como puertas, pasillos, marcos de ventana, escalones, pilastras, embellecedores, espejos, cristales translúcidos, armarios, etc.

El ojo que (no) todo lo ve

En la construcción de una película, al espectador se le presentan una serie de imágenes en movimiento que se van sucediendo una tras otra enmarcadas por el encuadre cinematográfico. Dentro de este primer plano que condiciona la mirada del observador, buscamos específicamente otros que enfocan, recortan, resaltan y ocultan información, trabajando con la profundidad de campo y dando pie a la acción fuera de campo.

Al volver a mirar las películas desde este prisma, se identifican elementos específicos en la narración que enfatizan la construcción de la tensión en la trama.

⁵ Marta Peris Eugenio, *La casa de Ozu* (Valencia: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2019), 20-21, 44-45. En los que la autora dibuja la planta de la casa donde se sitúa la acción, y en rojo, marca los planos que enmarcan la perspectiva.

El Hotel Overlook, donde se localiza la trama de *The Shining*, es un lugar extraño y maldito capaz de sacar lo peor de cada uno de sus visitantes. La construcción del suspense a medida que avanza la historia se debe también a la atmósfera que reina en su interior. La soledad de repente se convierte en un personaje más que oprime y resuena en las paredes y los pasillos. La cámara se desplaza a través de los salones, atrios y corredores, siguiendo a Dani mientras explora los diferentes pisos en su bicicleta. Mientras Dani avanza, nosotros avanzamos con él, en cada esquina podríamos encontrarnos con algo inesperado.

La escena que se ha analizado para este ejercicio en concreto, representa sobre papel uno de estos episodios de exploración. Un día mientras Dani juega a lanzar la pelota en uno de los pasillos del Hotel, algo sucede. En uno de estos tiros la pelota vuelve por cuenta propia sin que tenga que ir a buscarla. El niño empieza a caminar por el pasillo hasta encontrar una puerta entreabierta, la de la habitación 237. Encuadrado por el marco de la puerta que no está totalmente abierta, vemos una lámpara encendida que se refleja en unas grandes puertas blancas con espejos, estas también están abiertas, pero no dejan ver qué hay detrás de ellas. Y Dani decide entrar (fig. 2).

En este momento la escena se corta y se produce una elipsis.

Más adelante, Jack Torrance decide visitar la habitación para ver qué ha visto el niño en ella. Atraviesa esa primera puerta que conduce a un pequeño recibidor con grandes puertas de espejo, las cruza y detrás de ellas encuentra un salón oscuro con lámparas encendidas encima de las mesas de madera. A un lado hay una doble puerta totalmente abierta que enmarca lo que parece ser un dormitorio, porque vemos los pies de una cama de matrimonio. Jack camina atraído por una luz que se ve detrás de una puerta semi abierta al fondo de la habitación, sube unos peldaños que lo conducen al dormitorio, caminado sobre la moqueta lila y verde, observando la ranura de luz que se cuelga a través de la puerta. Al llegar a ella la abre y poco a poco se nos revela un baño de color verde con un espejo enorme a un lado y una bañera al fondo. La cortina, corrida, esconde lo que puede ser que haya detrás.

Y hasta aquí (fig. 4).

No me interesa necesariamente revelar al monstruo. Quizás no haya monstruo. Lo que sí que hay es una sublime construcción de la expectativa de encontrarlo. ¿Qué se esconde y porqué detrás de esa cortina? ¿Y porqué creemos que hay algo o alguien? La manera como nosotros navegamos el espacio conducidos por Jack, atravesando despacio cada una de las salas, primero cruzamos una puerta entreabierta, un salón, otra puerta, subimos unas escaleras, un dormitorio, una luz al final, abrimos otra puerta pequeña, una cortina... todos estos elementos nos guían a través de un espacio que está construido para la creación de lo siniestro, revelando poco a poco cada una de las escenas, no vemos todo a la vez sino que a medida que avanzamos podemos descubrir aquello que antes quedaba fuera del alcance de nuestra mirada. La construcción de la narrativa es intencionada y la estructuran el espacio recorrido a través de un umbral detrás de otro en un tiempo concreto.

Algo semejante sucede con *Suspiria*. Entre paredes que parecen hablar de noche, puertas que se abren dando paso a habitaciones ocultas y pasadizos secretos, la trama se va desplegando. Se ha estudiado el hall de entrada a la academia. Un atrio al que se accede desde una calle gris, triste y mojada, situada justo en frente del muro de Berlín, que funciona como

telón de fondo político e histórico. Al atravesar las grandes columnas de mármol verde de la entrada y cruzar las puertas de cristal y madera, nos encontramos en un espacio de tres alturas, simétrico e institucional, con un suelo elegante de baldosas blancas y patrón triangular negro, que le dan textura y grano al gran vacío. Se respira inmediatamente la existencia de una jerarquía y un orden estrictos. A lado y lado de esta gran triple altura, dos escaleras idénticas que llevan al entresuelo, donde parece empezar a verse rastros de la existencia de una academia de danza, ejercicios, movimientos, cuerpos y carteles de funciones.



Figura 4. Análisis habitación 237 de *The Shinning*, Stanley Kubrick, 1980. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

A izquierda y derecha de las paredes que configuran el perímetro del atrio, se yerguen dos franjas de madera que parecen ser ventanas, o al menos una de ellas. Estas aberturas nos enseñan las oficinas de las directoras de la academia que, inteligentemente están siempre por encima del visitante, mirándolo desde arriba en todo momento, desde la perspectiva de los escritorios, desde la escalera y desde los balcones del resto de pisos. A medida que los personajes se mueven por este espacio, entre la calle, el atrio y el entresuelo, podemos entender

su exacta configuración y las relaciones de poder entre las integrantes de la academia y los visitantes, que entran indefensos sin saberlo a una colmena en funcionamiento.

Guadagnino, guía al espectador colocando la cámara en un punto fijo y dejando que los personajes conduzcan nuestro ojo. A veces, en un efecto dramático del dominio de la cámara, hace un zoom rápido hacia un punto en concreto, para resaltar algo específico. Un espejo que no es un espejo, porque vemos cómo detrás hay alguien observando. Enseñándonos algo a nosotros, los espectadores, pero no a la protagonista, parece que nos cuenta un secreto. Así como explicaba Hitchcock, nos hace partícipes de una situación y nos sentimos con la necesidad de compartir esa información.

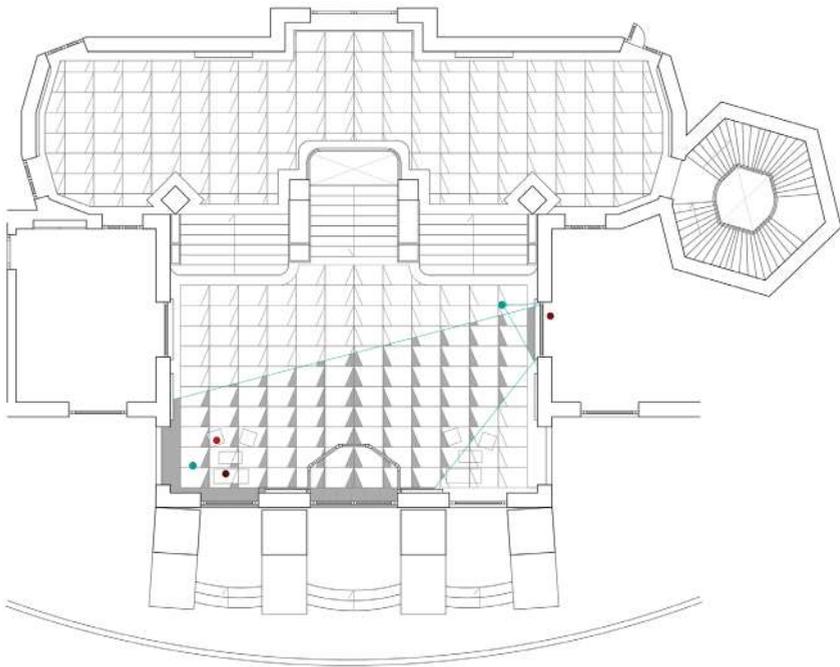


Figura 5. Análisis de elementos de suspense en *Suspiria*, Luca Guadagnino, 2018. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

Se ha elegido representar una escena en la que encontramos un personaje espiando a otros dos desde una ventana secreta (fig. 5). En el atrio de entrada, se encuentran sentadas en dos sillones la protagonista y una de las profesoras mientras conversan alegremente sobre el

ingreso de la primera en la compañía. Sin saberlo, son observadas por una de las directoras desde una ventana oculta situada en el mismo atrio.

La cámara nos enseña primero a estas dos mujeres, colocándose a la altura de sus cabezas, compartiendo con nosotros un momento de complicidad y cercanía. La cámara después se coloca en un punto más bajo, por debajo de sus rodillas, enmarcando entre sus cuerpos el espacio que queda al fondo que se alza alto y amenazante por encima de sus cabezas, como si de una entidad en sí misma se tratase, acechando mientras observa. Concretamente vemos una de las dos franjas laterales del atrio, descritas anteriormente, precisamente la que se encuentra en la posición opuesta a las oficinas. La cámara cambia de posición, ahora mirando directamente al cristal de esta ventana, que nos enseña un reflejo nítido de la escena entre profesora y alumna. Despacio se va revelando al espectador una silueta que se esconde detrás de este reflejo, una figura que espía la conversación que sucede en la planta baja. Esta revelación, en la que nosotros somos partícipes de todo lo que sucede, es posible porque se compone de una triangulación de elementos. La cámara enfoca un espejo, que enseña aquello que tiene enfrente y que nosotros vemos gracias al reflejo, pero también revela lo que sucede detrás de él. La mirada de la espía cierra la composición, enfocando la suya hacia las dos mujeres conversando sin saber que son observadas.

Estos dos elementos, el espejo y la posición de la cámara, dan al espectador más información de la que reciben los personajes y son los constructores del suspense. Porque revelan y ocultan haciéndonos partícipes de aquello que sucede en escena.

La diferencia entre *The Shinning* y *Suspiria* con *Verónica*, es que en las dos primeras se ha decidido centrar el análisis en una parte específica de los edificios en los que ocurre la acción, en cambio para *Verónica* se ha dibujado la totalidad de la casa, porque es en la construcción de todos sus elementos que se entiende su complejidad.

Se trata de un apartamento en un edificio de clase trabajadora. El piso tiene un largo pasillo en forma de L que conecta todos los ámbitos, desde la entrada donde está la habitación de la madre, hasta la habitación de Verónica, al final del corredor. La cocina y el salón están en un mismo espacio, se intuye una antigua pared que debía separar ambas áreas, ahora la zona de día es una gran sala que permite ver varias actividades cotidianas a la vez. Los elementos especiales en esta casa son muchos, desde la existencia de una galería que conecta desde la cocina hasta la lavadora y el tendedero, al final de la casa, pasando por delante de las ventanas del baño, el trastero y el cuarto de Verónica. Un patio de luces separa físicamente, pero crea una relación visual entre la habitación de las gemelas y la habitación de la hermana mayor. La pared de pavés que separa el pasillo principal de la cocina, dejando pasar luz y revelando los cuerpos en movimiento a ambos lados del muro.

Todos estos elementos juegan un papel clave en la construcción de la tensión inherente en la narración de los acontecimientos. Aunque en el último tramo del metraje el terror gana terreno, es durante el día mientras los niños juegan que se va anticipando el suspense. La cámara viaja a través de las diferentes salas haciéndonos partícipes del creciente miedo de la protagonista, y aunque todavía no está oscuro ni el suelo cruje, nos preparamos para aquello que pasará en la noche, en este mismo pasillo y en estas mismas habitaciones.

Se analizan dos secuencias. La primera, del inicio de la película, presenta desde un mismo punto de vista tres espacios diferentes (fig. 6). La cámara, representada en el dibujo con un punto azul oscuro, nos enseña en un primer plano a Lucía hablando por teléfono, justo enfrente de la pared que separa cocina y comedor del pasillo principal. A la derecha una puerta abierta enmarca el corredor que conduce hasta la habitación de Verónica, a la que vemos avanzando hacia nosotros. A la izquierda, vemos la cocina donde Irene limpia un vaso de leche que se ha derramado y justo a límite del encuadre a la izquierda, abriendo el plano hacia otro espacio, aparece la puerta abierta hacia la galería.

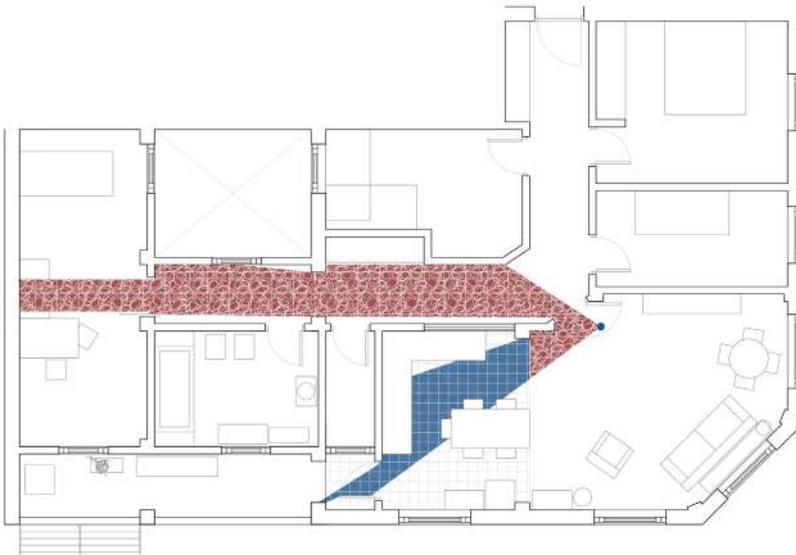


Figura 6. Análisis superposición de espacios en *Verónica*, Paco Plaza, 2017. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

La siguiente escena ocurre durante la noche (fig. 7), vemos a Verónica, representada con un punto azul claro en el dibujo, mirando desde la ventana de su habitación la habitación de sus hermanas. Su mirada atraviesa el patio de luces, y la escena que presencia está triplemente enmarcada por la ventana de su habitación, la ventana de la habitación de las gemelas y la puerta que se abre al pasillo. Un plano sobre plano que convierte al espectador y a la protagonista en meros observadores, no podemos (nosotros ni ella) acceder a aquello que vemos, generando esto una gran angustia.

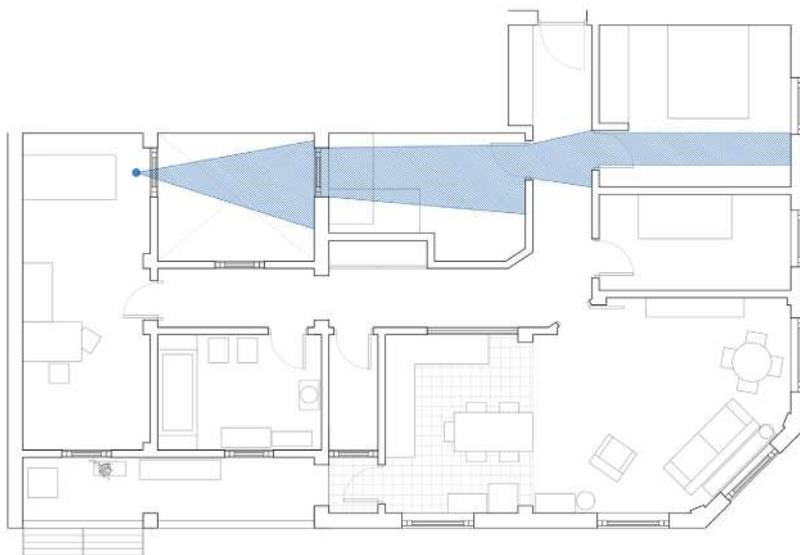


Figura 7. Análisis superposición de espacios en *Verónica*, Paco Plaza, 2017. Montaje con fotogramas de la película y dibujo en planta. Fuente: elaboración propia.

A diferencia del uso de la cámara que hace Stanley Kubrick en *The Shining*, desplazándonos por el espacio, Plaza mantiene puntos de vista fijos, estratégicamente elegidos para que nosotros podamos ver más de una cosa a la vez. Puertas y ventanas amplían la perspectiva, creando amplitud de mira y profundidad de campo. Esto también lo diferencia de *Suspiria*, donde Guadagnino trabaja con espacios más amplios, en donde los personajes y la cámara se colocan en posiciones estratégicas de composición, tal y como se ha analizado anteriormente. En el caso de *Verónica*, Plaza trabaja el fuera de campo como activador de la imaginación y catalizador de la tensión, dejando siempre la caracterización del miedo en un segundo plano, una sombra enmarcada en otro espacio.

Encuadres visuales y el fuera de campo activo

Durante esta exploración, se han identificado maneras de construir el suspense a través del movimiento del ojo del espectador y del encuadre dentro de plano de diferentes espacios, confirmando lo que venía a proponer la hipótesis de investigación: aquello que queda oculto al ojo, trabajando como un fuera de campo activo, se convierte en un gran aliado en la construcción del suspense. Esta característica nos lleva a concluir que todo aquello que sucede fuera del encuadre cinematográfico, pero que tiene un efecto en lo que ve el espectador, no solamente enriquece la narrativa sino que expande el universo en la que esta se desarrolla.

Así mismo la identificación de elementos, como sucede en la escena de *Suspiria*, permite racionalizar el rol del espacio y la posición del espectador en la creación del suspense, comprendiendo cuáles son los elementos que se representan y cómo el espacio los enmarca utilizando la profundidad de campo o el fuera de campo, convirtiendo en ocasiones al espectador en parte activa en la creación de lo siniestro.

Gaudí bajo el encuadre: linterna mágica, *fotoscop*, cine documental

Gaudí under the Frame: Magic Lantern, *Fotoscop*, Documentary Cinema

CARMEN RODRÍGUEZ PEDRET

Universitat Politècnica de Catalunya, carmen.rodiguez@upc.edu

Abstract

Las sucesivas revisiones en torno a Antoni Gaudí apenas se han interesado por la mirada audiovisual hacia su obra. La situación es un tanto paradójica, si tenemos en cuenta que estamos ante uno de los arquitectos más mediáticos de la historia reciente. Mientras la fotografía, y su variante del *fotoscop*, ha despertado un cierto interés, el cine documental ha sido desatendido e incluso despreciado por parte de los especialistas. Esta comunicación recorre el camino, poco transitado, que nos lleva de la cámara al arquitecto en un tiempo de euforia y deriva en el que, a pesar de los esfuerzos, ni los logros del *fotoscop* ni la *nueva visión* de Gaudí llegaron a las pantallas cinematográficas.

The successive reviews about Antoni Gaudí have hardly paid any attention to the audiovisual look into his work. The situation is somewhat paradoxical if we consider that we are dealing with one of the most mediatic architects in recent history. Whereas photography, and its variant of the *fotoscop*, have aroused a certain interest, documentary cinema has been neglected and even despised by specialists. This communication follows a less travelled path that takes us from the camera to the architect in a time of euphoria and drift in which, despite the efforts, neither the achievements of the *fotoscop* nor the *new vision* of Gaudí reached the cinematographic screens.

Keywords

Antoni Gaudí, *fotoscop*, fotografía, cine, documental

Antoni Gaudí, *fotoscop*, photography, cinema, documentary

El *fotoscop*, nueva visión de Gaudí

En 1963, con ocasión de la aparición del libro *Creación Miró 1961*, Joan Perucho se preguntaba en la revista *Destino*: “¿Qué es el fotoscop?”. Aunque formulaba la cuestión once años después de la edición del primer *fotoscop* dedicado a la Sagrada Familia (1952), Perucho volvía a recuperar las palabras de sus artífices, Joaquim Gomis (1902-1991) y Joan Prats (1891-1970), para explicar un método sobradamente conocido: “La fotografía posee valores representativos, anecdóticos, subjetivos, de emoción, etc. Una ordenada clasificación de fotografías, una acción que acentúa el contenido específico de dichos valores, permite obtener un lenguaje visual diferente del literario y con otras posibilidades. Es el Fotoscop”¹.

La historia de este lenguaje visual se remonta a 1939, cuando Prats y Gomis se reencuentran en Barcelona; el primero, acabado de salir de una cárcel franquista tras siete largos meses, y el segundo, llegado del exilio en París, mientras su amigo Josep Lluís Sert decide a su vez exiliarse en EEUU². El reencuentro se materializó, entre otras acciones, en la creación de un gran archivo, el Archive Photographique Gomis-Prats, cuya idea debió permanecer en el ánimo de Prats durante los oscuros tiempos de la guerra civil³. El fondo creció con fotografías de las obras de Miró, las construcciones anónimas de Ibiza y la obra de Gaudí descompuesta en fragmentos dispersos. Después de que Man Ray, Dalí, *Minotaure* y el MoMA hubieran fijado la imagen de aquella extraña arquitectura, la osada cámara de Gomis rescataba la *nueva visión* de Gaudí gracias al encuadre selectivo y el desplazamiento del eje de simetría, de picados y contrapicados, dramáticos contrastes de luces y sombras, de imposibles escorzos e inéditas perspectivas; un lenguaje que el fotógrafo había comenzado a practicar en 1922, avanzándose a los experimentos de Moholy-Nagy⁴. En Barcelona, Gomis y Prats pulieron el *fotoscop* en sesiones de linterna mágica –algunas sonoras– celebradas en lugares como el Instituto Británico, el Instituto de Estudios Norteamericanos, el Instituto de Cultura Alemana, el Instituto Francés o las salas Gaspar y Aixelà⁵. Era solo cuestión de tiempo que las imágenes abandonaran la pantalla y pasaran a la página impresa

¹ Juan Perucho, “Creación Miró 1961”, *Destino* 27, n.º 1340 (6 de abril 1963): 53; Yvon Taillandier, Joaquín Gomis y Joan Prats, *Creación Miró 1961* (Barcelona: Editorial RM, 1962).

² Juan Naranjo, *Joaquim Gomis. De la mirada obliqua a la narració visual* (Barcelona: Fundació Joan Miró y La Fàbrica, 2012), 14-15.

³ En 1936, Prats había colaborado con Carl Einstein en un libro sobre imaginería religiosa española que preparaba el historiador y crítico alemán, obra que nunca salió a la luz a causa del suicidio de Einstein ante la ocupación de París en 1940. También colaboró con el crítico y editor, Christian Zervos en la selección de fotografías para *L'Art de la Catalogne de la Seconde Moitié du Neuvième Siècle a la Fin du Quinzième Siècle* (París: Éditions Cahiers d'Art, 1937).

⁴ László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (Múnich: Albert Langen Verlag, 1929).

⁵ Laura Terré, “En lucha por un arte vivo”, en *Sala Aixelà (1959-1975)*, folleto de exposición (Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2019), 4. Aunque buena parte de las fotografías eran obra de Gomis, también se proyectaban “reproducciones de postales de todo tipo, libros de arte, curiosidades antropológicas o de la naturaleza, etc.”, en Terré, “En lucha por un arte vivo”, 25.

de los fotolibros que aparecieron sucesivamente en las editoriales Omega, RM y Polígrafa⁶. Mientras Gaudí era rehabilitado en el panorama internacional, coincidiendo con el centenario de su nacimiento (1952)⁷, el *fotoscop* adquiría valor en sí mismo, abriendo un espacio de reflexión sobre la capacidad de la fotografía para transformar el objeto construido:

Al modificar el simple acto biológico de la visión ocular con el tamiz de una selección inteligente, de una intencionada manera de escoger o de poner de manifiesto, [las fotografías] dan al mismo acto de mirar la categoría de una obra de arte. Esta sucesión de fotografías, conducida con un ritmo que ha aprendido algo de los hallazgos del cine, pone de relieve la naturaleza cambiante de la arquitectura de una manera que sólo hemos hallado en los textos de Rodin y que nos parece dar derecho a clasificar la más noble arte, la de construir, en el terreno de las del tiempo, como la música y la poesía, con sus formas cambiantes a lo largo de un lapso.⁸

Por primera vez tras la guerra civil la fotografía irrumpía en el debate arquitectónico local a propósito de Gaudí. Ante las imágenes exhibidas en la muestra dedicada al arquitecto en el Tinell (1956), Josep M.^a Sostres reivindicaba la dimensión fotográfica de la obra gaudiniana. Ya no había vuelta atrás, era imposible asimilarla sin la mirada de la cámara:

La fotografía ha sido el gran auxiliar de la Arquitectura y sin ella, por otra parte, no podría presentarse la obra de un arquitecto tal como en la exposición que nos ocupa. La fotografía, además, ha influido considerablemente en la evolución de la Arquitectura, como simultáneamente sucedía con las demás artes figurativas desde el impresionismo al cubismo. Es interesante en la Exposición Gaudí seguir a través de la fotografía esta “forma de ver” que nos ha proporcionado el objetivo, desde las primeras fotos contemporáneas del archivo Mas, descriptivas, virtuosas, equilibradas de contraste de luz y sombra, hasta las más recientes de Gomis-Prats y Català Roca, en las que la influencia del arte abstracto condiciona técnica y tema y los valores espacio-tiempo, así como una conciencia más clara del objeto.⁹

⁶ A. Cirici-Pellicer, introducción a *La Sagrada Familia de Antonio Gaudí. Fotoscop Gomis-Prats* (Barcelona: Omega, 1952); Joaquín Gomis, Juan Prats y Le Corbusier, *Gaudí* (Barcelona: Editorial RM, 1958); Carola Giedion-Welcker, Joaquín Gomis y Juan Prats, *Park Güell de A. Gaudí*, colección Fotoscop (Barcelona: Polígrafa, 1966); José Luís Sert, Joaquín Gomis y Juan Prats, *Cripta de la Colonia Güell de A. Gaudí*, colección Fotoscop (Barcelona: Polígrafa, 1967); Michel Tapié, Joaquín Gomis y Juan Prats, *Gaudí: la Pedrera*, colección Fotoscop (Barcelona: Polígrafa, 1971).

⁷ Pep Avilés ha tratado la cuestión en “Gaudí’s *Neues Sehen*: Josep Lluís Sert y la mirada fotográfica de posguerra”, en *Bauhaus in and out: perspectivas desde España / Bauhaus In and Out: Perspectives from Spain*, ed. por Laura Martínez de Guereñu y Carolina B. García-Estévez (Madrid: Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo, 2019), 232-243. Por nuestra parte, hemos abordado esta temática en Carmen Rodríguez Pedret, “The Resurrection of Antoni Gaudí in Post-War Media. A Critical Chronology: 1945-1965”, *Histories of Postwar Architecture* 2, n.º 4 (2019): 131-162, <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/9824>.

⁸ Alexandre Cirici, “Como la música, una sucesión de formas a lo largo del tiempo”, en *La Sagrada Familia...*, 5. La alusión a Rodin procede de su obra sobre las catedrales de Francia, en la que hacía un alegato a la arquitectura, en Auguste Rodin, *Les cathédrales de France* (París: Librairie Armand Colin, 1914), 3.

⁹ José M.^a Sostres, “Gaudí a través de la exposición Gaudí”, *Diario de Barcelona* 140, 13 de junio de 1956, 30.

Las reflexiones de Cirici y Sostres tienen el valor de haber sido formuladas en un contexto en el que la fotografía apenas tenía cabida. No hay duda de que, más allá de las imágenes de gran formato del Tinell, el primer *fotoscop* dedicado a la Sagrada Familia había obrado el milagro con una nueva “forma de ver” la arquitectura marcada por el desplazamiento paulatino del plano general al detalle, del exterior al interior del edificio; por la transición entre esculturas, capiteles o rejas y las estrías de una columna o la cabeza de la tortuga en la fachada del Nacimiento, elementos que mantenían su identidad en el conjunto y que eran descritos de manera convencional. Sin embargo, a medida que el *zoom* revelaba su potencial, adquiría protagonismo la abstracción, el despliegue de formas, texturas y sombras y su combinación binaria en las páginas, por lo que los pies de foto cambiaban el tono para hablar de “concreciones asteriodeas”, de “nubes luminosas en vidrio traslúcido” y de “escorzo a vista de gusano” (fig. 1). Fue la primera revolución del *fotoscop* en apenas ochenta páginas.

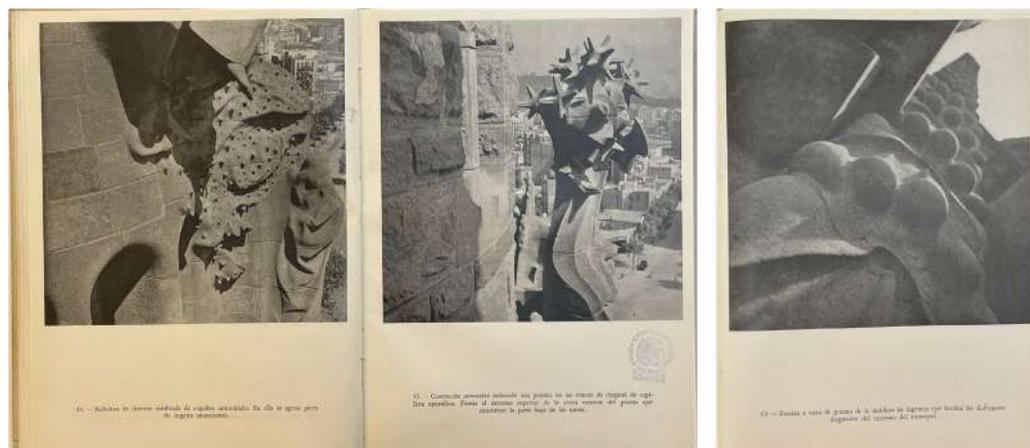


Figura 1. Joaquín Gomis, fotografías 44, 45 y 69 de *La Sagrada Familia de Antonio Gaudí. Fotoscop Gomis-Prats*, de Joaquín Gomis, Juan Prats-Vallés y A. Cirici-Pellicer (Barcelona: Omega, 1952). Fuente: Biblioteca Oriol Bohigas, Universidad Politécnica de Cataluña.

El método parecía culminar en el monográfico de la editorial RM (1958) cuyo prefacio firmaba Le Corbusier. En este volumen –de formato cuadrado para ajustarlo al de las fotografías originales de Gomis y facilitar su edición a sangre– la técnica fotográfica se sacrificaba en aras de la expresividad y la cadencia de la serie. Oriol Bohigas celebraba el cambio y declaraba la dimensión vanguardista de un *fotoscop* que superaba, incluso, la propia arquitectura de Gaudí:

La editorial RM se ha colocado con un solo golpe en la vanguardia de los realizadores de este país. El libro es el mejor “fotoscop” que conocemos de Joaquín Gomis y Juan Prats. Nunca como en éste una tan perfecta concatenación de imágenes. Hay momentos en que el ritmo alucinante de estas fotografías llega a superar como obra de creación a la misma arquitectura que describe. La yuxtaposición de la Sala hipóstila del Parque Güell con la

sucesión de chimeneas de la Pedrera o un ventanal de la Sagrada Familia con otro de Sta. Coloma [fig. 2] crea un nuevo ritmo emotivo con propia personalidad que a veces supera al de la misma obra gaudiniana. Un ritmo, por otra parte [...] que descubre uno a uno los valores plásticos, toda la visión renovadora, incluso todo el contenido poético de la arquitectura de Gaudí.¹⁰



Figura 2. Joaquín Gomis, fotografías 16 y 17 de *Gaudí*, de Joaquín Gomis, Juan Prats y Le Corbusier (Barcelona: Editorial RM, 1958). Fuente: Biblioteca Oriol Bohigas, Universidad Politécnica de Cataluña.

Solo quedaba confiar en la predisposición de un lector no habituado a “ver” la obra de Gaudí bajo las nuevas condiciones. Y es que el *fotoscop* no admitía una lectura distraída, como sucedía con las publicaciones ilustradas de arquitectura fotografiada. El encuadre y el dinamismo del montaje obligaban a contemplar unas imágenes que hablaban por sí mismas en una especie de soliloquio visual donde la identidad del objeto no era lo más importante, sino su singularidad respecto al conjunto construido. En este caso, para reforzar el relato visual, los pies de foto tenían una presencia secundaria, ubicados en un desplegable al final del volumen. Fue esta la dinámica hasta el quinto y último *fotoscop*, dedicado a la Pedrera (1971), en el que las leyendas recuperan el lirismo original –“Texturas pétreas de extraordinaria fuerza expresiva” (fig. 3); “Maridaje de la piedra, el hierro y el cielo mediterráneo”, o

¹⁰ Oriol Bohigas, “El neo-gaudinismo y la Sagrada Familia”, *Destino* 22, n.º 1101 (13 de septiembre 1958): 22. El libro fue reeditado en 1967 por la editorial Polígrafa con variantes respecto a la edición de 1958.

“... líneas sinusoidales en la fachada”¹¹ y donde el crítico Michel Tapié certifica el valor de una lectura basada únicamente en la secuencia de imágenes:

Siendo la materia prima de la Estética precisamente la obra de arte y nada más que la obra de arte, todas las consideraciones que van a seguir se referirán a las reproducciones fotográficas que constituyen este libro; así, todas las alusiones que haga a partir de ahora [...] indican las fotografías que son las únicas que condicionan mis reacciones estéticas en principio, y espero que ayudarán a la *lectura* directa del mensaje de Gaudí a través de la profundidad de su obra. Creo que en el futuro será preciso acostumbrar paulatinamente a todo amateur de arte a que lea directamente las secuencias de reproducciones directas de obras [...]; toda esta secuencia habla más y mejor que cualquier otra consideración verbal...¹²

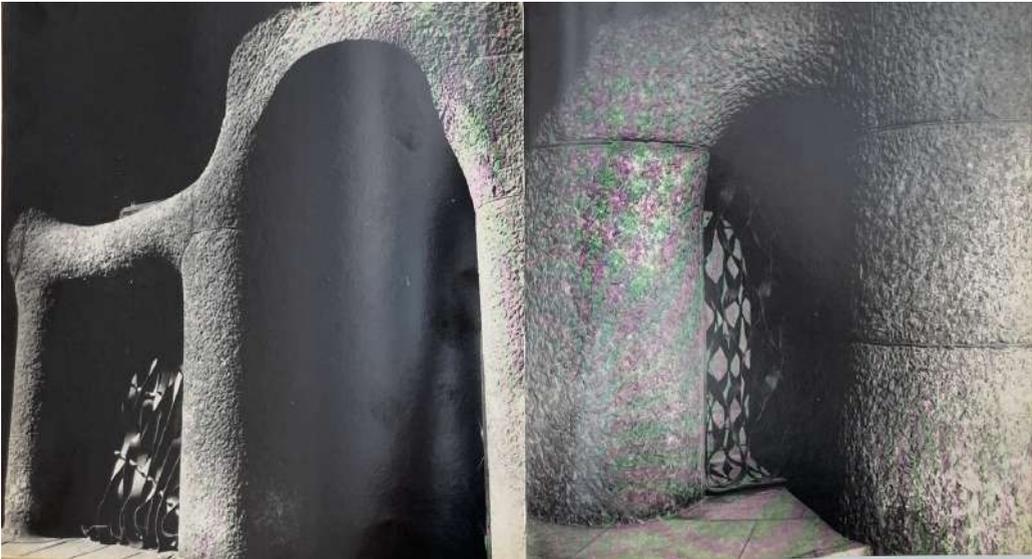


Figura 3. Joaquín Gomis, fotografías 4 y 5 de *Gaudí: la Pedrera*, de Michel Tapié, Joaquín Gomis y Juan Prats (Barcelona: Polígrafa, 1971). Fuente: Biblioteca Oriol Bohigas, Universidad Politécnica de Cataluña.

El de la Pedrera, epílogo de los *fotoscops* de Gaudí, rehabilitaba el espíritu que animó las linternas mágicas en los años cuarenta. Una recuperación en la que quizás tuvo algo que ver la aparición dos años antes de *La vision artistique et religieuse de Gaudí*, del escritor y cineasta Robert Descharnes y el fotógrafo Clovis Prévost, con prefacio de Salvador Dalí y el texto de Francesc Pujols (1927) que daba nombre al libro¹³. Merecen atención algunos aspectos relativos a esta obra: los textos que ilustran las imágenes de la Sagrada Familia

¹¹ Tapié, Gomis y Prats, *Gaudí: la Pedrera*, s. p.

¹² Tapié, Gomis y Prats, *Gaudí: la Pedrera*, s. p.

¹³ Robert Descharnes y Clovis Prévost, *La vision artistique et religieuse de Gaudí* (Lausana: Edita Lausanne, 1969).

de Prévost –como “Caos” o “Abismo de piedras susurrantes”– están lejos de cumplir con la función denotativa. El fotógrafo, quien definió el templo como “un courant d’air dans une ville noire nappée de poussière de poêle à bois et à charbon, ce qui a donné aux photos un velouté extraordinaire”¹⁴, conocía a fondo el *fotoscop* pues en 1969, el mismo año en que realizó para la Fondation Maeght un documental sobre Gaudí y otro sobre Antoni Tàpies, colaboró con Prats en los dedicados a Alexander Calder y al mundo de los juguetes. Y una última observación: en este libro, la fotografía ocupa un lugar central por su carácter transgresor y el uso que Gaudí hizo de ella. El resultado es radicalmente opuesto a la armónica *suite* de Gomis y Prats; el ojo vaga desamparado, violentado y extrañado en un paisaje dominado por las negras sombras que saturan las imágenes de Prévost. Así lo interpretaba el escritor Joan Alavedra:

Photographe est volonté de voir. C’est rendre visible les métamorphoses et pénétrer au cœur des apparences; faire de la vision une violence.

La juxtaposition de deux images révèle, à qui les regarde, un sentiment étranger à chacune d’elles. L’ordonnance et le montage des photographies établissent un réseau de liaisons et d’affrontements aux aspects multiples et successifs : synchronique lorsque le même motif apparaît sous des angles différents, rythmique et ponctuel lorsque l’image est isolée ou symétrique, syncopé lorsque la page rapproche des images décalées dans l’espace et le temps. Parfois l’image se déchire en son milieu et s’ouvre idéalement en symétrie, l’ombre et la lumière du matin et du soir sont ainsi réunies par ce seul artifice.

Le noir dans lequel flotte chaque photographie, loin d’être la couleur du vide et du néant, est la teinte active d’où naît le rêve.

Ces images sont les paysages d’une rêverie intime, les instants décisifs d’une rencontre. Chaque forme captée force le regard et devient une demeure à l’imagination.¹⁵

Más allá del *fotoscop*: la deriva del cine documental dedicado a Gaudí

Las diversas relecturas que partían de la fotografía como instrumento crítico de la arquitectura de Gaudí obligan a preguntarnos acerca de las repercusiones de la *nueva visión* en la cinematografía de la época. Por el carácter del lenguaje fílmico, parecería que la transición podría haber dado algún fruto de interés; sin embargo, los documentales realizados en los años 60, favorecidos por la aparición de cámaras más ligeras y los primeros magnetófonos

¹⁴ [una corriente de aire en una ciudad negra cubierta de polvo de estufas de leña y carbón, lo que daba a las fotos un tacto aterciopelado extraordinario] *Artistes et architectures, métamorphoses et regards. Photographies de Clovis Prévost*, folleto de exposición (París: Galerie Maeght, 2012), 3.

¹⁵ [Fotografiar es la voluntad de ver. Es hacer visibles las metamorfosis y penetrar hasta el corazón de las apariencias; convertir la visión en violencia. La juxtaposición de dos imágenes revela, a quien las mira, un sentimiento ajeno a cada una de ellas. La disposición y el montaje de las fotografías establecen una red de conexiones y confrontaciones con múltiples y sucesivos aspectos: sincrónico cuando el mismo motivo aparece desde diferentes ángulos, rítmico y puntual cuando la imagen es aislada o simétrica, sincopado cuando la página reúne imágenes desplazadas en espacio y tiempo. A veces la imagen se desgarrar por la mitad y se abre idealmente en simetría, la sombra y la luz de la mañana y de la tarde están así unidas por este único artificio. El negro en el que flota cada fotografía, lejos de ser el color del vacío y la nada, es el tono activo del que nace el sueño. Estas imágenes son los paisajes de un ensueño íntimo, los momentos decisivos de un encuentro. Cada forma capturada fuerza la vista y se convierte en un espacio para la imaginación] Joan Alavedra, presentación de Descharnes y Prévost, *La vision...*, s. p.

con sonido de sincronización portátil, optaron por la sucesión convencional de planos y no por la alternancia, la yuxtaposición o el montaje de analogías entre fotogramas. Para entender las razones de esta desafección y comprender el olvido hacia el Gaudí filmado, comparecen otros actores, como Enric Casanelles (1914–1968) –desde 1954 secretario de Amigos de Gaudí, la asociación fundada en 1952, entre otros, por Gomis y Prats– y algunos directores, como el británico Ken Russell, el arquitecto italiano Mauro Ricchetti, el fotógrafo norteamericano Ira H. Latour y el artista sueco Rolf Wohlin, el único que, a nuestro juicio, intentó trasladar a la pantalla el método ideado por Gomis y Prats.

Casanelles es autor de un artículo, publicado en la revista *Otro Cine* (1967), en el que apuesta por el cine documental para expandir el credo gaudiniano más allá de nuestras fronteras¹⁶. En él, se refería a la larga distancia “estética e ideológica” que había recorrido la cámara para acercarse a Gaudí. Y en esta distancia –en absoluto ajena al enrarecido ambiente que respiraba el gaudinismo en la época– el *fotoscop* había sido un punto de inflexión entre el Gaudí de *Piedras vivas* (1951) –el cortometraje de Francesc Català-Roca y Anastasio Calzada, narrado por Cirlot, y hoy perdido¹⁷– y el que filmó Wohlin (1965) desde una perspectiva experimental:

Gomis-Prats presentaban un “autre” Gaudí por medio de su fotoscop. Sin darnos cuenta entonces –ni más tarde– ahí residía la antinomia del Gaudí visto desde “dentro” y desde “fuera” de la Sagrada Familia. El primer concepto pesará a lo largo de los cortometrajes que se han realizado hasta 1966 [...] De “Piedras vivas” a “Caos síntesis en piedra”, del cineasta sueco Rolf Wohlin, hay una larga distancia, no sólo temporal, sino estética y por tanto ideológica...¹⁸

El análisis de Casanelles nos lleva a rescatar algunos documentales realizados en aquellos años, como el de Ken Russell (1927-2011), cineasta que alcanzó notoriedad con películas como *Women in Love* (1969) o la versión fílmica de la ópera rock *Tommy* (1975). En *Antonio Gaudí* (1961), el primero de los veintiún documentales que Russell realizó para la serie *Monitor* de la BBC¹⁹, no percibimos aún las extravagancias que caracterizaron su estilo, más allá del *travelling* que atraviesa el pasillo de las Teresianas mientras del fondo avanza la espectral figura de una monja (fig. 4). Rodado en blanco y negro, se trata de una propuesta didáctica, sin sorpresas ni riesgos, que arranca en la plaza Catalunya para recorrer los lugares comunes del universo gaudiniano, como el ascetismo voluntario o la incomprensión del precursor de las vanguardias. Del mismo modo que los demás cortometrajes, la cámara busca los orígenes de la arquitectura de Gaudí en las formaciones rocosas de Montserrat,

¹⁶ Enrique Casanelles, “Ciclo de arte y cinema – El cine ante la obra de Gaudí”, *Otro Cine*, n.º 84 (mayo-junio 1967): 12.

¹⁷ El documental ganó el Premio Ciudad de Barcelona en 1952 y el premio internacional del Festival de Cinematografía de Aficionados de Ancona. Sus autores habían realizado anteriormente el cortometraje *La ciudad condal en otoño*, Premio Ciudad de Barcelona en 1951.

¹⁸ Casanelles, “El cine ante la obra de Gaudí”, 12.

¹⁹ Ken Russell, dir., “Antonio Gaudí”, *Monitor*, emitido el 3 de diciembre de 1961 (Reino Unido: BBC Television), b/n, 15 min.

en el bosque de pinos que rodea la Colonia Güell y en el paisaje marino de una Catalunya descrita como “zona remota y aislada, separada tradicionalmente del resto de España”. Sin embargo, hay ciertos detalles que marcan la diferencia respecto a otros documentales, como los planos de los edificios racionalistas de la City londinense para contrastarlos con la casa “inspirada en la leyenda de San Jorge y el dragón”, o la visión de las arquitecturas gaudinianas “habitadas” por monjas, monaguillos y católicos devotos. Todo lo que discurre ante la mirada culmina en el templo inacabado de la Sagrada Familia donde se exhibe el trabajo de unos picapedreros que reencontraremos muy pronto en otro documental.



Figura 4. Fotograma de *Antonio Gaudí*, de Ken Russell, 1961.

Russell pudo haberse cruzado en las calles de Barcelona con el arquitecto genovés Mauro Ricchetti, autor, junto a su hermano Giorgio, de *Antonio Gaudí* (1962)²⁰. De nuevo, estamos ante un *film* sin estridencias estilísticas, en el que destaca el esfuerzo por situar la obra del arquitecto en el país donde “la naturaleza toma aspectos fantásticos e irreales”. Los responsables no escatimaron recursos para filmar los paisajes habituales y también lugares en los que (nunca) estuvo Gaudí, además de algunas obras “menores” que otros obviaron, como las farolas de la plaza Real. Se trata del documental más arquitectónico, por la atención a los detalles estructurales y constructivos, a los materiales o a las derivaciones estilísticas de la obra gaudiniana. Si bien contó con el beneplácito de Amigos de Gaudí –Casanelles aparece hablando del arquitecto–, el documental no fue patrocinado por la asociación como sí sucedió con el que realizó Ira H. Latour (1920-2015). Latour, quien entró en contacto con Casanelles por mediación del fundador de Amigos de Gaudí USA, George R. Collins, era uno de los dos “norteamericanos gaudinistas” –el otro era el arquitecto Thaddeus Kusmierski– que en 1958 llamaron a la puerta del Palau Güell, sede de la asociación:

²⁰ *Antonio Gaudí* (Italia: SCD, 1962), color, 23 min. El *film* ganó el primer premio del Festival de Ciencia de Pavia en 1962.

Kusmierski tenía una beca lo suficiente holgada para vivir, hacer muchas fotos en color y una película de paso de 16 mm, también en color, sobre la obra de Gaudí [...] Durante el resto de aquel verano pasaron muchos extranjeros por el Palacio Güell. La mayoría norteamericanos. Era necesario que los instrumentos de trabajo estuvieran a punto. Había que convertir la sede social en una verdadera “ONU” gaudinista...²¹

Desconocemos si, finalmente, Kusmierski llegó a realizar su película sobre Gaudí²². De Latour sabemos que era miembro de una familia de fotógrafos y que se dedicó a la fotografía aérea durante la Segunda Guerra Mundial. Al finalizar la contienda, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de California donde Ansel Adams abrió uno de los primeros departamentos dedicados a la fotografía en Norteamérica. En los años 50, documentó la reconstrucción europea para el Plan Marshall y fue nombrado director de fotografía de la Sede, División de Actividades Especiales en Nuremberg, donde se crearon los archivos fotográficos de los juicios a los jerarcas nazis. Hacia 1955 emprendió en diversos viajes por España en los que fotografió corridas de toros, bailaoras de flamenco –como La Chunga–, la caza de cabras montesas en la Sierra de Gredos y la arquitectura de Gaudí. Fue en 1959 cuando aceptó la oferta de International Media Company para establecer un estudio en Alemania, alianza que dio lugar a *Antonio Gaudí* (1964), primer documental de la productora²³. Planteado en el marco de los acuerdos culturales entre España y EE. UU., el cortometraje –estrenado en enero de 1965 y galardonado con el Premio Ciudad de Barcelona de aquel año– recibió el soporte del Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento de Barcelona y tuvo como *technical advisers* al escritor y traductor Anthony Kerrigan y a los arquitectos George R. Collins y Kenji Imaj. Como en los casos anteriores, el autor no cruzó la línea que separa la mirada convencional de las experimentaciones visuales. Los primeros planos son imágenes de archivo –el entierro de Gaudí, el taller de la Sagrada Familia– en la antesala de una historia marcada por la “conversión religiosa” del arquitecto “genio y santo”. Tras la presentación, la película cambia al color mientras suena la sardana “La Santa Espina”, umbral de una arquitectura que “nació del sol y del mar, tomó forma de la tierra española, de los árboles retorcidos y las rocas de Montserrat [...] arquitectura del Mediterráneo, derivada de la naturaleza y dedicada a Dios”. Los edificios se suceden en clave cronológica, repitiéndose las visiones escorzadas, los detalles ornamentales y los planos a contraluz para intensificar el carácter escultórico de cada elemento. Del mismo modo que los demás documentales, el *collage* de piezas dispares recibe especial atención como “primera manifestación del arte

²¹ Documento mecanografiado, s. f., fondo Enric Casanelles, Archivo Cátedra Gaudí, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña (en adelante Archivo Cátedra Gaudí-ETSAB-UPC).

²² Thaddeus Kusmierski (1933-2014) se formó con Bruce Goff y estuvo activo como arquitecto en Berkeley y San Francisco. El George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture del Art Institute de Chicago, guarda fotografías realizadas por Kusmierski en Barcelona, como una serie de la finca Miralles. El fondo Douglas Putman Haskell de la Universidad de Columbia también alberga documentación sobre su estancia en la ciudad.

²³ Ira Latour, *Antonio Gaudí* (International Media Films, 1964), b/n y color, 28 min. En otra ficha técnica, que podría corresponder a la distribuidora española, Latour consta como productor y Casanelles como coproductor (Virginia Films, International Media Films, 1965).

moderno no objetivo”, anunciando las abstracciones “de Kandinsky y Delaunay”. La voz del narrador alterna con otra que asume la identidad de Gaudí y la música señala los giros de guion: una guitarra española y la caja torácica de un esqueleto (fig. 5) nos trasladan a la “casa de los huesos” frente a la que escuchamos, hasta cinco veces seguidas, la frase “originalidad es volver al origen”. En la Pedrera, vemos las “rocas de la costa española y las formas del mar” y en la Colonia Güell la maqueta polifuncional invertida, en un giro didáctico destinado a facilitar la comprensión del espectador. Al llegar al templo, reencontramos a los picapedreros de Russell y en sus rostros vemos la España de la época.



Figura 5. Fotograma de *Antonio Gaudí*, de Ira Latour, 1964.

Casanelles, quien calificó el documental como un “intento muy serio y muy inteligente de situar a Gaudí en el centro mismo del arte de nuestro tiempo”, aprovechó la ocasión para vincularlo a *Nueva visión de Gaudí* (1965), el libro que él mismo acababa de publicar, con el argumento de que habían sido pensados para la exposición *Gaudí* de Madrid (1964)²⁴. Curiosamente, en las presentaciones de la película, Casanelles tomaba “prestadas” las palabras del escritor de novelas policíacas Miguel Oca Merino, autor de un texto inédito, “El Gaudí de Ira Latour”:

Viéndolo, uno llega a la conclusión de que toda antología de arte contemporáneo, sin el nombre de Gaudí, es una antología coja, ciega, sin alas [...] Es un escultor, un pintor, un constructor, un músico, lo que este film de Ira Latour nos muestra en una serie de planos, con perspectivas angulares de una belleza plástica sobrecogedora, hasta el extremo de hacernos olvidar que se trata de ver un film de Arquitectura –de la última Arquitectura que verdaderamente se ha creado en Occidente– y hacernos ver que estamos ante un libro, que página a página, nos pone ante las mismas fuentes de todo lo que de importante se ha creado en nuestro tiempo.²⁵

²⁴ Lo explica en una carta a Luis Quesada, secretario general del Club Urbis, en la que reconoce que ni el libro ni el documental llegaron a tiempo para la exposición, 22 de febrero de 1965, Archivo Cátedra Gaudí-ETSAB-UPC.

²⁵ “Nuevas perspectivas sobre Gaudí”, documento mecanografiado, fondo Enric Casanelles, Archivo Cátedra Gaudí-ETSAB-UPC. Casanelles impartió la conferencia –en la que incluía, sin citar autoría, largos fragmentos del texto de Oca– en el Ateneo de Madrid (29 de marzo de 1965), con la presentación del *film* de Ira Latour.

Más allá de las afinidades con Latour, Casanellas apostó finalmente por el joven artista sueco Rolf (Arne) Wohlin (Estocolmo, 1938), quien llegó a Barcelona en junio de 1964 para comenzar en septiembre un rodaje que solo duró diez días y que contó con la colaboración del secretario de Amigos de Gaudí en el guion²⁶. Wohlin regresó a la ciudad en octubre de 1965 (fig. 6) con *Kaos-syntes i sten* (“Caos síntesis en piedra”) terminada y premiada por el Instituto Sueco del Film²⁷. Según Casanellas, era el único que había transformado la visión cinematográfica de Gaudí:

Wohlin es un investigador y un narrador. Su film “Caos síntesis en piedra” es una obra realizada al margen del mito. Se enfrenta con la obra y trata de penetrarla. Se enfrenta con el espíritu que está en la obra y trata de comprenderlo. ¿Lo consigue? Ciertamente. Del narrador Latour, altamente poético, hemos pasado al ojo que escruta intimidades. Hemos llegado con ello a una nueva visión de Gaudí por medio de la cámara.²⁸



Figura 6. Rolf Wohlin en la entrada del Palau Güell, Barcelona, 1965. Fuente: Fondo Enric Casanellas, Archivo Cátedra Gaudí-ETSAB-UPC.

¿Qué era lo que diferenciaba este *film* del resto? Seguramente, la intención de presentar un relato transgresor, exento de interferencias historiográficas. Lo delatan los documentos previos al estreno de la película en el Círculo del Liceo el 2 de noviembre de 1965, donde el autor esboza las líneas argumentales: Gaudí es el “instintivo atraído por el caos-casualidad [...]”; su arquitectura humana deducida de la espiral cósmica en que nosotros somos

²⁶ Iniciado en el informalismo pictórico, Wohlin se dedicó a la dirección de cortometrajes sobre ornitología, ecología, historia cultural, arquitectura y artes visuales, entre los que destaca un *film* sobre Antoni Tàpies, *Att ge människan ett tema. Antoni Tàpies* (Suecia: STV, Stockholm, 1967).

²⁷ *Kaos-syntes i sten* (Suecia: Sverige, 1965), 12 min.

²⁸ Casanellas, “El cine ante la obra de Gaudí”, 13.

inscritos y en que la caracola y la galaxia pueden ser dos puntos de tangencia”²⁹. Más allá de estas derivas místicas y de que fuera el único que omitía intencionadamente el nombre de Gaudí en el título, no hay duda de que Wohlin tenía en mente el *fotoscop* al plantear una película para “cultivar las asociaciones en una manera que se pueda traducir visualmente [...] Es muy visual Gaudí, una provocación para los ojos [...] Si [se] quiere trabajar en el cine con un método poético, es necesario una poesía pura y vital –con mucha fuerza–. Eso es [lo] que he encontrado en Gaudí”³⁰. Wohlin prescindió de la narración para emprender un viaje basado únicamente en la música y el encadenamiento de texturas, formas, volúmenes y colores (fig. 7). Entre otros alardes, el *film* arrancaba con la superposición de piezas de tren-cadís formando el efecto de un caleidoscopio para después desenfocar deliberadamente el objetivo, alternar fragmentos de edificios, Montserrat, las chimeneas, animales y formas de la naturaleza o fusionar el dibujo infantil de un dragón con la azotea de la casa Batlló y la Colonia Güell con una espiral galáctica. El resultado deja claro que, a pesar de la intención, la adaptación cinematográfica del *fotoscop* no llegó a buen puerto.



Figura 7. Fotograma de *Kaos-syntes i sten* [Caos síntesis en piedra], de Rolf Wohlin, 1965.

Coda: Gaudí, un *happening* frustrado

La euforia fílmica de Wohlin derivó en nuevos proyectos, como el rodaje de un documental sobre Barcelona o una exposición monográfica dedicada a Gaudí que el artista pretendía inaugurar en el Moderna Museet de Estocolmo en 1967³¹. En diciembre de 1966, envió

²⁹ Rolf Wohlin, “Caos y síntesis en piedra”, documento mecanografiado (octubre de 1965), fondo Enric Casanelles, Archivo Cátedra Gaudí-ETSAB-UPC.

³⁰ Rolf Wohlin, documento manuscrito, s. f., fondo Enric Casanelles, Archivo Cátedra Gaudí-ETSAB-UPC.

³¹ Finalmente, la exposición *Antonio Gaudí – Architecture, Sculpture, Arts and Crafts* se celebró en 1970, en el S dert lje Konsthall y sin la implicación conocida de Wohlin. Los documentos que guarda el archivo de la Cátedra Gaudí dan cuenta de los problemas de toda índole que le impidieron llevar adelante estos proyectos.

a Casanelles un plano de la muestra en el que revela la intención de adaptar la plástica gaudiniana al lenguaje expositivo contemporáneo mediante una instalación inmersiva de proyecciones y fotografías de gran formato, “una cosa integrada, un ‘happening’– un show de formas de Gaudí, una aventura y un caracol: fiesta y disciplina”³². Nunca sabremos si la propuesta, no realizada, hubiera tenido la fortuna que tuvo *She – A Cathedral*, la gran escultura inmersiva con forma de mujer de Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely y P. O. Ultvedt, exhibida entre junio y septiembre de 1966 en el Moderna Museet, en la que, sin duda, se inspiró el frustrado happening gaudiniano. Salvando las distancias, eso sí.

³² Carta de Wohlin a Casanelles, 1 de diciembre de 1966, fondo Enric Casanelles, Archivo Cátedra Gaudí- ETSAB-UPC.

Roberto Pane y el papel de la fotografía como herramienta de investigación crítica e historiográfica

Roberto Pane and the Role of Photography as a Critical and Historiographical Research Tool

RAFFAELLA RUSSO SPENA

Università degli Studi di Napoli Federico II, rrs@hotmail.it

Abstract

Las primeras evidencias del trabajo fotográfico de Roberto Pane se remontan a la década de 1930, cuando en colaboración con Giuseppe Pagano y con motivo de la Trienal de Milán de 1936, realizó estudios y fotografías sobre la arquitectura rural de Ischia y Capri. La siempre viva curiosidad intelectual del arquitecto le llevó a utilizar la fotografía a lo largo de su vida como medio de documental, de conocimiento y, muy a menudo, también de crítica social. En 1949, con la publicación del volumen *Napoli imprevista*, Pane logra por primera vez el objetivo de investigar una “subordinación estricta y recíproca entre imágenes y palabras”. La contribución indaga, a partir de la publicación *Napoli imprevista*, el papel de las fotografías que realizó en apoyo de sus numerosos volúmenes posteriores sobre historia de la arquitectura.

The first evidence of Roberto Pane’s photographic work dates back to the 1930s, when in collaboration with Giuseppe Pagano, and on the occasion of the 1936 Milan Triennale, he carried out studies and photographs on the rural architecture of Ischia and Capri islands. The always alive intellectual curiosity of the architect led him to use photography throughout his life as a means of documentary, knowledge and, very often, also social criticism. In 1949, publishing the monograph *Napoli imprevista*, Pane achieved for the first time the goal of exploring the “strict and reciprocal subordination between images and words”. Starting from the publication of *Napoli imprevista*, this contribution is aimed to enlighten the role of the photographs taken by himself in support of his subsequent published books and research papers on the history of architecture.

Keywords

Historia de la arquitectura, fotografía, arquitectura del paisaje
History of architecture, photography, landscape architecture

La importante e innovadora aportación de Roberto Pane a la historiografía de la arquitectura y el urbanismo no puede valorarse sin tener en cuenta las fotografías de altísima calidad que el arquitecto e historiador de la arquitectura italiano ha realizado y archivado en más de cincuenta años de actividad de estudio e investigación y que, sólo en parte, han sido publicadas en su producción bibliográfica¹. Como habría aclarado en uno de sus primeros ensayos dedicados al estudio de los núcleos urbanos dispersos a lo largo de la franja costera del golfo de Nápoles, la cámara se utilizó como herramienta para profundizar en el estudio crítico del discurso hermenéutico. De hecho, escribió en la nota introductoria del ensayo monográfico *Sorrento e la costa*: "Tomé estas fotografías en estrecha relación con el texto que las acompañaría. Efectivamente, las imágenes y las palabras nacieron juntas y tal vez querremos reconocer que esta subordinación mutua a una sola visión ayuda a dar a este ensayo un carácter diferente al de las habituales ilustraciones ambientales"².

A pesar de haberse licenciado en arquitectura en Roma en 1922, Pane no dejó de cultivar otras aficiones, aparentemente alejadas de los aspectos más estrictamente profesionales de la disciplina. Además de haber perfeccionado su habilidad para el dibujo asistiendo al estudio artístico de Vincenzo Gemito³, dedicó parte de su actividad a profundizar en la técnica del grabado, de la que trató algunos aspectos en el ensayo *L'acquaforte di G.B. Piranesi*⁴ en 1938. Precisamente en esta ocasión habría reconocido que el estudio de la obra de Piranesi le había llevado a reflexionar sobre el potencial, a nivel crítico y narrativo, de las imágenes, en este caso de los grabados, pero también y sobre todo de la fotografía, que sería la que más tarde se convertiría en una valiosa herramienta operativa en la continuación de su actividad de estudio e investigación⁵. Poco más de cuarenta años después, en plena etapa posmoderna de la arquitectura, Pane volverá a tratar el tema y, al publicar la monografía *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*⁶ en 1980, volvió sobre sus propios pasos, con la intención, quizás, de hacer un balance del resultado del enfoque original e innovador que había introducido en la historiografía de la arquitectura y el urbanismo. Particularmente significativa, tanto desde un punto de vista histórico-crítico como estético, fue su asistencia, durante el período entre las dos guerras mundiales, al grupo de intelectuales que se reunían en la casa napolitana de Benedetto Croce en el palacio Filomarino, y sobre todo su interacción privilegiada con el filósofo de Pescasseroli.

A la publicación de la primera monografía, *Architettura rurale campana* (1936), seguirán *Architettura del Rinascimento in Napoli* (1937), *Architettura dell'età barocca in Napoli* (1938), la mencionada monografía *L'acquaforte di Giovan Battista Piranesi* (1938) y, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, *Architettura e arti figurative* en 1948.

¹ Véase Florian Castiglione, "L'architettura nel contesto urbano e paesaggistico attraverso lo strumento fotografico tra gli anni '30 e '50. I casi studio di: Albert Renger-Patzsch e Roberto Pane" (tesis doctoral, Università di Napoli Federico II, 2016), 18, <http://www.fedoa.unina.it/id/eprint/10909>.

² Roberto Pane, *Sorrento e la costa* (Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1955).

³ Véase Andrea Pane, "Roberto Pane (1897-1987)", *Ananke*, n.º 50-51 (enero-mayo 2007): 24-33.

⁴ Roberto Pane, *L'acquaforte di G.B. Piranesi* (Nápoles: R. Ricciardi, 1938).

⁵ Parla P. Mascilli Migliorini, "Roberto Pane studioso di Giambattista Piranesi", en *Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, ed. por Stella Casiello, Andrea Pane y Valentina Russo (Venecia: Marsilio, 2010), 77.

⁶ Roberto Pane, *Paestum nelle acqueforti di Piranesi* (Milán: Edizioni di Comunità, 1980).

En un momento de la arquitectura en el que el debate internacional se polarizó con tonos de creciente aspereza entre el internacionalismo funcionalista y racionalista y el regionalismo orgánico y localista, y todavía limitado al interés por el único artefacto arquitectónico, Pane también introdujo en la discusión el tema de la arquitectura dentro del contexto urbanizado y natural, con implicaciones significativas en el perfil estético y sociológico del tema. En este cambio decisivo de perspectiva, el artefacto arquitectónico, especialmente cuando se refiere a la vivienda civil, se convirtió en un objeto de estudio capaz de trascender la distinción tipológica habitual implícita en la adopción tradicional de los términos *construcción y arquitectura*. El conocimiento del contexto topográfico y estilístico debía enriquecerse con más información –“mental y social”⁷, como había dicho Benedetto Croce en el momento de sus primeros estudios sobre G. B. Vico, o cultural y psicossociológica, como habría argumentado Peter Collins⁸, haciéndose eco de R. G. Collingwood⁹, durante la década de 1960– para hacer la historiografía de la arquitectura menos “militante” que la producida durante la primera mitad del siglo XX.

En el capítulo “Architettura e letteratura”, de la citada *Architettura e arti figurative*, Pane afirmaba: “La distinción entre poesía arquitectónica y literatura encuentra su significativa confirmación en nuestro reconocimiento de que no son los pocos monumentos los que crean el entorno de nuestra ciudad antigua sino las múltiples obras que contribuyen a determinar un carácter local particular”¹⁰. Y unos nueve años después aclaró aún más su pensamiento: “Hay que identificar en la primera [la arquitectura], la facultad poética en su abandono a lo universal, más allá de cualquier límite práctico; en el segundo [la construcción], la facultad literaria en su propio fin de no perder nunca de vista la razón que es guía y sostén del trabajo práctico. La arquitectura es arte cuando lo es, y eso es muy pocas veces”¹¹. A la construcción de edificios, por tanto, había que atribuirle una cualidad explícita y autónoma dictada por esa facultad mental que el empirismo filosófico británico denota con el término *common sense*¹²; ya no clasificable como una aproximación, un torpe intento de arquitectura, sino expresión de la cultura, incluso anterior a la civilización, dotada de dignidad propia y libertad de expresión; no obstante, son descifrables episodios notables de “poesía arquitectónica”. El paisaje urbano se manifiesta, por tanto, a través de la coexistencia de viviendas civiles, edificios públicos, conventos, iglesias y espacios verdes que definen su configuración compuesta y, en consecuencia, “la mayor belleza de una ciudad consiste en su valor como organismo más que en sus monumentos excepcionales [...] las obras famosas son inseparables de su entorno, es decir, de su aliento”¹³. Y vestigios de ese preciado patrimonio conservado en antiguos núcleos llenos de estratificaciones seculares también podían encontrarse en edificaciones situadas fuera de los límites del mismo núcleo urbano. “Solo para dar un ejemplo, el edificio de Nápoles del siglo XVII-XVIII se ubica,

⁷ Benedetto Croce, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono* (Bari: Laterza, 1921), 8.

⁸ Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture* (Londres: Faber and Faber, 1965).

⁹ R. G. Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Clarendon Press, 1946).

¹⁰ Roberto Pane, *Architettura e arti figurative* (Venecia: Neri Pozza, 1948), 66.

¹¹ Roberto Pane, *Città antiche edilizia nuova* (Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1959), 21.

¹² Thomas Reid, *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense* (Edimburgo: Bell & Bradfute, 1810).

¹³ Pane, *Architettura e arti figurative*, 66.

además del Centro, en forma de reconstrucción de estructuras primitivas, también, y de hecho en una medida más significativa, fuera del Centro mismo”¹⁴. Por lo tanto, sería gravemente inexacto, además de reduccionista, restringir el alcance y la amplitud de la contribución al “revisionismo” historiográfico de Roberto Pane solo al aspecto iconográfico, aunque este sea importante. Fue un cambio de paradigma que volvió a situar al hombre, con toda la urgencia de sus necesidades y la variedad de sus aspiraciones, en el centro de la historia y, en particular, de la historia de la arquitectura. Se puede debatir si esta fue o no la aproximación más cercana y fiel al “historicismo absoluto” de Croce; pero no hay duda de que se trataba de una renovada adhesión a los valores del humanismo y, en particular, del humanismo italiano.

La referencia al papel de la *imagination* que Collingwood, amigo y admirador de Croce, consideraba central en su concepción de *re-enactment* en la redacción de trabajos historiográficos, nos permite apreciar bajo una luz diferente la importancia que asume la fotografía en la obra de Pane. Más allá de la instrumentación técnica utilizada —la Rolleiflex de los años 30 y la Hasselblad de finales de los 40— es la novedad del método introducido por Roberto Pane la que merece ser subrayada.

De hecho, por los mismos años inmediatamente posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, Nikolaus Pevsner también emprendió, al otro lado del canal de la Mancha, una iniciativa editorial de carácter popular sobre la historia de la arquitectura británica titulada *Buildings of England*. El proyecto editorial de Penguin Books se inspiró en gran medida en el éxito de público que tuvieron las *Shell Guides*¹⁵ publicadas, a partir de la segunda mitad de la década de 1930, por John Betjeman y John Piper para la compañía petrolera británica con el importante apoyo del Council for the Preservation of Rural England. Y también es importante en este contexto recordar, aunque solo con una pista, la campaña que llevó a cabo todo el consejo editorial de *The Architectural Review* —desde el propietario y *editor-in-chief* Hubert de Cronin Hastings, alias Ivor de Wolfe, hasta James Maude Richards, alias James MacQuedy, y el propio Pevsner—, que fue lanzada bajo el título “The Second Half Century”¹⁶ en el número de enero de 1947 para celebrar el cincuentenario de la revista, y que estuvo encaminada hacia esa nueva concepción del entorno urbanizado efectivamente denotada como *townscape*¹⁷. Fue un discurso que, en el contexto británico, iniciado con el *Monasticon anglicanum*¹⁸ de William Dugdale (1655) y *The Survey of London* de John Styrpe (1720), habría de seguir, aunque con un enfoque historiográfico y hermenéutico diferente, especialmente entre finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, gracias a los *Essays and Observations* de William Gilpin, Humphry

¹⁴ Roberto Pane, “*Tutela e restauro dei centri antichi*”, *Napoli Nobilissima* 2, n.º 4 (1962-1963): 160.

¹⁵ Véase David Heathcote, *A Shell Eye on England: The Shell County Guides, 1934-1984* (Londres: Faringdon, 2011).

¹⁶ The Editors, “The Second Half Century”, *The Architectural Review* 101, *Special Supplement* (1947): 23-25. Sobre el proyecto editorial, véase John Pendlebury, Erdem Erten y Peter J. Larkham, eds., *Alternative Visions of Post-War Reconstruction. Creating the Modern Townscape* (Londres: Taylor & Francis, 2014).

¹⁷ Véase I. de Wolfe [Hubert de Cronin Hastings], “Townscape: A Plea for an English Visual Philosophy Founded on the True Rock of Sir Uvedale Price”, *The Architectural Review* 106, n.º 636 (diciembre 1949): 355-362.

¹⁸ William Dugdale, *Monasticon Anglicanum, Sive Pandectae Coenobiorum, Benedictinorum* (Londres: Richardi Hodgkinsonne, 1655; la primera edición en inglés es de 1693).

Repton y Uvedale Price, orientado en gran medida al *landscape gardening* y dirigido a la promoción del *picturesque movement*. En tal dirección encaja perfectamente la aportación de Hubert de Cronin Hastings, quien, armado con una cámara como Roberto Pane, a principios de los años 60 realizó las tomas que ilustrarían, en parte, su texto *The Italian Townscape*¹⁹, para explicar el sentido auténtico y concreto de la “English Visual Philosophy”. Además, otro elemento de intercambio entre el magnate editorial británico y el arquitecto estuvo representado por el interés común en el contexto urbano chino, que Pane había tenido la oportunidad de explorar durante su estancia en 1965²⁰, y del cual Hastings admiraba especialmente la atención dedicada al cuidado del paisaje natural y del jardín doméstico o *Sharawagǎgi*²¹, término introducido en la cultura británica del paisaje urbano por sir William Temple, con el ensayo *Upon the Gardens of Epicurus*²², en el siglo XVII.

En el género literario periegético más antiguo, el aparato iconográfico se confiaba al cuidado de grabadores o fotógrafos profesionales, lo que a menudo permitía que emergieran inconsistencias más o menos evidentes, atribuibles a la autonomía crítica de las dos contribuciones editoriales distintas. Para aumentar la congruencia de las dos aportaciones, ya en la primera mitad del siglo XX, los autores más sagaces habían reconocido que era necesario establecer una colaboración más intensa con los fotógrafos profesionales, haciendo que estos últimos participaran plenamente en la actividad documental. Esto sucedió, por ejemplo, como acertadamente señaló F. Castiglione²³, con motivo de la preparación de la exposición *The Urban Vernacular of the Thirties, Forties and Fifties: American Cities Before the Civil War*, para la Wesleyan University en 1934, y de la muestra *The Architecture of H. H. Richardson and his Times*, para el MoMA de Nueva York en 1936, en la que Henry-Russell Hitchcock aprovechó la aportación fotográfica de Berenice Abbott.

A su vez, el historiador de la arquitectura anglo-alemán había concebido la nueva iniciativa editorial en un período muy difícil para el Reino Unido, cuando Londres era bombardeado casi a diario por misiles V2 alemanes. Bajo el seudónimo de Peter F. R. Donner, Pevsner había publicado en efecto, en 1942, los once artículos de la serie editorial titulada “Treasure Hunt”²⁴ en la revista *The Architectural Review*, visitando y describiendo algunos barrios históricos

¹⁹ Ivor de Wolfe, *The Italian Townscape. Sketches and Plans Drawn by Kenneth Browne; Photos by Ivy de Wolfe* (Londres: Architectural Press, 1963).

²⁰ Roberto Pane, “Paesaggi e giardini cinesi”, *Casabella* 30, n.º 304 (abril 1966): 58-67.

²¹ The Editor, “Exterior Furnishing, or Sharawagǎgi: The Art of Making Urban Landscape”, *The Architectural Review* 95 (enero-junio 1944): 3-8.

²² Sir William Temple, “Upon the Gardens of Epicurus; or, of Gardening in the Year 1685”, en *Upon The Gardens of Epicurus, with Other Seventeenth Century Garden Essays*, ed. por Albert Forbes Sieveking (Londres: Chatto and Windus, 1908), 3-68.

²³ Castiglione, *L'architettura nel contesto urbano...*, 94.

²⁴ Peter F. R. Donner, “Treasure Hunt: Bishopsgate”, “Treasure Hunt: Eton College Estate”, “Treasure Hunt: Parliament Square”, “Treasure Hunt: South Wimbledon” y “Treasure Hunt: Eton Avenue”, *The Architectural Review* 91 (enero-junio 1942): 23-25, 47-49, 75-77, 123-124 y 151-153; Peter F. R. Donner, “Treasure Hunt: Tenement Houses, Westminster”, “Treasure Hunt: Wimbledon Commons”, “Treasure Hunt: Golders Green”, “Treasure Hunt: Army and Navy Stores”, “Treasure Hunt: Surrey” y “Treasure Hunt: Insurance Offices in the City”, *The Architectural Review* 92 (julio-diciembre 1942): 19-21, 49-51, 75-76, 97-99, 125-126 y 151-153.

de Londres amenazados de destrucción por la artillería aérea alemana; todo ello, evidentemente, con el objetivo de preservar la memoria de los edificios más significativos y permitir su eventual restauración en caso de que sufrieran daños, pero también para responder a esa invitación al *pictorial criticism*, que J. M. Richards había concebido como rasgo característico —*ordinary y lowbrow*— de la serie editorial “Criticism” publicada por la revista en 1940. En aquella ocasión no parecía tan importante el nivel de habilidad técnica o artística que poseía el fotógrafo profesional, sino más bien su velocidad de ejecución de los tiros y su agilidad para salir de entre los escombros humeantes. Pero Pevsner fue también el historiador que, en el mismo año 1942, en *An Outline of European Architecture*, con la exaltación casi mística del *Zeitgeist* hegeliano y de la *moral intention* —ejemplificada por el modernismo centroeuropeo en arquitectura— había reiterado, aunque actualizándola, la tradicional distinción entre construcción y arquitectura.

Al lanzar su nueva aventura editorial de posguerra de Architectural Guides, en un Londres ahora festivo y triunfante donde también había una animada discusión sobre el Greater London Plan de sir Leslie Patrick Abercrombie²⁵, Pevsner había decidido hacer uso del trabajo de fotógrafos profesionales, una vez más, afirmando que el “buen fotógrafo” debe ser capaz de mostrar “una presentación legítima de las intenciones del arquitecto o del escultor”²⁶. También había subrayado el hecho de que “una buena fotografía [puede] resaltar un detalle con tanta fuerza que transmite más convicción en la imagen que en el original”²⁷.

Este punto de vista era el compartido por bastantes historiadores de la arquitectura, y no solo los anglosajones, de la época. Y para evaluar más a fondo el alcance de la separación entonces existente entre el dispositivo narrativo y el aparato iconográfico, basta consultar el valioso texto²⁸ *Storia dell'architettura moderna*, publicado por Bruno Zevi en 1950, en el que se hace una gestión más orgánica del diluvio de imágenes fotográficas, colocadas como apéndice de cada capítulo, lo que sin duda habría contribuido a aumentar el éxito editorial de la obra.

El estado del relato sobre la historia de la arquitectura en los primeros años posteriores a la Segunda Guerra Mundial no podía parecer especialmente brillante a quienes, como Roberto Pane, ya habían colaborado años antes en el montaje de la exposición sobre arquitectura rural italiana²⁹ comisariada por Giuseppe Pagano³⁰ para la Triennale di Milano en 1936. En aquella ocasión el arquitecto había aportado la contribución de las campañas fotográficas y los estudios que había realizado sobre la arquitectura rural existente en las islas de Ischia y Capri. A través de estas primeras experiencias Pane había tomado conciencia de que la fotografía podía ser utilizada por el autor en la triple función de herramienta cognitiva, acto documental y testimonio para la memoria futura: “La defensa del mundo de la memoria es también la defensa

²⁵ Patrick Abercrombie, *Greater London Plan 1944* (Londres: His Majesty's Stationery Office, 1945).

²⁶ N. Pevsner, prefacio a *Focus on Architecture and Sculpture: An Original Approach to the Photography of Architecture and Sculpture*, de Helmut Gernsheim (Londres: Fountain Press, 1949), 12.

²⁷ Nikolaus Pevsner, prefacio a *Focus on Architecture and Sculpture...*, 12.

²⁸ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna* (Turín: Einaudi, 1950).

²⁹ Véase Michelangelo Sabatino, “Space of Criticism: Exhibitions and the Vernacular in Italian Modernism”, *Journal of Architectural Education* 62, n.º 3, Criticism in Architecture (febrero 2009): 35-52.

³⁰ Cesare de Seta, ed., *Giuseppe Pagano fotografo* (Milán: Electa, 1979).

de la calidad como autenticidad; y en ese sentido es intrínsecamente revolucionario”³¹, habría afirmado de hecho años después, al comienzo de la segunda posguerra. Y, en ese mismo artículo, había agregado que la memoria misma debía ser considerada como un patrimonio a proteger.

En 1949, Pane entregó el texto y personalmente tomó fotografías para la publicación, con el evocador título *Napoli imprevista*. Esta breve monografía introdujo un nuevo enfoque editorial de la narrativa en el género historiográfico *lato sensu*, en el que se desarrollan argumentos críticos, exegéticos o hermenéuticos en una relación dialéctica muy estrecha entre los contenidos textuales y las imágenes fotográficas que el *auctor* maneja dentro de un proyecto de comunicación concebido a través de un calculado equilibrio de la contribución de dos recursos, uno conceptual y otro visual, colocados en un nivel absolutamente igual. De hecho, en aquella ocasión nacía un nuevo tipo de autoría en la que el *auctor* reivindicaba su responsabilidad tanto en la concepción como en la ejecución de los planos fotográficos, desde un punto de vista técnico y estético, así como su pleno control de la coherencia argumentativa del texto, bajo el perfil histórico, crítico y hermenéutico. El aparato iconográfico, compuesto por gráficos, dibujos, grabados, aguafuertes y fotografías incluso de fuentes dispares, perdió su papel consolidado de mero apéndice suplementario o adicional al texto escrito, para convertirse en sí mismo en un elemento gráfico complementario del discurso verbal, cooperando y fortaleciendo la comprensión de los argumentos críticos e interpretativos desarrollados por el autor. El propio Pane habría afirmado que sus aportaciones historiográficas sobre la arquitectura surgieron de la búsqueda de una “subordinación estricta y recíproca entre imágenes y palabras”³². Y mucho más allá de la originalidad de este enfoque narrativo, Roberto Pane introdujo un nuevo método de investigación sobre la historia de la ciudad, que él define como “historia urbana”, basado en el énfasis explícito en la vida cotidiana, en la experiencia visual, en lo urbano como contexto cultural, en lo ordinario y lo público de los artefactos ilustrados, descritos y comentados.

Más tarde, en 1966, al publicar el artículo titulado “L’antiguida”³³ en la revista *Napoli Nobilissima*, Pane revelaría también que muchas veces había pensado en escribir una guía de ciudad basada en un canon narrativo radicalmente diferente a los esquemas basados en el sistema que la tradición había asignado a este género literario; una guía que fuera capaz de brindar al lector:

... no una serie de excepciones, enucleadas de la realidad histórica, sino una representación de valores ambientales, con todos los atributos que le corresponden de significación urbana, de interrelaciones, de tradiciones más o menos presentes como aspectos de la cultura extendida y no como excepciones aisladas. Muchas de mis fotografías y un cuadernillo que tuvo cierto éxito, *Napoli imprevista*, se inspiraron precisamente en estas intenciones.³⁴

³¹ Roberto Pane, *Attualità dialettica del restauro. Educazione all’arte – Teoria della conservazione dei monumenti*, ed. por Mauro Civita (Chieti: Solfanelli, 1987), 18.

³² Roberto Pane, *Il monastero napoletano di S. Gregorio Armeno* (Nápoles: Larte tipografica, 1957), 9.

³³ Roberto Pane, “L’antiguida”. *Napoli Nobilissima* 5, n.º 5-6 (septiembre-diciembre 1966): 237-238.

³⁴ Pane, “L’antiguida”, 237.

Estas reflexiones representaban la forma más completa y madura de las intuiciones que habían inspirado el proyecto editorial de *Napoli imprevista*³⁵. En aquella ocasión Pane inició un largo proceso de sedimentación y destilación de ideas y conceptos en torno a la protección de los centros históricos; y fue precisamente “esa” Nápoles inesperada la que proporcionó los motivos intelectuales. La conciencia de que la ciudad histórica debe concebirse como un organismo vital cuyas partes estructurales e infraestructurales son todas necesarias para su funcionamiento y su evolución temporal emerge de la manera más lúcida de una lectura que, después de haberla deconstruido mentalmente, página tras página, imagen tras imagen, re-compone y restaura el organismo, en toda su unidad y también en su complejidad sociológica. Un tema, este último, que había sido objeto de estudios sobre la *human ecology* realizados por Robert Ezra Park³⁶ y la escuela de sociología urbana de Chicago desde mediados de la década de 1920.

En el frecuente regreso de Pane a la relectura crítica de sus propios estudios y contribuciones de investigación se puede captar hasta qué punto el aparato iconográfico así concebido podría ser reutilizado para ofrecer nuevos puntos de vista para la reflexión crítica, y también sobre la propia producción historiográfica, así como sobre las propias miradas en torno a los temas de protección y restauración, en el turno de las estaciones históricas. En 1981, después de más de sesenta años, Pane volvió su mirada hacia los Campi Flegrei que habían sido objeto de su tesis de grado. Recibió el encargo por parte de la región de Campania de montar una exposición fotográfica para el Museo Nacional de Capodimonte titulada *Virgilio e i Campi Flegrei*³⁷, y el arquitecto aprovechó la oportunidad para detectar las transformaciones que habían tenido lugar en ese sitio a lo largo de los años, reforzando en su conciencia la necesidad no solo de proteger el entorno natural, sino también de prever de forma continuada la ejecución de las obras de mantenimiento del patrimonio inmobiliario de valor histórico y artístico. Y, en cuanto a los aspectos específicos de las prácticas de restauración vigentes en ese período, observa:

Quando, hace algunos años, fotografié el interior bizantino tardío de la iglesia de Santa Maria Assunta, en Erchie, con sus mármoles de las cercanas ruinas de la época imperial y sus estucos del siglo XVIII, podría haberlo imaginado todo, incluso en mi pesimismo, excepto que una simple y parcial restauración estética hubiera dado lugar pronto a la destrucción casi total del propio monumento.³⁸

Este fue sin duda uno de los motivos, si no el principal, que le llevó a crear un vasto archivo fotográfico. Profundamente convencido de que la acción protectora no puede llevarse a cabo sin un conocimiento profundo del artefacto arquitectónico, reiteró:

Es evidente que la primera condición que debe cumplir toda obra protectora es la documentación ordenada y precisa de lo que ha llamado a cuidar, [...] mientras que en Italia se repiten exposiciones de obras de arte antiguas, no creo que haya una sola Soprintendenza dotada

³⁵ Roberto Pane, *Napoli imprevista* (Turín: Einaudi, 1949).

³⁶ Robert E. Park y Ernest W. Burgess, *The City* (Chicago: University of Chicago Press, 1925).

³⁷ Roberto Pane, *Virgilio e i Campi Flegrei: Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte* (Nápoles: A. Gallina, 1981).

³⁸ Roberto Pane, “Restauro e distruzione”, *Napoli Nobilissima* 2, n.º 2 (1962-1963): 79.

de un archivo fotográfico de monumentos que sea no solo en gran parte representativo, sino exhaustivo.³⁹

La fotografía cumple el propósito de fijar permanentemente la imagen del objeto que se ha observado, y no simplemente mirado; y para atribuir un significado unívoco e inequívoco a las imágenes “será necesario dotarlas de comentarios y leyendas; y deben estar escritos en el momento en que se produce la observación y que es —conviene decir— al pie de la obra⁴⁰. En perfecta concordancia con el enfoque metodológico de Lewis Mumford —quien al otro lado del Atlántico, más o menos en la misma latitud y en los mismos años, realizó una actividad similar de indagación sociológica y cultural sobre la ciudad de Nueva York⁴¹ en su columna “Sky Line” para la revista *The New Yorker*— Pane concibió la inspección como una experiencia necesaria a la vez que útil, puesto que, “a través de ella, pretendemos conocernos mejor a nosotros mismos y a nuestro entorno; comunicar a estos últimos algo diferente, proponiendo esas revisiones de juicio y esas preguntas que teníamos que hacernos al observar nuevos horizontes⁴². Sin embargo, percibiendo el riesgo de que, como dispositivo mecánico pasivo, la cámara pudiera constituir una conveniente vía de escape de la realidad, distorsionando o incluso falsificando, más o menos conscientemente, su aspecto perceptible y percibido, exhortó a realizar un estudio directo puesto que “el objetivo nunca puede sustituir una asimilación que no hayamos completado⁴³. Por otro lado, la fotografía documental, a modo de instantánea, muestra el estado de cosas en el momento exacto en que se realiza la toma; deja claro el estado de conservación del edificio: la integridad de los materiales que lo componen o su grado de degradación y permite apreciar la funcionalidad y eficiencia de su tectónica global. El dibujo, como elaboración activa del ejecutor, permite en cambio reconstruir, aunque sea de forma virtual, elementos formales y constructivos que pertenecían al artefacto y comprometidos por el deterioro.

Además de reivindicar la responsabilidad autónoma del momento hermenéutico, Pane delegó en la cámara la tarea de reproducir fielmente sus observaciones estilísticas y, más en general, sus valoraciones estéticas. Basta echar un vistazo, aunque sea sintético, a la composición de una de sus tantas aportaciones editoriales para comprender hasta qué punto cada fotografía fue tomada de manera absolutamente personal, íntimamente ligada al texto literario, como si en el momento de rodarla ya fueran perfectamente conscientes del papel que habría desarrollado en un plano específicamente hermenéutico. El aspecto interpretativo es reconocible incluso cuando en los planos se enmarcan episodios de la vida cotidiana.

³⁹ Roberto Pane, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro* (Palermo: Comitato presso la Soprintendenza ai monumenti, 1956), 3.

⁴⁰ Pane, “Paesaggi e giardini cinesi”, 59.

⁴¹ Lewis Mumford, *From the Ground Up. Observations on Contemporary Architecture, Housing, Highway Building, and Civic Design* (Nueva York: Harcourt, Brace and Company, 1947). Sobre las aportaciones historiográficas acerca del urbanismo y el regionalismo de Lewis Mumford entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, véase Raffaella Russo Spena, *L'architettura americana cerca un'identità. 1932-1948* (Siracusa: LetteraVentidue, 2019).

⁴² Pane, “Paesaggi e giardini cinesi”, 58.

⁴³ Pane, “Paesaggi e giardini cinesi”, 58-59.

Esta sensibilidad personal es perfectamente identificable ya en sus primeras contribuciones impresas y se manifiesta plenamente en los artículos producidos para la revista *Architettura e Arti Decorative*, dirigida por Marcello Piacentini y Gustavo Giovannoni. En “Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei”, Pane habría afirmado: “Ahora, frente a la investigación de la casa rústica napolitana realizada por muchos arquitectos, sentimos la necesidad de preguntarnos qué aporte de inspiración puede traer al campo de nuestra actividad artística; qué elementos es posible asimilar de ella para nuestras fábricas actuales de naturaleza más o menos similar”⁴⁴. En los mismos años en que otros profesionales de la arquitectura, historiadores y críticos de arquitectura —desde los estadounidenses Alfred H. Barr, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson⁴⁵ hasta los británicos Howard Robertson y Frank R. Yerbury⁴⁶— recorrieron a lo largo y ancho las capitales del centro y norte de Europa para inmortalizar en las imágenes fotográficas los edificios de la clase alta, las *Siedlungen* y la monótona uniformidad de las colonias industriales que habrían representado los emblemas icónicos de la “arquitectura moderna” y del Estilo Internacional, Roberto Pane, vislumbrando con al menos veinte años de antelación la crisis que afectaría al funcionalismo universalista en la reconstrucción de posguerra, dirigió el objetivo de su cámara a episodios de arquitectura vernácula y atisbos de urbanismo rural en la Europa mediterránea, aptas de suscitar en el lector aquellas reacciones empáticas y evocadoras que pocos habrían sido capaces de movilizar.

Y es precisamente esta atención prestada a los detalles ambientales, que escapan a una mirada casual o superficial, la que puede contribuir en cambio a aumentar la comprensión histórica del pasado, que se traduce en esa mayor concienciación que siempre requiere cualquier acción realizada sobre el medio ambiente en el presente y, sobre todo en el urbanismo, en una responsabilidad hacia las generaciones venideras:

Diferentes dificultades atañen a esos múltiples valores ambientales, que solo pueden catalogarse mínimamente, ya que consisten en elementos únicos y dispersos, normalmente considerados irrelevantes por quienes deciden la ubicación y forma de los nuevos asentamientos, [...] son más bien expresiones de unidad, y como tales derivan importancia y significado precisamente de *su estar juntos*. En este sentido, el mayor interés lo ofrecen las antiguas estratificaciones urbanas de las pequeñas ciudades italianas: configuraciones admirables de la historia campesina y pastoril [...] lo que más demuestra la historia multitemporaria de nuestro país, en la adaptación espontánea del trabajo y costumbres a las condiciones locales de la naturaleza.⁴⁷

⁴⁴ Roberto Pane, “Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei”, *Architettura e Arti Decorative* 7, n.º 12 (1928): 529-543, 530.

⁴⁵ Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style. Architecture since 1922* (Nueva York: W. W. Norton, 1932).

⁴⁶ Véase Sonny Robertson, *Travels in Modern Architecture, 1925-1930. Howard Robertson and F. R. Yerbury* (Londres: Architectural Association, 1989).

⁴⁷ Pane, *Attualità dialettica del restauro...*, 14.

El mensaje de los premios Pritzker: discurso oficial y reacciones críticas

What Does the Pritzker Prize Tell Us? Official Speech and Critical Reactions

LAURA SÁNCHEZ CARRASCO

Universidad Politécnica de Madrid, laura.sanchezca@upm.es

JOSÉ ANTONIO FLORES SOTO

Universidad Politécnica de Madrid, joseantonio.flores@upm.es

Abstract

Mediante los premios Pritzker, la Fundación Hyatt ha consolidado un palmarés que considera ejemplo de modernidad y/o contemporaneidad arquitectónica. A lo largo de 45 ediciones han esgrimido argumentos razonados para defender sus elecciones, a través de las cuales han forjado un discurso arquitectónico concreto del panorama reciente. De la influencia que ha alcanzado en la sociedad da cuenta la fascinación con que la prensa generalista y los medios difusión no especializados en arquitectura han acogido este acontecimiento; y de la claridad del discurso y el calado entre la profesión habla la aparición de un contrarresto desde el sector tradicionalista, que estableció el Premio Richard H. Driehaus de Arquitectura Clásica en 2003 como escaparate de la mejor arquitectura “clásica”. Esta comunicación establece una primera aproximación a esa doble vertiente comunicativa de los premios Pritzker que pone de manifiesto la tendencia a convertirlos en un interés para la profesión y la sociedad.

Through the Pritzker Prize, the Hyatt Foundation has consolidated a list of winners to be considered as the mirror of modern and/or contemporary architecture. Over the course of 45 editions, they have put forward reasoned arguments to defend their choices, though which they have forged a specific architectural discourse on the recent architectural scene. The influence it has achieved in society can be seen in the fascination with which the general press and the media not specialised in architecture have received this event; and the clarity of the discourse and its impact on the profession can be seen in the appearance of a counterweight from the traditionalist sector, which established the Richard H. Driehaus Prize for Classical Architecture in 2003 as a showcase for the best “classical” architecture. This communication establishes a first approximation to this double communicative aspect of the Pritzker Prize that highlights the tendency to turn it into an interest for the profession and society.

Keywords

Premios de arquitectura, arquitectura contemporánea, crítica arquitectónica, premio Pritzker, premio Richard H. Driehaus

Architecture awards, contemporary architecture, architectural criticism, Pritzker prize, Richard H. Driehaus prize

Objetivo n.º 1: un premio que eclipse a todos los demás

Los lectores del periódico *New York Times* se encontraron el 23 de mayo de 1979 con una columna de Paul Goldberger titulada “Philip Johnson Awarded \$100,000 Pritzker Prize”. Sería posible que, por la repercusión mediática del galardonado, ubicasen el recién inaugurado premio en el ámbito de la arquitectura. Hoy, 45 ediciones después, el galardón no necesita presentación, ni entre la profesión ni entre la sociedad.

Nacido gracias al mecenazgo de la familia Pritzker a partir de una idea de Robert Carleton Smith¹, esta condecoración se ha convertido en un referente internacional que cada año encumbra a un arquitecto vivo con, a juicio del jurado, méritos suficientes para integrarse en su selecto palmarés. Dejando a un lado la controversia generada en algunos casos o la necesidad o utilidad de la existencia de este “olimpo de los dioses de la arquitectura”, lo cierto es que a su alrededor se han armado distintos mensajes relativos a la arquitectura del último medio siglo. Por un lado, los propios fallos del jurado definen el discurso oficial y su manera de entender la arquitectura contemporánea, que ha ido variando y ampliando sus términos para adaptarse a los nuevos tiempos. En este movimiento hacia nuestros días han aumentado los temas de interés, las nacionalidades de los receptores y el número de arquitectas galardonadas. Por otro lado, se ha corroborado una tendencia a convertir estos premios en un acontecimiento social a través de una incursión cada vez mayor en los distintos medios de comunicación. Tanto es así, que se ha generado a su alrededor una literatura propia, no siempre circunscrita al ámbito arquitectónico. El ejemplo más reciente en España es el libro de Llàtzer Moix, *Palabra de Pritzker*, publicado en 2022, que contiene 23 conversaciones con otros tantos ganadores del premio². Anteriormente, la Fundación Arquia había compilado los discursos de aceptación de los premiados entre 1979 y 2015³, y la editorial Polígrafa había publicado el libro *El premio Pritzker de arquitectura. Los veinte primeros años*, con análisis de William J. R. Curtis, entre otros, sobre el galardón y los galardonados⁴. Al otro lado del Atlántico, pero también en español, ARQ lanzó una colección con números monográficos de ganadores seleccionados que ahonda en el pensamiento de cada arquitecto, al igual que hizo la colección *Arquitectos Pritzker*, promovida por la Unidad Editorial Revistas. Estos ejemplos profundizaban en el discurso de los ganadores, y daban cuenta de la plataforma que ha supuesto el premio para dar voz a los laureados y aumentar, si cabe, su popularidad.

Pero en este texto se pretende una orientación centrada en el mensaje que ofrece la propia selección de premios y el jurado que los otorga, así como la respuesta provocada por este discurso en otros medios o instituciones.

¹ Llàtzer Moix, *Palabra de Pritzker: conversaciones con 23 ganadores del principal premio de arquitectura* (Barcelona: Anagrama, 2022), 9-13.

² Moix, *Palabra de Pritzker*.

³ VV. AA., *Premios Pritzker. Discursos de aceptación, 1979-2015* (Barcelona: Fundación Arquia, 2015).

⁴ VV. AA., *El premio Pritzker de arquitectura. Los veinte primeros años* (Barcelona: Polígrafa, 1999).



Figura 1. Imagen tomada en 2010 con miembros del jurado y premiados anteriores. La fundadora, Cindy Pritzker, está sentada la cuarta por la izquierda. Fuente: <https://aadzign.com>.

¿Pioneros o seguidores?

Cada año, el jurado propone candidatos al premio (también acepta propuestas particulares ajenas) y viaja para visitar obras de esos arquitectos. La independencia de este tribunal y su composición por reputados miembros del ámbito cultural fue la primera condición que impuso Jay A. Pritzker a Robert Carleton Smith para apoyar el galardón. En un breve periodo de tiempo, Smith consiguió enrolar a cinco hombres relevantes de la cultura anglosajona: J. Carter Brown, director de la Galería Nacional de Arte de EEUU en Washington entre 1969 y 1992; Lord Clark of Saltwood, historiador del arte británico con presencia en la BBC y programas de difusión del arte a la sociedad; J. Irwin Miller, propietario de la Cummins Engine Company y mecenas de la arquitectura moderna; César Pelli, en esos momentos decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale y con el proyecto de renovación del MoMA en marcha y Arthur Drexler, comisario del Museo de Arte Moderno de Nueva York entre 1951 y 1986. A ellos se unió Arata Isozaki, arquitecto japonés que aún no había dado el salto internacional y el propio Carleton Smith. Entre todos, comenzaron por destacar las distintas facetas de la larga trayectoria de Philip Johnson, entonces con 72 años. Aunque la pertinencia de premiar a Johnson como arquitecto no se pone en duda, también se puede convenir en la oportunidad que esto suponía como un primer impulso mediático al premio.

En las seis ediciones siguientes, Johnson formó parte del jurado y en no pocas ocasiones se le acusó de haber confeccionado un palmarés según sus afinidades. Lo mismo se podría haber afirmado de Arthur Drexler, en el jurado hasta 1986, pues todos los premiados hasta ese momento habían formado parte anteriormente de alguna exposición del MoMA, incluido el propio Johnson, que protagonizó junto a Kevin Roche, cuarto premiado, y Paul Rudolph la muestra “Work in progress” en 1970.



Figura 2. Imágenes extraídas de la página web de los premios y que se encuentran entre las obras seleccionadas de los premiados en 1981 (James Stirling, a la izquierda) y 1989 (Frank Gehry, a la derecha). Fuente: <https://www.pritzkerprize.com>.

En realidad, los Pritzker continuaron esa inercia de premiar a arquitectos que habían sido expuestos en el museo neoyorquino durante cinco ediciones más tras la salida de Drexler del jurado. Cabría preguntarse entonces cuánto de propositivas eran estas elecciones o cuánto tenían de destilado de otros acontecimientos que difundían la arquitectura moderna. En las once primeras ediciones, el idilio entre el MoMA y los Pritzker fue evidente. Con el tiempo se ha desvanecido pero no ha desaparecido. En el cómputo total, dos tercios de los premiados pasaron por dicho museo antes de obtener su galardón, pero a partir de 1990, año en el que gana Aldo Rossi (el primer premiado que no había expuesto anteriormente su obra en esas salas del *Midtown*), esa relación es más equilibrada, con un 55% de premiados previamente expuestos y un 45% de arquitectos en los que esto no sucedía. De cualquier manera, es pertinente abrir la discusión sobre si estos premios son líderes o seguidores, como se preguntaba la propia Martha Thorne⁵. En consonancia con lo que aquí se ha planteado, Thorne es proclive a pensar que eran seguidores en un inicio “porque había que crear un marco de excelencia”⁶ y deja entrever la posibilidad de una autoridad mayor en los últimos tiempos. Pero, al contrario de lo que se pueda pensar, algunas de las elecciones recientes más controvertidas, como la de Kéré, Aravena, o RCR también estaban avaladas por el MoMA (y otros medios de difusión) a través de exposiciones temáticas colectivas que anunciaban esa mayor apertura a distintas sensibilidades apreciable en el panorama

⁵ Moix, *Palabra de Pritzker*, 17.

⁶ Moix, *Palabra de Pritzker*, 17.

arquitectónico actual. Si bien Chipperfield o Lacaton y Vassal no habían pasado por el museo de Nueva York, es cierto que su reconocimiento se reclamaba desde hace años entre los profesionales y las publicaciones especializadas. Entre medias, elecciones más sorprendentes como las de las arquitectas Shelley McNamara e Yvonne Farrell, a cargo del estudio Drafton, o el primer premio a un arquitecto de nacionalidad china, Wang Shu, muestran una mayor intención de liderazgo.

La definición de la “mejor” arquitectura en las palabras del jurado

Cada una de estas decisiones ha venido acompañada de un comunicado del jurado que actualmente se puede leer en su página web. Respecto a estas declaraciones, lo primero que llama la atención es la extensión de las mismas: un centenar de palabras eran suficientes para explicar las razones que hacían merecedores del premio a los diez primeros galardonados y son necesarias más de mil para esgrimir la idoneidad de honrar a David Chipperfield. Este aumento de locuacidad puede tener una explicación en los paulatinos cambios que ha tenido el jurado hasta la conformación actual. Comienza con la designación de Frank Gehry en 1989, poco después de la incorporación de miembros más ligados a la crítica arquitectónica, como Ada Louise Huxtable. Tras ella vendrían otras mujeres dedicadas a la crítica o el comisariado, como Karen Stein, entre 2004 y 2012, Victoria Newhouse, entre 2005 y 2008, o Kristin Feireiss, entre 2013 y 2017⁷.

En esta transformación de los fallos se observa que lo que antes era una declaración genérica sobre la obra arquitectónica del premiado, sus aportaciones, inquietudes o singularidades, ahora se propone una revisión más exhaustiva de los currículos con referencias concretas a las obras de cada arquitecto e incluso citas de los mismos.

En un intento de clarificar el mensaje que han confeccionado estas declaraciones se ha llevado a cabo una lectura crítica de cada una de estas declaraciones y se han extraído los conceptos relevantes intentando englobarlos en categorías comunes. Si bien es cierto que cada arquitecto tiene sus propias singularidades, lo que se busca aquí es precisamente lo contrario: líneas generales que conformen un marco discursivo del premio a lo largo del tiempo. Se han evitado por tanto los atributos que hacen referencia a la actitud del arquitecto y no a cuestiones de la obra arquitectónica. Con estos criterios se obtuvieron un total de 104 ideas que tienen una recurrencia desigual. Acorde al enfoque de esta comunicación, se han dejado fuera del análisis aquellos atributos sólo mencionados en una o dos ocasiones, pues se entiende que corresponden a peculiaridades de un arquitecto concreto y no tanto a un interés constante en el discurso de los premios. De esta manera, los términos se reducen a 41.

La figura 3 muestra los conceptos que se han repetido más de tres veces a lo largo de estas 45 ediciones. A partir de ellos se observan con claridad los intereses recurrentes del jurado. La cuestión que más han valorado es la variedad tipológica, que en la mayoría de los casos

⁷ Conviene aclarar que el papel de críticas o comisarias no ha sido el único perfil de las mujeres que han formado parte del jurado, desde 2012 Zaha Hadid, Kazuyo Sejima o Benedetta Tagliabue han representado la profesión en su orientación más práctica. Pero sí es cierto que el perfil de la crítica ha sido cubierto mayoritariamente por mujeres.

va ligada a la variedad de escalas practicada por el arquitecto, la tercera idea más apreciada. De acuerdo a la condición autoimpuesta por la organización de premiar únicamente la arquitectura construida y no postulados teóricos o propuestas en papel⁸, el jurado estima que estos objetos construidos mantengan la calidad al trabajar en distintos tipos edificatorios. Aunque no empiezan a mencionarlo explícitamente hasta 1995 (el año de Tadao Ando), es indudable que los premiados anteriores también cumplían estos requisitos y que las escuetas comunicaciones del jurado sencillamente lo daban por sentado. La conveniente manipulación de distintos tamaños y tipos también interesaba como reflexión en torno a la ciudad o el comportamiento del edificio dentro de un contexto urbano, como refleja el caso de James Stirling, Aldo Rossi, Robert Venturi o Eduardo Souto de Moura. Años después, se amplió el rango para felicitar también por la aportación de ideas sobre el planeamiento urbano, importante en arquitectos como Rem Koolhaas o Richard Rogers.

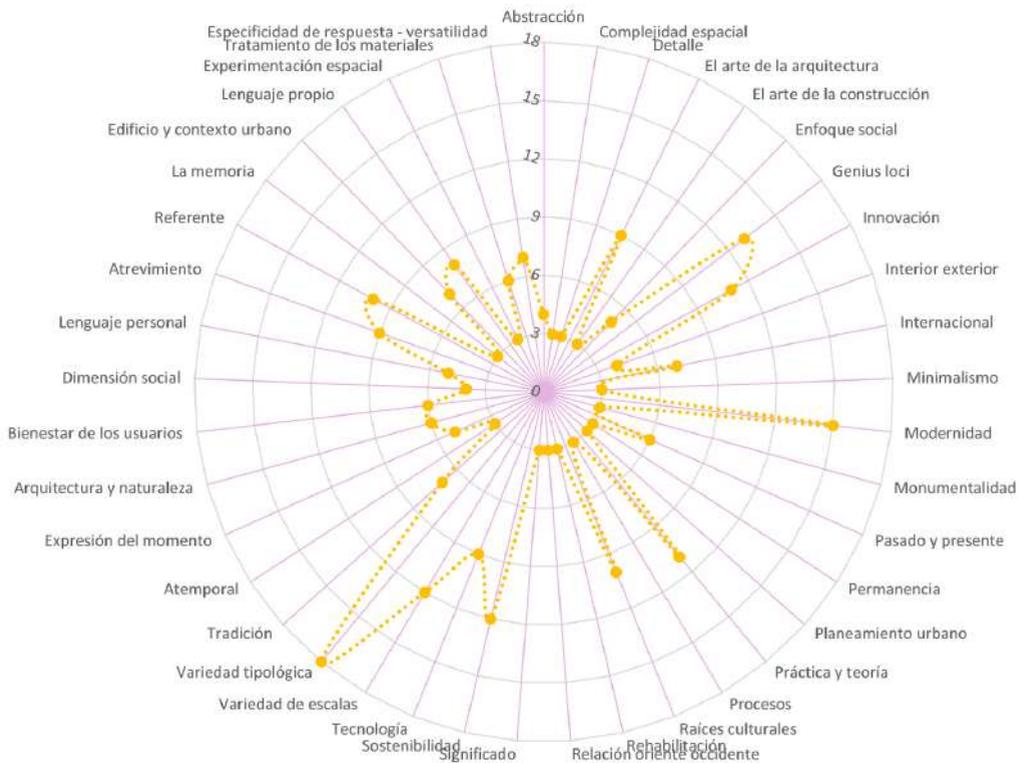


Figura 3. Gráfico de recurrencia de términos utilizados en los distintos fallos del jurado de los premios Pritzker a lo largo de las 45 ediciones celebradas hasta la fecha. Se han incorporado únicamente los que han sido utilizados en tres ocasiones o más. Fuente: elaboración propia.

⁸ Sólo hay tres aportaciones teóricas que se nombran específicamente en los fallos del jurado: *L'Architettura della città* de Aldo Rossi, *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi y *Delirious New York* de Rem Koolhaas.

Al ser un premio enfocado en la arquitectura más actual no es de extrañar que las referencias a la modernidad se mencionen hasta en 15 ocasiones. En todos los casos se asocian con arquitecturas en las que se reconoce el lenguaje moderno de la primera mitad del siglo XX. Se trata de un término que aparece de manera constante en el tiempo y vincula a arquitectos como Philip Johnson, James Stirling, Álvaro Siza, Rafael Moneo o David Chipperfield.

La idea de sostenibilidad es fundamental para entender la contemporaneidad y es reconocida por primera vez en la edición de 1998 que premió a Renzo Piano. Esta cualidad la compartieron posteriormente los otros premiados que formaban parte de la High Tech (Rogers y Foster) y en los últimos años ha estado ligada también a arquitectos que han propuesto una labor de recuperación de materiales y técnicas vernáculas como Wang Shu o Diébédo Francis Kéré, o que han apostado por la rehabilitación como Lacaton y Vassal.



Figura 4. Imágenes extraídas de la página web de los premios y que se encuentran entre las obras seleccionadas de los premiados en 1998 (Renzo Piano, a la izquierda) y 2022 (Diébédo Francis Kéré, a la derecha). En ambos casos comparten la idea de sostenibilidad como valor para recibir el premio. Fuente: <https://www.pritzkerprize.com>.

Aunque sólo se expresa de manera literal en un par de ocasiones, el término *Genius Loci* y sus implicaciones sobre el entendimiento del lugar, el contexto, la historia, la memoria... está presente de manera continuada en los argumentos del jurado. Quizá en la figura de Oscar Niemeyer es en la que tiene una mejor representación, pues se establece una relación indisoluble entre arquitecto y país. También sobrevuela en las valoraciones de los arquitectos japoneses como profesionales que han sabido encajar el lenguaje de la modernidad occidental con los condicionantes sociales, culturales y geográficos orientales. Así mismo se vincula a figuras que reivindican las raíces culturales o históricas de un lugar, o las tradiciones constructivas. En definitiva, es un rasgo que aglutina a arquitectos muy variados del que curiosamente escapan todos los profesionales estadounidenses. Se comprueba igualmente que, aun haciendo hincapié en que el premio se dirige a trayectorias consolidadas con obra construida, hay dos ideas muy repetidas en torno a la persona receptora. Hasta en 10 ocasiones enfatizan la capacidad de los premiados para actuar como referente o influencia de generaciones futuras, ya sea mediante el impacto de su obra o a través de la docencia.

Y esto último enlaza con la conveniencia de que el condecorado tenga un perfil amplio que muestre una faceta teórica y práctica, idea que se repite en 11 ocasiones.

Sin embargo, no existen demasiadas referencias a conceptos propios de la forma arquitectónica y cuando se habla ellos no muestran una orientación específica. En cuanto al espacio se valoran tanto la complejidad como la claridad, la sorpresa o la atmósfera creada. En referencia al objeto se valora que ofrezca respuestas específicas para unas demandas concretas, es decir, que dé cuenta de la versatilidad del arquitecto (al que se le prefiere una actitud versátil, atrevida e innovadora); aunque tampoco se desmerece que en otros casos se alabe la monumentalidad o la sensación de permanencia propuestas por arquitectos con una trayectoria estilística más concreta.

Si bien estas líneas se podrían argumentar con mayor profundidad, por razones de espacio no se pueden explicar todos los conceptos derivados del estudio. No obstante, se puede afirmar que estos premios están más interesados en reconocer a figuras que planteen un amplio espectro de obra en cuanto a escala y tipo, que hayan dejado una impronta en generaciones posteriores, que hagan patente el arte de la arquitectura (una de las premisas del premio) desde la práctica, sin desdeñar la teoría y que respondan al espíritu del lugar en su sentido más amplio con un lenguaje derivado de la modernidad.

Con estos mimbres se ha creado un modelo oficioso que premia a un tipo concreto, y reducido, de arquitectos y que, por este mismo motivo, lleva a gran parte de la crítica y de la profesión a preguntarse si el Pritzker es el canon que necesitamos⁹.

La reacción desde los medios de difusión

La disparidad de opiniones en este sentido ha influido en la manera en la que se ha trasladado el mensaje de los premios a través de los medios. Para este primer acercamiento se ha elegido la revista *Arquitectura* como ejemplo de comunicación hacia los profesionales, concretamente a los colegiados madrileños, y el periódico *El País* como medio de transmisión a la sociedad.

Desde 1979, la revista *Arquitectura* ha pasado por 9 etapas diferentes según el equipo editorial y la difusión de los premios ha estado muy marcada por las decisiones de las distintas directivas. Básicamente se puede resumir en que las referencias a los premios Pritzker se agrupan en tres modalidades alternadas en el tiempo. El equipo formado por Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez Pita y Ángel Fernández Alba (1979-1980)¹⁰ muestra a los colegiados el nacimiento de este premio en un apartado de noticias breves donde se hace eco del fallo del jurado, al igual que hará el año siguiente. Este formato lo continúan Funsanta Nieto, Enrique Sobejano y Sara de la Mata (1987-1990) con su aportación anual, aunque escueta, para información de los lectores. La segunda modalidad se distingue por noticiar el

⁹ Inmaculada Maluenda y Enrique Encabo, “Palabra de Pritzker: los genios que han revolucionado la arquitectura”, en *El Cultural (sitio web)*, 31 de julio 2022, consultado 5 de julio de 2023, https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20220731/palabra-pritzker-genios-revolucionado-arquitectura/689431234_0.html.

¹⁰ En realidad, este equipo dirigió la revista entre 1977 y 1980, pero aquí se ha marcado 1979 como primera fecha en la que se podía hacer mención a estos premios.

premio sólo en determinadas ocasiones y sin continuidad de formato. Es el caso del periodo de Javier Frechilla, Antón Capitel y Gabriel Ruiz Cabrero (1981-1986) y el de Miguel Ángel Baldellou (1993-2000). El primer equipo sólo anunció los Pritzker en una ocasión, 1985, con un artículo a una página titulado “Hans Hollein Premio Pritzker de Arquitectura, 1985”¹¹ en el que se hacía un repaso a la carrera del arquitecto alemán; sin embargo, omitieron el reconocimiento previo a figuras como Stirling, Roche, Pei, Meier o Böhm. Miguel Ángel Baldellou mostró algo más de interés y cubrió los premios de 1995, 1996, 1998 y 1999. Aunque el de 1996 fue el año de Rafael Moneo, el texto de mayor longitud e información fue el dedicado en 1999 a Norman Foster, con dos páginas de texto y fotografías. En el resto de etapas no se han localizado menciones a dichos premios. Entre 1991 y 1993, el diseño de la revista de Francisco de Asís Cabrero, Fernando Porrás-Isla y Gabriel Ruiz Cabrero tenía un formato que no incluía noticias y tampoco se cubrió bajo otro tipo de contenido. Entre 2000 y 2008 José Ballesteros, Juan García Millán, Richardo Sánchez Lampreave y Antón Capitel dirigen una revista coincidente con la fiebre constructora nacional y la orientación del documento se centra más en el muestreo de obras y las referencias a la arquitectura española (incluidos sus premios). A partir de aquí se observa un total desinterés que se ha mantenido hasta nuestros días.

Referencias a los premios Pritzker	Fechas	Equipo editorial
Noticias breves	1979-1980	Jerónimo Junquera, Estanislao Pérez Pita, Ángel Fernández Alba
	1987-1990	Fuensanta Nieto, Enrique Sobejano y Sara de la Mata
Intermitente	1981-1986	Javier Frechilla, Antón Capitel y Gabriel Ruiz Cabrero
	1993-2000	Miguel Ángel Baldellou
Sin menciones	1991-1993	Francisco de Asís Cabrero, Fernando Porrás-Isla y Federico Soriano
	2000-2008	José Ballesteros, Juan García Millán, Richardo Sánchez Lampreave y Antón Capitel
	2008-2012	Arturo Franco
	2013-2016	Victoria Acebo y Ángel Alonso
	2018-2022	Jacobo García-Germán, Federico Soriano y Pedro Urzaiz

Figura 5. Tabla de las distintas etapas de la revista *Arquitectura* y el modo de comunicar a los colegiados la concesión de estos premios. Fuente: elaboración propia.

¹¹ “Hans Hollein”, *Arquitectura*, n.º 254 (mayo-junio 1985): 27.

En definitiva, la posición predominante de esta revista en relación a los premios ha sido de indiferencia y tampoco ha propiciado una mayor difusión de la obra de los premiados. El periódico *El País* también ha cubierto los Pritzker de una manera muy desigual, sobre todo en las ediciones del siglo XX. La primera mención relevante sobre premio se ha encontrado en un texto de Juan José Navarro Arisa titulada “Aldo Rossi gana el Premio Pritzker de Arquitectura”¹². Arisa, de la redacción de Barcelona, cubría el ámbito cultural en su sentido más amplio, no una sección específica sobre arquitectura, por lo que, aun escribiendo desde 1984 en este periódico, se puede entender que no fuera su principal interés. Coincidió en el tiempo con los inicios de Luis Fernández Galiano que, desde Madrid, escribía como crítico de arquitectura fundamentalmente, aunque tampoco mostró un interés especial por estos premios. Esta afirmación se desprende al observar la irregularidad con la que los cubrió y las críticas que vertía en los escasos artículos que escribió sobre el tema¹³. Su texto más explícito en este periódico coincide con el nombramiento de Rafael Moneo y lo titula “Enhorabuena, Señor Pritzker”¹⁴. Este artículo supone una verdadera presentación en sociedad de Rafael Moneo, arquitecto que ya había firmado varias de sus obras más reconocidas. Galiano hace un repaso exhaustivo a su carrera, incluida la faceta docente que sin duda sería más desconocida para los lectores ajenos a la arquitectura. Tal es su implicación para transmitir la grandeza del arquitecto (y su orientación crítica hacia el premio) que llega a afirmar que “la inclusión de Moneo en la lista de los distinguidos con el Pritzker beneficia más aún al prestigio y reconocimiento del propio premio, que en las últimas convocatorias había manifestado ciertos signos de desconcierto”¹⁵. Con el título “Jay Pritzker no estará en Berlín”, Fernández Galiano celebra que Norman Foster reciba el “más importante galardón arquitectónico”¹⁶ aunque lamenta la tardanza, al igual que en otras ocasiones se lamenta de que no lo haya obtenido Peter Eisenman. Tal es su descontento con las elecciones del jurado que rechaza aludir al premio incluso cuando escribe textos largos y detallados sobre arquitectos como Glenn Murcutt, James Stirling o Philip Johnson.

¹² Juan José Navarro Arisa, “Aldo Rossi gana el Premio Pritzker de Arquitectura”, en *El País* (*sitio web*), 27 de abril 1990, consultado 15 de julio de 2023, https://elpais.com/diario/1990/04/27/cultura/641167209_850215.html.

¹³ Aunque en *El País* no fuera tan prolífico al hablar de los Pritzker, estos premios sí han supuesto una fuente de información constante en la revista *Arquitectura Viva* que dirige Fernández Galiano. Según su hemeroteca digital, en 1993 empezaron a incluir artículos extensos sobre los galardonados que repasaban su trayectoria. Fue el número 65, titulado “Primeros premios. Entre Johnson y Foster, veinte años de Pritzker” el que inauguró una continuidad mayor y en el que definió a este premio como el que ofrecía un “panorama más completo y verosímil” respecto a todos los existentes. Desde entonces, el anuncio anual del premio supone un acontecimiento mayor.

¹⁴ Luis Fernández Galiano, “Enhorabuena, Señor Pritzker”, en *El País* (*sitio web*), 30 de abril 1996, consultado 15 de julio de 2023, https://elpais.com/diario/1996/04/30/cultura/830815220_850215.html.

¹⁵ Fernández Galiano, “Enhorabuena, Señor Pritzker”.

¹⁶ Luis Fernández Galiano, “Jay Pritzker no estará en Berlín” en *El País* (*sitio web*), 12 de abril 1999, consultado 15 de julio de 2023, https://elpais.com/diario/1999/04/12/cultura/923868003_850215.html; este artículo también se encuentra en *Arquitectura Viva*.

Una actitud contraria a la que mostrarán Adela García Herrera y Anatxu Zabalbeascoa desde el cambio de siglo. La primera los cubrió puntualmente entre 1999 y 2006, coincidiendo con el reconocimiento a varios de los arquitectos más mediáticos del momento. En sus artículos se apoyaba en determinadas citas del jurado, ya por entonces con comunicaciones extensas, para mostrar a los lectores las cualidades que hacían a estos arquitectos merecedores del premio. Zabalbeascoa ha cubierto periódicamente los premios y los cita siempre que tiene ocasión a modo de reclamo publicitario, ya sea al hablar de arquitectos que lo han recibido o para reflexionar sobre las polémicas que han suscitado. Un ejemplo de esto último es el texto “¿Por qué Lu Wenyu no ha ganado el Premio Pritzker?”¹⁷, tras resultar ganador Wang Shu en ausencia de su socia, lo que resucitó la polémica en torno a la omisión de Denise Scott Brown en la concesión del premio a Robert Venturi. Unos días antes ya había tachado esta elección como “El Pritzker más político de la historia”¹⁸. Si bien condecorar a Shu se consideró un acto político por la nacionalidad del arquitecto, el texto en realidad reflexiona sobre las vías de futuro que abría el jurado para la arquitectura al premiar al arquitecto chino: denuncia de la destrucción del patrimonio arquitectónico y un enfoque más social. Cuestiones, por cierto, que estaban planteadas en los conceptos extraídos de los fallos del jurado desde años atrás.

Se podría afirmar que la manera en la que *El País* se ha acercado a los Pritzker ha sido paulatina, conforme el premio fue alcanzando relevancia. Claramente, el cambio de siglo supuso una nueva estrategia de difusión de los premios desde el periódico que, además de cubrir puntualmente, dio lugar a presentaciones más extensas sobre la arquitectura de los ganadores pero también a relacionar la arquitectura con temas candentes de la sociedad actual, hasta el punto de haberse convertido en una vara de medir que servía incluso como arma arrojadiza en el contexto más político¹⁹.

La reacción desde el ámbito de la arquitectura tradicionalista

Cuando Jorn Utzon recibió su Pritzker en 2003, Richard H. Driehaus, otro acaudalado empresario de Chicago, ultimaba el lanzamiento de su premio homónimo junto a la Universidad de Notre Dame. El premio Driehaus es una clara reacción al mensaje emitido por los Pritzker y pretende poner en valor “los principios de la ciudad tradicional con énfasis en la sostenibilidad”. También eligieron a un arquitecto mediático para iniciar su trayectoria, Léon Krier, cuyas ideas y realizaciones fueron tan vehementemente respaldadas por el ahora Rey Carlos III mientras fue Príncipe de Gales. El lenguaje revisionista que propuso en Poundbury, tanto en la escala del edificio como en la escala de la ciudad, también ayudó a

¹⁷ Anatxu Zabalbeascoa, “¿Por qué Lu Wenyu no ha ganado el Premio Pritzker?”, en *El País* (sitio web), 7 de marzo 2012, consultado 16 de julio de 2023, https://elpais.com/elpais/2012/03/07/del_tirador_a_la_ciudad/1331103480_133110.html.

¹⁸ Anatxu Zabalbeascoa, “El Pritzker más político de la historia”, en *El País* (sitio web), 28 de febrero 2012, consultado 16 de julio de 2023, https://elpais.com/cultura/2012/02/27/actualidad/1330374250_504997.html.

¹⁹ Alberto Ortín Ramón, “Un edificio de un premio Pritzker, demandado por los vecinos”, en *El País* (sitio web), 26 de enero 2012, consultado 16 de julio de 2023, https://cincodias.elpais.com/cincodias/2012/01/26/empresas/1327748345_850215.html?rel=buscador_noticia s.

definir un marco formal para explicar su idea de arquitectura tradicional. Y aquí radica una de las principales diferencias entre ambos premios. Si en los Pritzker es imposible encontrar cuestiones formales comunes entre los premiados (de hecho, poseer un lenguaje propio aparece en ocho ocasiones como una de las virtudes de los premiados), en los Driehaus es sencillo localizar semejanzas en la utilización de determinados recursos formales en todas las propuestas ganadoras: cubiertas a dos aguas, columnas, composiciones verticales tripartitas, frontones... Esta necesidad de marcar un “estilo” arquitectónico a través de sus premios se observa fácilmente en las fotografías que la página web selecciona para mostrar la obra de sus premiados. Todas ellas son del exterior de los edificios (a excepción del interior de una mezquita del egipcio Abdel-Wahed El-Wakil) y recrean ese aire “tradicional inglés” al que sucumbieron no pocas ciudades de los Estados Unidos y que han premiado en tantas ocasiones.

De hecho, tanto los Pritzker como los Driehaus han coincidido en encumbrar a los Estados Unidos y al Reino Unido como centros de la arquitectura contemporánea y tradicional. La arquitectura japonesa, sin embargo denota el abismo entre ambas organizaciones. Los Pritzker la han premiado hasta en 7 ocasiones, precisamente por su capacidad de unir arquitectura moderna y tradicional, mientras que ha sido ignorada por los Driehaus, centrados en una arquitectura tradicional de origen europeo (incluso en arquitectos exóticos como el tailandés Ong-ard Satrabhandhu).

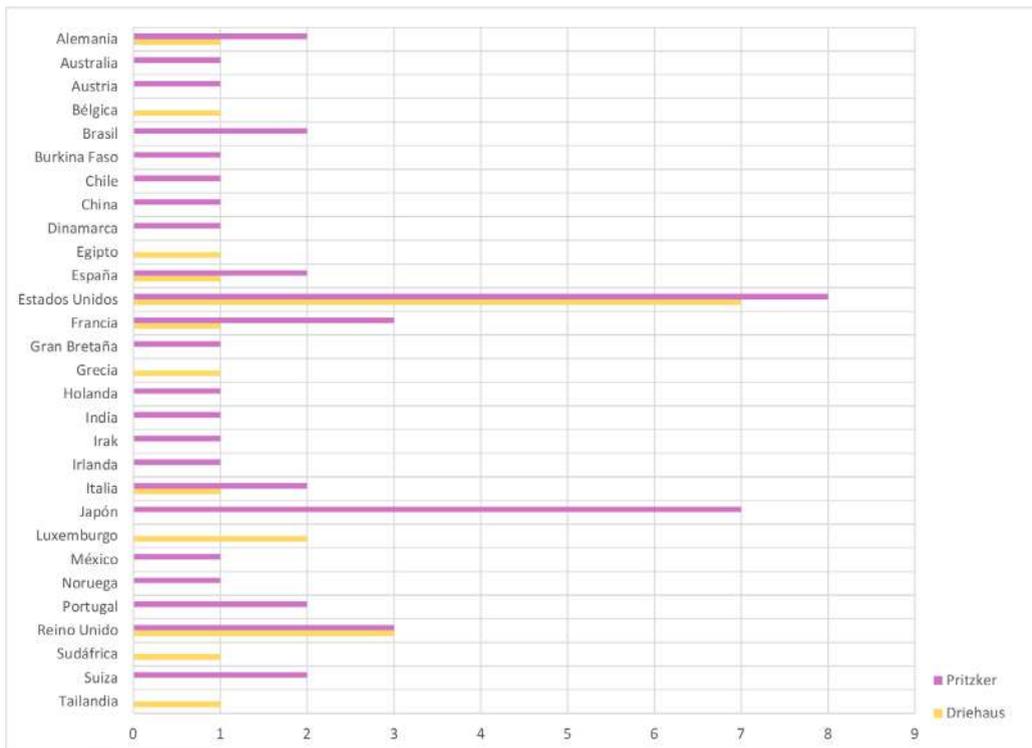


Figura 6. Gráfico comparativo de la dispersión geográfica de cada premio. Fuente: elaboración propia.

El antagonismo de los dos premios es más llamativo al comparar el palmarés: frente a los arquitectos de fama mundial que reconoce el Pritzker se elabora una lista con menor peso mediático en la mayoría de los casos del Dreihaus.

PREMIO PRITZKER	AÑO	PREMIO DRIEHAUS
Jorn Utzon	2003	Léon Krier
Zaha Hadid	2004	Demetri Porphyrios
Thom Mayne	2005	Quinlan Terry
Paulo Mendes da Rocha	2006	Allan Greenberg
Richard Rogers	2007	Jaquelin T. Robertson
Jean Nouvel	2008	Andrés Duany y Elizabeth Plater-Zyberk
Peter Zumthor	2009	Abdel-Wahed El-Wakil
Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa	2010	Rafael Manzano Martos
Eduardo Souto de Moura	2011	Robert A. M. Stern
Wang Shu	2012	Michael Graves
Toyo Ito	2013	Thomas H. Beeby
Shigeru Ban	2014	Pier Carlo Bontempi
Frei Otto	2015	David M. Schwarz
Alejandro Aravena	2016	Scott Merrill
Rafael Aranda, Carme Pigem & Ramón Vilalta	2017	Robert Adam
Balkrishna Doshi	2018	Marc Breitman & Nada Breitman-Jakov
Arata Isozaki	2019	Maurice Culot
Yvonne Farrell and Shelley McNamara	2020	Ong-ard Satrabhandhu
Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal	2021	Sebastian Treese
Diébédo Francis Kéré	2022	Rob Krier
David Chipperfield	2023	Ben Pentreath

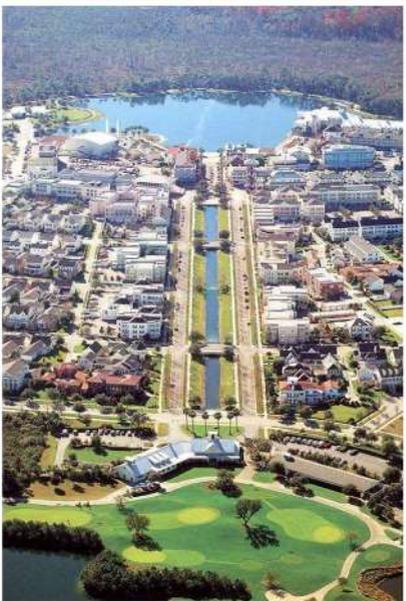



Figura 7. Tabla comparativa de los premiados desde el inicio de los premios Dreihaus. Las dos imágenes inferiores corresponden a los premiados en 2007 (Richard Rogers a la izquierda y Jaquelin T. Robertson a la derecha). Fuente: tabla de elaboración propia, imágenes tomadas de <https://www.pritzkerprize.com>.

En el último caso destacan los hermanos Krier, Maurice Culot y su relación con la escuela de La Cambre, Quinlan Terry y dos americanos muy ligados a la docencia y la teoría arquitectónica, Robert A.M. Stern y Jaquelin T. Robertson. Y quizá estos dos arquitectos ayudan a demostrar que la complejidad de la arquitectura obliga a la interacción de discursos opuestos para enriquecer la disciplina. Libros como *New Directions in Modern Architecture*, de Stern o *The Charlottesville Tapes* (y su sucesora *The Chicago Tapes*), auspiciada por Robertson son buenos ejemplos de cómo la interacción entre premiados de “ambos bandos” evidencian la artificiosidad del empeño de imponer una línea arquitectónica concreta y “correcta”.

En definitiva, a lo largo de casi medio siglo, el premio Pritzker ha forjado su retrato de la arquitectura contemporánea y, con esfuerzo y apoyo mediático, ha sido capaz de transformarlo en un discurso arquitectónico que ha calado en la profesión y, probablemente con más intensidad, en la sociedad.

Entre planos. La escalera en la construcción del imaginario arquitectónico a través del cine

Between Shots and Steps: The Staircase in the Construction of the Architectural Imaginary through Film

JUAN ANTONIO SERRANO GARCÍA

Universidad de Granada, juan@serranoybaquero.com

PALOMA BAQUERO MASATS

Universidad de Granada, paloma@serranoybaquero.com

Abstract

Dentro del intrincado paisaje fílmico, la escalera emerge no solo como un mero elemento arquitectónico, sino como un recurso narrativo y visual rebosante de significados y emociones. Este artículo se adentra en su trayectoria en el cine, evolucionando de una simple estructura a un pilar del imaginario arquitectónico que conecta con temas que vibran en el alma humana: poder, pasión, transición, transformación, tensión y suspense. A través de la visión de cineastas insignes como Hitchcock, Kubrick y Lynch, descubrimos cómo las escaleras se transforman en símbolos resonantes tanto en pantalla como en nuestra percepción. Se plantea una reflexión sobre el potencial narrativo de la arquitectura y el lugar único que la escalera ha conquistado en el universo del séptimo arte.

Within the intricate cinematic landscape, the staircase emerges not only as a mere architectural element but also as a narrative and visual resource brimming with meanings and emotions. This article delves into its journey in film, evolving from a basic structure to a cornerstone of the architectural imaginary that resonates with themes pulsing in the human soul: power, passion, transition, transformation, tension, and suspense. Through the vision of illustrious filmmakers such as Hitchcock, Kubrick, and Lynch, we discover how staircases transform into resonating symbols both on screen and in our perception. A reflection is posed on the narrative potential of architecture and the unique place the staircase has claimed in the realm of the seventh art.

Keywords

Escalera, narrativa fílmica, imaginario arquitectónico, cinematografía y simbolismo

Staircase, cinematic narrative, architectural imaginary, cinematography and symbolism

La escalera. Recurso visual y simbólico en el cine

En el mundo de la arquitectura, la escalera es un objeto diseñado con una finalidad muy clara: conectar espacios situados a distintas alturas. Su función es tan esencial como utilitaria. Pero cuando una escalera aparece en la pantalla de una sala de cine, su significado trasciende la simple conexión física entre dos puntos en el espacio. A través de sus formas, texturas y sombras, la escalera se convierte en una herramienta poderosa para explorar conceptos abstractos, para trascender la realidad y sumergirse en un mundo de emociones.

Como escribió Jordi Balló: “La escalera puebla, por presencia o por ausencia, la práctica totalidad de las películas”¹; y, desde los primeros días del cine mudo, esta ha sido una constante en la gran pantalla, adaptándose a los cambios en la estética cinematográfica y a las demandas de la narrativa. Los directores la han utilizado como recurso visual para expresar ideas y emociones en la narración, más allá de su función original. En el cine mudo, las escaleras eran un telón de fondo para las escenas de acción, destacando por su capacidad para crear un sentido de movimiento y dinamismo. Pero con el advenimiento del cine sonoro, la escalera se convirtió en un elemento más activo en la narración. La escalera, con su forma geométrica y su capacidad para guiar el movimiento, comenzó a usarse como una herramienta para transmitir ideas y emociones de forma efectiva.

En la época del cine clásico de Hollywood², se utilizaba como recurso para crear una sensación de grandiosidad y espectáculo. Pero también se convirtió en un lugar de tensión y misterio, donde se ocultaban peligros y secretos. Era un espacio de encuentro y despedida, donde se producían momentos clave en la relación entre los personajes.

La escalera, un elemento arquitectónico cotidiano y encorsetado por la normativa³, ha sido utilizada en el cine como recurso narrativo y visual para transmitir significados y emociones. Se ha convertido en un icono arquitectónico en la cinematografía, contribuyendo a la construcción del imaginario arquitectónico en el cine. Su papel se ha examinado en relación con temas como el poder, la transición y la transformación, y la tensión y el suspense. En su representación cinematográfica, es más que un simple objeto arquitectónico; es un elemento visual que puede transmitir significados y emociones a través de su composición, su iluminación y su relación con los personajes y el entorno.

Recorrido por el imaginario de las escaleras en el cine

Escalera escénica

Esta escalera a menudo se utiliza como telón de fondo para una escena, estableciendo el tono y el contexto visual. Recordemos los peldaños por los que desciende Béla Lugosi en *Drácula*⁴: fríos, oscuros, misteriosos, puerta de entrada a un mundo de seducción y terror. Esta escalera no siempre es el epicentro del drama, pero su silueta sutilmente dominante

¹ Jordi Balló, “Subiendo y bajando. Las escaleras del cine”, en *Réquiem por la escalera*, ed. por Marina Palà (Barcelona: RqueR editorial, 2004), 45.

² Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro* (Madrid: Alianza, 2010).

³ Oscar Tusquets Blanca, “Réquiem por la escalera”, en Palà, *Réquiem por la escalera*, 13.

⁴ Tod Browning, *Drácula* (Estados Unidos: Universal, 1931), Amazon Prime Video, 75 min.

ejerce una influencia imborrable. Como un observador silente, es testigo de los encuentros humanos y despedidas, los momentos de triunfo y de tragedia (fig. 1).



Figura 1. Escalera escénica; Bela Lugosi en *Drácula* (1931), de Tod Browning. Fuente: Universal Pictures.

Consideremos la opulencia de Tara en *Lo que el viento se llevó*⁵, donde la escalera se transforma en una entidad por derecho propio. No es solo madera y mármol; es el tapiz donde se desenredan los hilos de Scarlett O'Hara. Desde su altivo descenso inicial, a la embriagante lucha con Rhett, hasta ese trágico momento de pérdida, la escalera no habla, pero cuenta una historia.

⁵ Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood, *Lo que el viento se llevó* (Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939), Movistar Plus+, 238 min.

Y en la casa palaciega de Jay Gatsby⁶, la escalera revela más de lo que esconde. Gatsby, el hombre que aspira a ser más grande que su propio mito, desciende por ella como un rey, pero un rey atrapado en su propia soledad; su opulencia, simplemente un escenario para sus anhelos. Mientras tanto, en *Blade Runner*⁷, las escaleras del edificio Bradbury no son simplemente peldaños, sino una danza de luces y sombras, estableciendo el tono apocalíptico para un enfrentamiento cargado de fatalidad. La escalera, en esencia, puede ser vista como escenario secundario, pero en manos de los más astutos narradores se vuelve esencial, elevando la historia, inyectando profundidad y convirtiéndose en cómplice silencioso de las almas que la transitan. Es en estos casos, sin lugar a duda, el titán olvidado del cine.

Escalera de poder

Esta escalera, en su humildad y grandiosidad, se convierte en algo más que un simple paso entre niveles. Se metamorfosea en un símbolo, un eco de las complejidades del poder, autoridad y jerarquía. Pensemos en *El acorazado Potemkin*⁸ (fig. 2), donde la escalera de Odesa no es solo piedra y cemento, sino un testigo mudo de una de las mayores atrocidades cinematográficas. Aquí, la escalera no es solo un telón de fondo, sino un símbolo palpable de la brutalidad de un régimen y la resistencia del espíritu humano. Cada peldaño se transforma en una página del brutal capítulo de opresión y rebelión en Rusia, un recordatorio constante de la lucha eterna entre opresores y oprimidos⁹.



Figura 2. Escalera de poder; fotograma de *El acorazado Potemkin* (1925), de Serguéi M. Eisenstein.
Fuente: autor.

⁶ Baz Luhrmann, *El gran Gatsby* (Estados Unidos: Village Roadshow Pictures, 2013), HBO, 142 min.

⁷ Ridley Scott, *Blade Runner* (Estados Unidos: The Ladd Company, 1982), HBO, 117 min.

⁸ Serguéi M. Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (Unión Soviética: Mosfilm, 1925), Amazon Prime Video, 77 min.

⁹ Flora Lobato, “El acorazado potemkin”, *Versión Original: Revista de Cine*, n.º 97 (2002): 4-5.

También podemos destacar la saga de los Corleone en *El padrino*¹⁰, donde cada escalón cuenta una historia, cada sombra arrojada habla de intrigas y poder. Desde el joven Michael, cuyos pasos inicialmente vacilantes en el mundo del crimen se acentúan con su caminar por las escaleras, hasta su ascenso meteórico al poder, cada momento crucial está intrínsecamente vinculado con esos tramos de escaleras. Son testigos de la dualidad del poder: el ascenso al trono y el vertiginoso descenso a la ruina.

Y en *El precio del poder*¹¹, la imponente escalera en la mansión de Tony Montana no es solo un testimonio de su opulencia, sino también de su trágica caída. Aquí, la escalera no es una simple estructura, sino una representación de la volátil naturaleza del poder, la transitoriedad de la ambición y el precio de la arrogancia. A menudo pasamos por alto estos tramos de escalera en las películas, viéndolos simplemente como parte del escenario. Pero en manos de narradores hábiles, se convierten en espejos, reflejando las complejidades del poder y la jerarquía, y haciendo eco de la lucha, resistencia y, a veces, el inevitable declive. Esta escalera arroja luz sobre la condición humana y sus eternas luchas.

Escalera social

Mientras que la escalera de poder se centra en la jerarquía, la autoridad y el control, en las sombras de las ciudades que hemos construido, hay otra escalera que habla en silencio. Más allá de su propósito obvio de conectar puntos A y B, carga con el peso de simbolizar luchas y diferencias sociales que muchas veces preferimos ignorar. Es testigo mudo de las innumerables desigualdades que forman el tejido de nuestras sociedades, que están plasmadas en piedra y metal, subrayando las tensiones y fricciones que la desigualdad impone. En la obra maestra *Metrópolis*¹², Fritz Lang no solo construyó una ciudad futurista, sino que también nos mostró dos mundos contrapuestos: el de los que tienen, que residen en alturas deslumbrantes, y el de los que carecen, relegados al oscuro abismo del subsuelo. Esas escaleras, que parecían eternas y exhaustivas, no solo conectaban esos dos mundos, sino que también narraban la historia de opresión y deseo, de sueños rotos y esperanzas en ascenso (fig. 3).

¿Y qué decir de *Parásitos*¹³? Bong Joon-ho, con su perspicacia inigualable, también utilizó escaleras, pero de una forma más sutil y contemporánea. Las escaleras de la casa Park, erguida orgullosamente sobre una colina, y las de la casa Kim, escondida en las entrañas de la ciudad, eran más que estructuras: eran líneas que delimitaban mundos, separaciones claras entre lo que se desea y lo que se tiene. Y en un giro del destino, esas mismas escaleras mostraron el ascenso y la caída, la esperanza y la desesperación de una familia dispuesta a todo por un lugar al sol.

La escalera, en su aparente simplicidad, ha demostrado ser vehículo poderoso para los cineastas, una herramienta visual que nos permite explorar y reflexionar sobre las intrincadas

¹⁰ Francis Ford Coppola, *El padrino* (Estados Unidos: Paramount Pictures, 1972), HBO Max, 177 min.

¹¹ Brian De Palma, *El precio del poder* (Estados Unidos: Universal Pictures, 1983), Netflix, 170 min.

¹² Fritz Lang, *Metrópolis* (Alemania: UFA, 1927), Filmin, 148 min.

¹³ Bong Joon-ho, *Parásitos* (Corea del Sur: Barunson E&A, 2019), Netflix, 132 min.

dinámicas de nuestra sociedad. A través de ella, vemos las luchas que enfrentamos y la eterna búsqueda de entendimiento y reconciliación. En esta escalera encontramos los susurros de generaciones pasadas y las esperanzas de las futuras, retrato de una sociedad como el trazado por Antonio Buero Vallejo en *Historia de una escalera*¹⁴. La escalera en el vestíbulo de un viejo edificio ha visto pasar la vida de generaciones, testigo mudo de sueños, esperanzas, desencuentros y desilusiones. Las historias que se entrelazan en este espacio, donde la vida cotidiana se mezcla con los anhelos más profundos, son el reflejo de una España que lucha contra sus propias cadenas. La escalera, que en teoría debería ser un puente hacia el progreso, a menudo se convierte en una trampa que repite las mismas tragedias una y otra vez. Ascensos y descensos, no sólo físicos, sino también de esperanzas, de sueños truncados por una realidad que a menudo parece indiferente a la lucha humana.

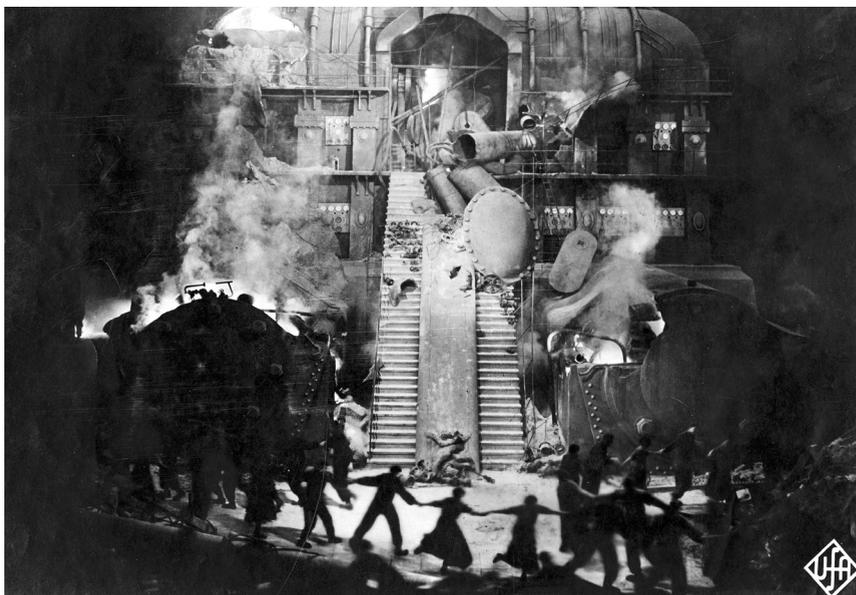


Figura 3. Escalera social; póster promocional de *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Fuente: Universum Film AG (UFA).

Escalera psicológica

En el cine, a menudo nos encontramos con una escalera cargada de significado profundo y oscuro, que esconde el enigma de la psique humana. Esta escalera atesora cambios internos y luchas psicológicas que los personajes experimentan a lo largo de la narración, y cada peldaño lleva consigo las huellas invisibles de pensamientos, emociones y transformaciones.

¹⁴ Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, ed. por Virtudes Serrano (Madrid: Espasa Calpe, 2001), 42.

Al sumergirnos en *Joker*¹⁵, descubrimos que las escaleras del Bronx contaban una historia dentro de la historia. Arthur Fleck, con cada lento paso, llevaba consigo el peso de un mundo que lo oprimía, que jugaba con sus emociones. Pero esas mismas escaleras, con el tiempo, se transformaron en un escenario de liberación, un espacio donde Arthur abrazó la oscuridad y la locura, y encontró, irónicamente, su luz. Y luego, en el universo construido por Hitchcock, las escaleras tienen otra conversación. En *Vértigo*¹⁶, son un testigo mudo del tormento interno de Scottie Ferguson, evocando miedo, obsesión y una caída inminente. Cada escalón, para él, es un paso más cerca del abismo de su mente¹⁷.

El mundo encapsulado de *El show de Truman*¹⁸ también nos viene a la mente. Una escalera, en el horizonte pintado, representaba una salida, un camino hacia la verdad, hacia una realidad desconocida. Con cada peldaño que Truman Burbank ascendía, se alejaba de una vida de engaños y se acercaba a la libertad (fig. 4).



Figura 4. Escalera psicológica; fotograma de *El show de Truman* (1998), de Peter Weir. Fuente: autor.

Y, ¿cómo olvidar la determinación de Rocky¹⁹, subiendo las escaleras del Museo de Arte de Filadelfia? Un joven boxeador, desafiando todos los pronósticos, encontrando en esa subida una forma de vencer sus propios demonios y de prepararse para la batalla de su vida.

¹⁵ Todd Phillips, *Joker* (Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2019), Netflix, 122 min.

¹⁶ Alfred Hitchcock, *Vértigo* (Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions, 1958), Amazon Prime Video, 128 min.

¹⁷ Enrique Pérez Romero, "Escalar y caer", *Versión Original: Revista de Cine*, n.º 97 (2002): 26-27.

¹⁸ Peter Weir, *El show de Truman* (Estados Unidos: Scott Rudin Productions, 1998), Amazon Prime Video, 103 min.

¹⁹ John G. Avildsen, *Rocky* (Estados Unidos: Chartoff-Winkler Productions, 1976), Amazon Prime Video, 119 min.

Esta escalera está construida mediante peldaños de la psique humana, donde los directores, como hábiles artesanos, tallan las emociones y transformaciones de sus personajes, dándonos, al final, una obra maestra que resuena en lo profundo de nuestra alma.

Escalera emocional

Es sorprendente cómo una escalera, objeto creado originalmente para unir dos espacios, puede transformarse en un conductor de tensiones y sentimientos humanos, un escenario donde se revelan los abismos del alma.

Recordemos el temblor que se siente al adentrarnos en el universo perturbador de *El resplandor*²⁰, dirigido por Stanley Kubrick. En el lúgubre Hotel Overlook, una escalera adquiere protagonismo, convirtiéndose en el escenario de una danza entre el miedo y la locura. Wendy Torrance, interpretada con gran angustia por Shelley Duvall, retrocede, cada peldaño se convierte en un segundo de espera, de agonía. Y en la sombra de esa escalera, Jack, con esos ojos salvajes interpretados por Jack Nicholson, avanza como un predador. Cada paso ascendente, cada mirada, cada eco en ese pasillo, convierte la escalera en una trampa, en un espacio donde el peligro acecha y el destino se decide (fig. 5).



Figura 5. Escalera emocional; set de grabación de *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick. Fuente: Warner Bros.

²⁰ Stanley Kubrick, *El resplandor* (Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1980), HBO, 114 min.

Y en el oscuro y meticuloso mundo de Hitchcock, las escaleras encuentran otro matiz. *Psicosis*²¹, esa obra maestra que aún hoy provoca escalofríos, nos lleva por un camino de suspense a través de una escalera. Tras el grito en la ducha, la cámara, como un observador tímido pero curioso, sigue a un asesino en su ascenso pausado, casi ritual. La música, esa sinfonía de terror compuesta por Bernard Herrmann, se funde con el sonido de los pasos en la escalera, haciéndonos sentir el peso de la anticipación, del desconocido horror que espera arriba. Estos instantes cinematográficos, aunque distintos en su esencia, comparten una escalera²². No es simplemente un conjunto de peldaños, sino una herramienta narrativa, un lienzo donde se pintan las emociones más profundas y las tensiones más palpitantes del ser humano. La escalera, en manos de los maestros del cine, nos recuerda que lo cotidiano puede ser transformado en algo extraordinariamente emotivo y simbólico.

Escalera ética

La escalera se erige a menudo como verdadera senda ética que desafía a quien la transita. Es un reflejo, un espejo que presenta ante nosotros el laberinto moral de aquellos que la suben o bajan, desafiando el equilibrio entre el bien y el mal, entre la luz y la oscuridad.

Pensemos en la desgarradora lucha interna representada en *El Exorcista*²³, esa obra maestra dirigida por William Friedkin. En Georgetown, en una ladera que parece desafiar al cielo, se encuentra esa escalera –tan angosta y empinada– que se convirtió en el teatro de uno de los enfrentamientos más dramáticos del cine. El Padre Karras, con ese tormento visible en los ojos de Jason Miller, hace frente al demonio Pazuzu, esa entidad oscura que se ha apoderado de la inocente Regan. Cuando Karras se lanza por esa escalera, no es solo un hombre el que cae, es la manifestación del sacrificio supremo en pos del bien, el desafío al abismo por un acto de amor puro y redentor.

Y, en un giro inesperado del destino, la escalera reaparece en el paisaje urbano de Chicago en *Los intocables de Eliot Ness*²⁴, ese fresco de Brian De Palma sobre la corrupción y la rectitud. Aquel día en la estación de tren de Union Station, Eliot Ness, llevado a la vida por Kevin Costner, se vio arrastrado a una encrucijada moral sobre los escalones de mármol. En medio del caos de balas y gritos, una madre y su carrito de bebé, en una danza peligrosa hacia la perdición, plantean un dilema a Ness: la justicia o la inocencia. La escalera, una vez más, se convierte en el escenario de una decisión, en el epicentro de un debate moral que resuena en la psique del espectador (fig. 6).

Esta escalera, en diferentes escenas y tiempos, evoca preguntas eternas sobre nuestra humanidad. No son meros peldaños, sino metáforas poderosas de los desafíos éticos que todos enfrentamos. Nos recuerda que, a veces, la verdadera lucha no es ascender o descender, sino decidir qué camino tomar cuando nos encontramos en medio de esos escalones.

²¹ Alfred Hitchcock, *Psicosis* (Estados Unidos: Shamley Productions, 1960), HBO, 109 min.

²² Steven Jacobs, *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock* (Róterdam: Nai010, 2013)

²³ Willoam Friedkin, *El exorcista* (Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1973), HBO, 122 min.

²⁴ Brian De Palma, *Los intocables de Eliot Ness* (Estados Unidos: Paramount Pictures, 1987), Amazon Prime Video, 119 min.



Figura 6. Escalera ética; set de grabación de *Los intocables* de Eliot Ness (1987), de Brian De Palma; fotografía de Zede Rosenthal.

Escalera espiritual

Dentro de los recovecos del universo fílmico, encontramos a menudo la escalera como manifestación de lo trascendental: camino suspendido que lleva al alma de un punto a otro, representando no solo la transición física, sino la evolución del espíritu. Esta escalera es más que simple estructura; es puerta a la introspección y la reflexión, ventana a la comprensión del propósito y el lugar del ser en este mundo y en otros.

*La escalera de Jacob*²⁵, una obra enigmática dirigida por Adrian Lyne, explora este concepto en profundidad. Jacob Singer, encarnado por el talento de Tim Robbins, es un alma atormentada, un veterano de guerra en busca de su verdad en medio de una realidad distorsionada. Su viaje no es solo uno de reconciliación con su pasado, sino también una búsqueda de entendimiento sobre la naturaleza misma de la vida y la muerte. Las escaleras, recurrentes en su psique, son una evocación de la escalera bíblica²⁶, uniendo lo terrenal con lo celestial, y sugiriendo que cada paso que damos tiene ramificaciones más allá de este plano.

Y así, aparece otro relato con escalera como protagonista: *A vida o muerte*²⁷, de Michael Powell y Emeric Pressburger. En esta historia, el amor y el destino colisionan, presentando un panorama celestial en el que las decisiones terrenales tienen eco. Peter Carter, en su momento más vulnerable, conecta con June, una operadora de radio, y en ese breve

²⁵ Adrian Lyne, *La escalera de Jacob* (Estados Unidos: Carolco Pictures, 1990), Movistar Plus+, 116 min.

²⁶ Raffaella De Antonellis, “En el ojo de la escalera. Un espacio fílmico”, *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 22 (2020): 243-265.

²⁷ Michael Powell y Emeric Pressburger, *A vida o muerte* (Reino Unido: The Archers, 1946), Amazon Prime Video, 104 min.

intercambio, todo cambia. La escalera²⁸, inmaculada y luminosa, es el camino que Peter debe tomar para enfrentar su destino. Es el puente entre la vida y la muerte, entre la decisión y el deber, entre el amor y la eternidad (fig. 7).



Figura 6. Escalera ética; set de grabación de *Los intocables de Eliot Ness* (1987), de Brian De Palma; fotografía de Zade Rosenthal.

Estas narraciones nos invitan a reflexionar sobre la naturaleza de nuestra existencia. Nos instan a contemplar los pasos que tomamos, a reconocer que la vida es un constante subir y bajar, y que cada escalón tiene un significado más profundo de lo que aparenta. Son, en esencia, meditaciones sobre la humanidad y la eternidad, y cómo nuestra percepción de una puede influir en nuestra comprensión de la otra. En ambas películas, la escalera no es un mero accesorio; es un personaje en sí misma, reflejando nuestras luchas internas, nuestros deseos de trascendencia y nuestra perpetua búsqueda de propósito.

²⁸ La película *A Matter of Life and Death* es conocida tanto por su título original como por *Stairway to Heaven*, especialmente en Estados Unidos. La razón detrás de este cambio de título está vinculada tanto a elementos del argumento de la película, dado que una parte significativa de la película ocurre en la escalera masiva que conecta la Tierra con el más allá, como a consideraciones de *marketing*, dado que los responsables de comerciar la película sostenían que ninguna película había tenido éxito allí con la palabra *muerte* en el título.

Escalera misteriosa

En el laberinto del celuloide, donde lo tangible e intangible se mezclan y confunden, un tipo de escalera ha emergido como un reflejo enigmático de nuestras inquietudes más profundas. Se convierte en umbral de contextos que se entrelazan, invitando al espectador a traspasar los confines de lo que se entiende por realidad.

*Twin Peaks*²⁹, con la impronta onírica y misteriosa de David Lynch y Mark Frost, nos ofrece la escalera de la casa de los Palmer. Más que madera y clavos, es un corredor hacia la “Logia Negra”, ese santuario de lo sobrenatural y malévolos. Cada peldaño susurra secretos del abismo entre la luz y la sombra, una tensión constante que recorre la esencia misma de la ciudad.

*En Orígen*³⁰, Nolan transforma la escalera en un enigma, una paradoja visual en forma de la escalera de Penrose. En el sueño, donde las reglas del mundo despierto son maleables, esta escalera juega con nuestra percepción, retándonos a comprender lo incomprensible, a conectar con la fragilidad entre lo real y lo ilusorio. *Laberinto*³¹ de Jim Henson, por otro lado, es un caleidoscopio de realidades y perspectivas que se retuercen y convergen, inspiradas por las manipulaciones perceptuales del maestro Escher. Cada escalera, desafiando la gravedad, se convierte en una metáfora de las encrucijadas y dilemas que enfrenta la protagonista, y por extensión, cada uno de nosotros en los pasajes desconcertantes de la vida.

En el fin y al cabo, esta escalera misteriosa, ya sea en la pantalla grande o la pequeña, nos transporta, nos confunde, nos desafía. Es puente entre realidades, recordatorio de que siempre hay algo más, algo que yace más allá de lo evidente. En ella, lo desconocido no solo se encuentra al final del recorrido, sino en cada paso que decidimos tomar.

El papel de la escalera como herramienta narrativa

A menudo hay elementos que, aunque en principio parecen ser simples accesorios de una escena, adquieren con el tiempo una trascendencia inusitada en un rincón de la memoria colectiva; entre las sombras de lo que vemos y lo que sentimos, se encuentra una escalera. No cualquier escalera, sino aquella de *The Music Box*³², en la que “el gordo y el flaco” transportaban con absurda determinación un piano. A simple vista, se trata de un escenario cómico. Pero las escaleras, como los recuerdos, tienen capas. Ray Bradbury, en un juego entre lo vivido y lo imaginado, encontró en aquellos mismos escalones un refugio para un amor clandestino³³, y de sus dedos emergió *La historia de amor de Laurel y Hardy*, una

²⁹ David Lynch y Mark Frost, *Twin Peaks* (Estados Unidos: David Lynch y Mark Frost, 1990), Amazon Prime Video, 48 min. aproximadamente por capítulo.

³⁰ Christopher Nolan, *Orígen* (Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2010), HBO, 148 min.

³¹ Jim Henson, *Laberinto* (Estados Unidos-Reino Unido: Henson Associates, Inc. y Lucasfilm, Ltd., 1986), Amazon Prime Video, 101 min.

³² James Parrott, *The Music Box* [Haciendo de las suyas] (Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1932), You Tube, 30 min.

³³ Jacinto Antón, “Crónicas de la infidelidad de Ray Bradbury”, en *El País*, 18 de noviembre 2020, consultado 1 de febrero de 2023, <https://elpais.com/cultura/2020-11-17/cronicas-de-la-infidelidad-de-ray-bradbury.html>.

narrativa donde la vida se camufla en la ficción y la ficción se viste de vida. El cine, aquel espejo distorsionado de la realidad, transformó una escalera en el lienzo de pasiones ocultas y encuentros furtivos³⁴. Y entonces llega Ángel Martínez García-Posada con su relato *Escaleras*³⁵, como un observador que se encuentra al margen y al centro, sumando su voz a este diálogo intertextual, confirmando que las historias, al igual que las escaleras, pueden llevarnos a lugares insospechados, donde la verdad y la ficción son simplemente dos caras de una misma moneda.

En la obra interminable del cine y de la arquitectura, las escaleras aparecen como un recurso inquietante, un elemento visual y narrativo que encarna un mundo de significados más allá de la simple función de conectar espacios. Transcendiendo la arquitectura, se convierten en símbolos de una odisea personal hacia arriba o hacia abajo, metáforas de vida, poder, lucha, transformación, moralidad. Los cineastas, como alquimistas del espacio y del tiempo, han hallado formas imaginativas de usar las escaleras para contar historias y tejer tramas en las que el espacio se convierte en una proyección de la mente. Así, las escaleras pueden ser lugares de tensión y suspense, como en las películas de Hitchcock, donde cada peldaño se convierte en un latido en la trama de suspense. Las escaleras adquieren una vida propia, envueltas en significados que cambian según el contexto y el género de la película, demostrando que la arquitectura y el diseño del espacio son herramientas poderosas para la narrativa cinematográfica.

Esta riqueza narrativa de las escaleras también se encuentra en la arquitectura contemporánea. Los arquitectos, como los cineastas, usan las escaleras como vehículos para transmitir intenciones, generar sensaciones y crear atmósferas. En este sentido, la escalera no es solo un objeto, sino un medio para contar una historia y transmitir emociones, no solo en el espacio confinado del cine, sino también en el mundo real de la arquitectura. Pensemos por ejemplo en Álvaro Siza que ha utilizado las escaleras de manera innovadora para transmitir sensaciones y evocar emociones. No son meramente funcionales, sino también simbólicas, enriqueciendo el espacio arquitectónico con un lenguaje poético que invita a la reflexión.

En última instancia, las escaleras no solo ofrecen una amplia gama de posibilidades visuales y simbólicas, sino que también reflejan el mundo real y nuestras propias vidas. En el cine, las escaleras se convierten en espejos de nuestras emociones, conflictos y decisiones. Nos invitan a recapacitar sobre nuestra existencia, los desafíos que enfrentamos y los caminos que elegimos.

³⁴ La escalera que una vez sirvió de escenario para la cómica peripecia de *The Music Box* ya no es una simple grada en Los Ángeles. Ahora, con un nombre propio en el mapa, Music Box Steps, se erige como un emblema de la cultura cinematográfica. Frente a ella, un parque lleva con orgullo el nombre de sus inolvidables protagonistas, Laurel y Hardy, convirtiendo a este rincón urbano en un santuario de risas pasadas y un recordatorio constante del poder transformador del cine y la arquitectura.

³⁵ Ángel Martínez García-Posada, "Escaleras", en *Mucho cuento. Relatos de arquitectos*, ed. por Redfundamentos (Madrid: Redfundamentos, 2021), 20.

Diaphanous White. The Industrial Garden City of Rosignano Solvay Through the Colors and Photographs by Massimo Vitali

Blanco diáfano. La ciudad jardín industrial de Rosignano Solvay a través de los colores y las fotografías de Massimo Vitali

CHIARA SIMONCINI

Università degli Studi di Firenze, chiara.simoncini@unifi.it

GIULIA GABRIELLA SAGARRIGA VISCONTI

Università degli Studi di Firenze, giuliagabriella.sagarrigavisconti@unifi.it

Abstract

El blanco es el único color de Rosignano Solvay: blanca se vuelve el agua, la tierra y, de repente, el cielo entre los humos de las chimeneas del horizonte. Los colores del paisaje captados por el fotógrafo Massimo Vitali para la revista *Vogue Italia*, describen la historia del territorio, vinculado a la industria de la sosa cáustica, fundada por Ernest Solvay a principios del siglo pasado. Mirando más allá de la colosal máquina industrial, se vislumbra todo el sistema urbano, organizado según los principios utópicos de las “ciudades jardín” construidas aquí siguiendo tipologías arquitectónicas precisas. En contraposición al típico modelo industrial, alienante, brutal, la ciudad se alineó con aquellos principios innovadores promovidos por Ebenezer Howard, quien buscaba las ventajas de la vida urbana junto con los placeres del campo, imaginando un sistema de Company Towns que introdujera la idea de la baja densidad y el verdor generalizado, garantizando un contexto de bienestar para toda la comunidad.

White is the only color of Rosignano Solvay: white becomes the water, the earth, and suddenly the sky among the fumes of the chimneys on the horizon. The colors of the landscape captured by the photographer Massimo Vitali, for *Vogue Italia Magazine*, describe the story of the territory, linked to the caustic soda industry, founded by Ernest Solvay at the beginning of the last century. Looking beyond the colossal industrial machine, one can catch a glimpse of the entire urban system, organized according to the utopian principles of the “garden cities” built here following precise architectural typologies. In contraposition with the typical industrial model, alienating, brutal, the city aligned with those innovative principles promoted by Ebenezer Howard, who sought the advantages of urban life together with the pleasures of the countryside, envisioning a system of Company Towns that would introduce the idea of low density and widespread greenery, guaranteeing a context of well-being for the whole community.

Keywords

Ciudad industrial, ciudad jardín, revista *Vogue*, Ernst Solvay, Massimo Vitali
Industrial City, Garden City, *Vogue* magazine, Ernst Solvay, Massimo Vitali

If it is true that colors have the ability to narrate the tale of a place and its landscape, then when contemplating the color white, it is inevitable not to conjure the image of the diaphanous sea along the Tuscan shoreline, descending southward beneath the city of Livorno.

In Rosignano everything is white, white becomes the water, white becomes the color of the beach and its land, and suddenly even the sky marked by the fumes of the smokestacks that stand out on the horizon of its waterfront becomes white.

Diaphanous is thus the landscape, captured by the shots of photographer Massimo Vitali, during a shoot for the September 2021 issue of *Vogue Italia* magazine (fig. 1).



Figure 1. “D0088 Rosignano Milk buzza”, 2020, Massimo Vitali, Rosignano spiaggia bianca. Source: Massimo Vitali Archive.

In the details, meticulously captured by one of the most famous photographers on the international scene, we re-find the history of that territory so strongly marked and indelibly linked to the caustic soda industry founded by Belgian entrepreneur Ernest Solvay at the beginning of the last century. The region of Tuscany, much like many parts of Italy, identified agriculture as its primary productive sector. Notably scarce were the instances of significant industrial activities. However, some exceptions stood out, such as the Orlando Shipyard situated in Livorno. Additionally, a few cotton mills were established in the Pisa

and Lucca regions, the Doccia ceramics factory, the Pignone foundry, Saint Gobain in Pisa, the Prato woolen mill, and several other dispersed businesses.

At the beginning of the 20th century, with the inauguration of the Livorno-Vada segment of the railway line, the first large industries were seen springing up in the Tuscan territory. Notably, the Belgian industrial complex known as “Solvay” made its debut on the national stage during this time.

This settlement was a product of the liberal policy framework initiated at the beginning of the century, where the prevailing elite authorized and encouraged the growth of medium and large-scale industries. This was especially prominent in regions that had previously relied on agriculture as their economic foundation. These areas, considered unproductive in this context, were identified as low-cost state-owned territories.

Clearly, the inability to obtain authorization for the establishment of the Solvay Company in nearby municipalities, combined with the acquisition of the economically favorable state-owned land, the availability of quarries for raw material extraction required in production, and the strategic natural harbor of Vada, collectively led to the establishment of the Solvay plant in the Rosignano vicinity. Initially termed Rosignano Nuovo through municipal decree, the name was subsequently changed to Rosignano Solvay on August 20th, 1917, in response to pressure exerted by the Solvay Company.

The Solvay Company, established in Belgium in 1863, constructed a facility in Rosignano for the purpose of producing soda ash, utilizing the method devised and perfected by its founders, the Solvay brothers. Particularly, Belgian industrialist and philanthropist Ernest Solvay (1838-1922) pioneered the creation of soda ash through the ammonia process, fundamentally shifting its production from artisanal to industrial. By 1913, the Solvay factory was established at a single production site, generating two primary products: caustic soda, or sodium hydroxide, and soda ash proper, or sodium carbonate.

This factory was strategically situated in close proximity to the Ponteginori salt pans, a major hub for rock salt production in Tuscany, as well as the San Carlo limestone mines. Adequate connections were established with these locations. This advantageous location, due to its nearness to raw material sources and the economic and trade networks of the production center, elevated it to a position of influence on the European scale. This transformation turned the small village of farmers into a real city that orbited the industrial world, whose importance can still be seen today in the toponymy of its places that recall the Solvay world.

Looking beyond the gigantic industrial machine, captured in Massimo Vitali's pictures, you can see the system of the entire urban settlement, desired and expressly organized and directed by Ernest Solvay (fig. 2).

He wanted to create urbanization next to his factory that, following precise architectural typologies, would make the social hierarchy that defines the entire community orbiting around the factory immediately recognizable.

Massimo Vitali's gaze, captured nearly 20 years later in a photograph that seeks to recount the same glimpse of industrial life depicted in an earlier shot, continues to illuminate the hierarchical matrix and the urban framework that characterized the urban environment.

This evokes some memories of the search for urban utopias, often linked to the industrial city's challenging economic and social circumstances. Particularly to the concept of the so-called "progressive pre-urbanism", an integral aspect of the emerging wave of utopian socialism at the time¹.



Figure 2. "#0081 Rosignano sea 3", 1998, Massimo Vitali, Rosignano spiaggia bianca. Source: Massimo Vitali Archive.

The reformatory effort aimed at housing solutions capable of overcoming the challenges posed by industrial cities originated directly from utopian socialism. This ideology embraced industrial civilization while advocating for its regulation in accordance with the principles of social justice and equity. However, this phase was brief and unsuccessful, quickly being overtaken by the Fourierist concept of the phalansterio². This model was recovered by en-

¹ G. Franco Elia, *Il Villaggio e la fabbrica. Insediamenti industriali in Gran Bretagna e in Italia: aspetti della struttura sociale* (Bologna: Compositori, 1999), 9.

² Unlike Saint Simon, Fourier is critical of the civil society of his time and condemns the inconsistencies of nascent industrialization. A ruralist and anti-industrialist, he dreams of a revival of agricultural production and proposes the organization of society into grassroots communities that he calls "phalanxes," housed in collective structures, gathered in a unitary building complex, the "phalansterio," which was supposed, according to his idea, to constitute the basic cell of the new social order. In fact, the phalansterio was to house a community, the phalanx, consisting of 1620 people, housed in a system of buildings around a large plaza, with a series of shared facilities: the kitchens, library, theater, and dormitory. For more details see: Carlo Capra, Giorgio Chittolini and Franco Della Peruta, *Corso di storia Vol. III – l'Ottocento e il Novecento* (Florence: Le Monnier, 1992), 49.

trepreneurs and used within the context of industrial paternalism, a strain of entrepreneurial ideology that believed in achieving optimal productivity by ensuring better living conditions for its workers. Consequently, the prevalent residential settlement typology became that of the detached single house complete with gardens and vegetable plots. This format served as an instrument for educating the working class about individualism and family withdrawal. Social hierarchies thus were maintained, accentuated, and superimposed on those of the factory work organization. This emphasis on social distinction was extended to the layout of the village itself. These settlements were designed to facilitate the spatial segregation of different social classes, corresponding to their respective roles within the industrial framework. This separation was manifested in distinct neighborhoods and varying housing typologies, aligning with the specific job functions carried out within the industrial setting.

In Vitali's photography, while white may initially captivate the viewer's attention, it is immediately juxtaposed by the presence of green, creating a contrasting backdrop that accentuates the white elements (fig. 3).



Figure 3. “#0140 Rosignano three women”, 1995, Massimo Vitali, Rosignano Solvay. Source: Massimo Vitali Archive.

It was indeed green that became the second determining color of the urbanistic setting, in which the idea of man's connection to the earth was fundamental for maintaining the conditions for an autonomous and serene life within industrial society. This interplay between the fading world of the recent past, rooted in the agrarian traditions of the peasantry, and the emerging industrial society, emphasized the potential of preserving fragments of the past during the process of re-education. This approach aimed to facilitate a smoother transition, thereby mitigating the potential trauma associated with this societal shift³.

These ideas converged in Ebenezer Howard's theory of the Garden City, which identified in greenery the fulfillment of the need for decorum, thus not only a vegetable garden capable of ensuring self-sufficiency and a link with the land but also a flower garden capable of ensuring a well-defined urban image, an ameliorative evolution of the initial idea of cultivated land.

According to Howard, there exists a third path between urban and rural living, where the benefits of city life, such as dynamism and modernity, can harmoniously coexist with the virtues of the countryside, namely serenity and natural surroundings. This concept is embodied in what Howard refers to as the Garden City. Private greenery, in its care, was thus meant to stimulate a sense of individual and collective decorum, while at the same time enabling social control over industrial workers, who thus occupied, did not spend their time in taverns, inevitably warding off dangers of a political nature.

The construction of this residential complex, outside the urban area, was thus an attempt to respond to one of the many economic and social challenges posed by the industrial revolution and became one of the cornerstones of the industrial strategy, with an international scope, that the Solvay group implanted in the Labronian territory, imposing centralized planning with a well-defined Nordic style, determined by the design choices of Belgian architect Jules Brunfaut⁴.

³ Already Le Play proposed preserving some traces of the past as a transitional and reeducational phase to make the transition from the countryside to the city less traumatic. From Le Play's theories grew the works on garden cities, including those of Ebenezer Howard. The latter identified greenery as fulfilling the need for image and decorum. This second configuration should not be regarded as an evolution of the first; it is not an alternative, but a natural succession and refinement.

⁴ Brunfaut is now considered one of the highest expressions of Belgian architecture at the turn of the 19th and 20th centuries. He worked for a long time in the service of Solvay, for which he not only worked on industrial villages, but was also the author of ambitious projects, such as pavilions for the group's participation in universal expositions and those for the sumptuous private residences of members of the Solvay family. Brunfaut, who was born in Brussels in 1852, attended secondary studies at the Royal Athenaeum in Brussels, then courses at the civil engineering school of the University of Ghent, then attended the Academy of Fine Arts, also in Brussels, and later the National School of Fine Arts in Paris, where he deepened his knowledge of classical architecture, knowledge that he refined on a long trip to Italy, which lasted almost two years, from 1881 to 1882. He reached full professional maturity during the period when the Art Nouveau movements were taking hold, but his cultural education, deeply conditioned by his classical culture, kept him quite far from the suggestions of the new cultural avant-garde. He remained basically tied to the architecture of tradition, which moreover guaranteed him the favor of a part of the entrepreneurial bourgeoisie, of which the Solvays were, in Belgium, the highest expression. For more details consult: Dominique Bonnett, "Jules Brunfaut 1852-1942" (Thesis at the I.S.A.E, Brussels, 1985).

Fair-faced bricks for the elevations, *marsigliese* roofing for the very sloping roofs, and very high chimneys became the characteristic elements of the 199 buildings intended for private housing, containing 655 dwellings, including 33 for engineers and managers, 90 for executives, 104 for clerks and foremen, and 396 for blue-collar workers, for a total of 22 types of housing (fig. 4).

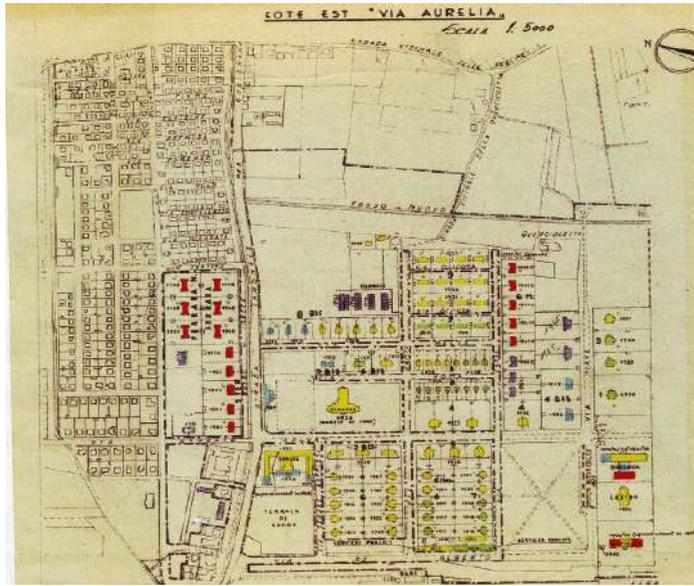


Figure 4. Floor plans. Source: *Inventaire Technique de l'Usine de Rosignano Vol II – Installations Communes*.

While the construction of the village did not occur simultaneously, the architectural styles corresponding to a well-defined corporate hierarchy remained consistent throughout the various phases of development.

The houses for blue-collar workers, identified in the Solvay classification as type 9 and 9M, have four apartments per building, the average area of which measures 77.41 sq. m., have no attic or cellar, and the average area devoted to a vegetable garden/garden is 341.36 sq. m.

On the other hand, houses for white-collar and blue-collar workers have two different type groups, one pre-war, with type 8A and 8Bis houses, consisting of two apartments each, and one post-war, with type 9bis, 9bisM and 9ter, consisting of four apartments. This is a development of type 9, intended for workers, with greater living and land area: 84.57 square meters of apartment, 28.23 square meters of attic, and 15.65 square meters of cellar. The average land area for exclusive use is 440.19 square meters.

There are also three groups of types, one pre-war, involving two-apartment houses, belonging to types 6, 6mod and 7, and two post-war, 5ter and 6M characterized by two apartments per house, while Ferrara and Ferrara M. characterized by four-apartment houses, for

an average of about 131.71 sq. m. of apartment, 30.47 sq. m. of attic, 32.93 sq. m. of cellar and 851.31 sq. m. of exclusive land.

Instead, single-family villas named type 3, 4, 4bis, 5, 5bis, and finally the 6bis, of about 160.05 square meters with attics of about 65.74 square meters and cellars 61.60 square meters, including a plot of land of about 1,899.21 square meters, were planned for the executives (fig. 5).



Figure 5. Aerial view of the industrial plant and village at the end of the 1970s. Source: Photographic archive of Solvay company.

Thus, the industrial history of Italy is encapsulated in the colors of a photograph, capable of narrating tales of utopian aspirations, architectures, ways of envisioning habitation, and organizing the urban framework around a nucleus that evolved into a fundamental center of production during a distinct historical moment.

Once more, the photographs that have become iconic return, and again the images taken from the sea, capable of recounting that industrial dream that changed the fate of a small Tuscan village, transforming it into a manufacturing hub of great renown, but at the same time drastically changed its landscape.⁵

As we already noticed, white is the predominant color in the, nearly too aesthetic, pictures of Massimo Vitali. If you look closely, at the large-format photographs, you can sense that a key to understanding the images is the stratigraphy of the colors in the picture itself. You

⁵ The text up to this point was written by Chiara Simoncini.

can notice that beneath the white and the green, the sky should be blue and the sea that he looks upon, too, should mirror this color with different intensity (fig. 6).



Figure 6. “#0079 Rosignano sea 2”, 1998, Massimo Vitali, Rosignano spiaggia bianca. Source: Massimo Vitali Archive.

This can be easily read as an allegory of the industrial society and its urbanistic in the context of the garden city of Rosignano Solvay.

The smoke of the giant chimneys covers everything, it covers the sky, it covers the green of nature, it covers the way you naturally see things. The chimney, the smoke, and the color white are the symbols of the industrial paternalism that we previously mentioned.

This phenomenon explains how in some cases, business owners or managers take on a role of *paternal* responsibility towards their employees, attempting to provide for their workers' needs beyond the work pay.

The social structure of industrial villages, like this case study, is influenced by the desire to respond to the needs of a population almost entirely occupied in industry, characterized by similar aspirations, ways of life, and thinking, to foster processes of solidarity and aggregation among the inhabitants. At the same time, the typology and the location of the housing

reflects the hierarchical and operating structure of the company and produces a high level of social stratification, whereby the hierarchical relationships of the company are reflected in the social ones. The village is also designed to strengthen traditional cultural models that have their roots in work, family, morals, and religion. All of this requires strong leadership that is exercised by the owner of the industry⁶ who, in the context of industrial paternalism, is able to truly supervise space organization, maintenance, decorum, and all aspects of social life. This tends to eliminate behaviors deemed to be conflictual and deviant and to maintain a strong sense of subordination towards residents, focusing on giving a better life to the workers with the aim of maximizing production.

The village was purposely born as a closed structure and therefore as impermeable as possible to unions and aggregations. As Frederic Engels points out "the possession of the house, the garden, and the field, the security of the dwelling become today, in the era of the domination of the big industry, is not only the most serious constraint of the workers but also the worst misfortune for the whole working class"⁷.

The single home becomes a tool to educate workers on individualism and family enclosure. Social hierarchies are not only maintained but accentuated and superimposed by the organization of work in the factory. The divisions are also underlined by the layout of the village itself, which emphasizes the spatial separation of classes into distinct districts and sectors. The orthogonal urban layout itself should give a sense of order and cleanliness. In the phase of proto industrialism⁸, industrial intervention is limited to the construction of elementary infrastructures, such as schools and welfare institutions, which are indispensable for binding the worker to the factory. In the phase of paternalism proper, the social city was realized, creating an autonomous complex; a relatively self-sufficient housing complex with its own service facilities, characterized by a position that isolated it from the rest of the territory and made it functional to the factory system.

On an ideological level, the social city therefore tends towards isolation, the cultural monopoly of the owner of the industry, and the imposition of his charismatic figure. The ambition to recreate the conditions of the medieval *curtense* economy can be configured in this experience, and the master's residence, built within the village, is often reminiscent of a castle in terms of location and architectural style.

Changing point of view, if we dwell on the perception of its population, we can see how they live their isolation and their autonomy with pride. There is some kind of patriotism and esteem to be part of something, something that in their eyes appears great.

⁶ There are some case studies, such as, in Terni and Piombino, where the management of the city seemed to pass into the hands of the industry. A. Ciuffetti, *Casa e lavoro* (Perugina: Crace, 2004), 55.

⁷ Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England*, trans. Florence Kelley Wischnewetzky (New York: Cosimo Classics, 2009).

⁸ Proto-industrialism, also known as pre-industrial or pre-factory production, refers to a stage of economic development that occurred before the full-fledged Industrial Revolution. It emerged during the 17th and 18th centuries in certain regions of Europe, particularly in rural areas. Proto-industrialism was characterized by the coexistence of agrarian and industrial activities.

“There was a bit of that typical climate, of the bond on the part of someone, the so-called *solvaynism*, I think it is a sense that is normal when a society becomes the main interpreter and builds a city around itself⁹”

This patriotism became so great in the '50, that people from the nearby cities envied the life that the population of Rosignano was able to conduct.

Many years ago, I visited Rosignano and I was struck by this environment. Me, as a city boy from Livorno. The thought of coming to a place where you park the car in front of your house, and on the summer evenings you can have dinner in the garden with lettuce collected from your garden and apricots taken from the tree. It fascinated me very much so I decided that I had to live here, even if I worked in Livorno. For 30 years I commuted and I've never regretted it.¹⁰

At the same time, we can see how the population realizes the pressure and subtle enclosure superimposed by the urbanism organization itself:

Normally, every country, every city has a square, where there are bars with small tables, benches where the elderly gather, playgrounds for children, where public events take place; the square, here, doesn't exist. It has never existed. I believe it's because Solvay didn't want it. Solvay's concept was, “I've provided you with a house with a garden, with a vegetable patch, you have all your comforts... stay at home. You don't have to go to the square, because the square holds all sorts of contaminations”. I've noticed that this absence is also present in other industrial cities. So, it's a hidden disposition.¹¹

After these considerations, is important though to point out that, while industrial paternalism might be viewed as a potential concern, it is crucial to consider it within its historical context. The architecture of an era often mirrors the society of that time; the garden city of Rosignano Solvay is a highly successful architectural experiment in this regard, which even now maintains a functional urban fabric that reflects the era of industrialization. This

⁹ Gabriele Veronesi and Federico La Piccirella, *Rosignano Solvay - La Fabbrica che si fece Giardino* (documentary film) (2017). Carlo Ciuti, ex Solvay worker points out: “C'era un po' di quel tipico clima, legato alla parte di qualcuno, il cosiddetto solvaynismo, penso che sia un sentimento normale quando una società diventa l'interprete principale e costruisce una città attorno a sé.”

¹⁰ Veronesi, La Piccirella, *Rosignano Solvay... Mauro Cusmani*, the inhabitant of Rosignano Solvay points: “Molti anni fa, ho visitato Rosignano e sono rimasto colpito da questo ambiente. Io, che vengo dalla città di Livorno. Il pensiero di venire in un luogo dove parcheggi l'auto di fronte a casa tua, e nelle sere d'estate puoi cenare in giardino con lattuga raccolta dal tuo orto e albicocche prese dall'albero. Mi ha affascinato molto, così ho deciso che dovevo viverci, anche se lavoravo a Livorno. Per 30 anni ho fatto il pendolare e non me ne sono mai pentito.”

¹¹ Veronesi, La Piccirella, *Rosignano Solvay... Mauro Cusmani*, the inhabitant of Rosignano Solvay points: “normalmente ogni paese, ogni città ha la piazza, dove ci sono i bar con i tavolini, le panchine dove gli anziani si trovano, i giochi per i bambini, dove si fanno le manifestazioni pubbliche, la piazza qui, non c'è. Non c'è mai stata. Io credo perché la Solvay non la voleva. Il concetto di Solvay era, “io ti ho fatto la casa con il giardino, con l'orto, hai tutte le tue comodità... stattenne a casa. Non ci devi andare in piazza, perché in piazza ci sono tutte le contaminazioni. Ho notato che non c'è nemmeno in altre città industriali. quindi è una disposizione occulta.”

unique aspect, rather than detracting from its significance, adds depth to its story and underscores its importance in the evolution of urban planning.

Hence, it merits recognition as a noteworthy architectural paradigm, serving as a testament to a past era.

Drawing parallels with the industrial city of Ivrea's *Complesso Olivetti*, designated as a UNESCO World Heritage Site in 2018, we can see how both, in different ways showcase how paternalistic ideals could inspire urban planning that blends industry, nature, and community.

Rosignano Solvay is a distinctive illustration of an industrial city that remains partially operational and has, over time, progressed from its initial origins to transform into a thriving, dynamic environment that goes beyond its industrial history.

Similar to Ivrea being designated as a UNESCO World Heritage Site, Rosignano should possibly strive for such acknowledgment as well. This recognition would not only celebrate the town's architectural and historical significance but also provide an opportunity to explore the evolution of urban planning theories and their effects on society.¹²

Thus, photography becomes an instrument of communication not only of an instantaneous frame but of a cross-section of history strongly linked to the social, philosophical, and political world becoming a representative instrument of the scenario related to the time of Italy's industrial conversion and international relations of development that determined the advent of new ideologies and new ways of living and therefore at the same time of conceiving the city and urban planning. Experiments that have in fact changed the way of life of entire generations, experiments that have in fact changed the fate of Italy and therefore of the present day.

Photography is thus still able to become a communication tool capable of talking about history, ideologies, geography, power games, urban planning and philosophy, ways of life, and everything that is part of our present world.¹³

¹² The text up to this point was written by Giulia Gabriella Sagarriga Visconti.

¹³ The text up to this point was written by Chiara Simoncini and Giulia Gabriella Sagarriga Visconti.

Chile en *Hogar y Arquitectura*, 1970. Series fotográficas de Patricio Guzmán Campos sobre la obra de Suárez, Bermejo y Borchers

Chile in *Hogar y Arquitectura*, 1970. Photographic Series by Patricio Guzmán Campos on the Work of Suárez, Bermejo and Borchers

ANDRÉS TÉLLEZ TAVERA

Universidad Finis Terrae, atellez@uft.cl

Abstract

El número 87 de *Hogar y Arquitectura*, dedicado a Chile, presentó a los lectores españoles un panorama general de la actividad arquitectónica reciente en el país y un extenso espacio con dos obras de los arquitectos Isidro Suárez, Jesús Bermejo y Juan Borchers, junto a dos textos teóricos de éste último. La contratación del fotógrafo Patricio Guzmán Campos para producir las imágenes de las obras, configura un esquema de comunicación mediada, en el que tanto textos teóricos, como planos y dibujos debieron acompañarse, con particular fuerza visual, por la evidencia fotográfica. Se explora aquí el trabajo de Guzmán, entendido como un “cuerpo a cuerpo” con la arquitectura, un aprendizaje, una exploración y un descubrimiento acerca de cómo construir un imaginario visual a partir de cinco series fotográficas, organizadas en función de un discurso teórico ambicioso, de contornos muchas veces ambiguos o abstractos, y otras veces extremadamente concreto y preciso.

Number 87 of *Hogar y Arquitectura*, dedicated to Chile, presented Spanish readers with an overview of recent architectural activity in the country and an extensive space with two works by the architects Isidro Suárez, Jesús Bermejo and Juan Borchers, together with two theoretical texts of the latter. The hiring of the photographer Patricio Guzmán Campos to produce the images of the works, configures a mediated communication scheme, in which both theoretical texts, as well as plans and drawings had to be accompanied, with particular visual force, by photographic evidence. Guzmán's work is explored here, understood as a “melee” with architecture, learning, exploration and discovery about how to build a visual imaginary from five photographic series, organized according to an ambitious theoretical discourse, often on ambiguous or abstract outlines, and other times extremely concrete and precise.

Keywords

Fotografía de arquitectura, teoría, revista, selección, fragmento

Architecture photography, theory, magazine, selection, fragment

Pareció necesario dar señal e indicación sobre la manera de "leer" las obras que se presentan. No basta ni los planos, ni siquiera auxiliados por las fotografías, para hacer inteligible la corriente mental que las informa. El texto que oriente su "lectura" ha de evitar entrar en la mera descripción como es lo inveterado en la presentación de obras de arquitectura. No tratándose de un prospecto comercial que ensaya acreditar un producto ni provocar la descarga de un consumo, no interesa mostrar lo que se "solucionó" o no, ni abogar por un aspecto "nuevo", sino más bien colocar unos breves signos de orientación que indiquen al lector "cómo se pensó" y en tal caso cómo se puede leer mejor lo que en ellas está inscrito: es decir, *el orden de las ideas*.¹

Juan Borchers, 1969

Con esta advertencia, el arquitecto chileno Juan Borchers invitó a los lectores del número 87 de *Hogar y Arquitectura* de marzo-abril de 1970², dedicado a Chile, a internarse en su particular mundo de ideas y con ello, dar peso teórico a la presentación de dos obras realizadas con sus compañeros de trabajo, los arquitectos Isidro Suárez y Jesús Bermejo.

La forma final que tuvo este número dedicado al país sudamericano fue, como señala Fernando Pérez Oyarzún, "relativamente excepcional, en la línea de la revista española de orientación más bien profesional. [...] Excepcional por el contenido del número y aún por la forma que finalmente éste asume"³. En efecto, diferentes circunstancias, que Pérez ha explicado a continuación de la cita precedente, condujeron a Carlos Flores y su equipo de producción de la revista a incluir en ella, y de manera muy extensa, dos obras del equipo liderado por Borchers, junto a dos textos de éste situados, uno antes y el otro, después de la presentación de las obras. Se trata de los artículos "La medición como substrato del fenómeno arquitectural" y "Lectura de una obra plástica El orden de las ideas"⁴. Las 38 páginas representan casi el 55% del número en cuestión.

La revista presenta en sus páginas 7 a 25 tres artículos: "Una semblanza geográfico-histórica de Chile" a cargo de Ricardo Astaburuaga, un panorama general de la actividad arquitectónica reciente en el país por Ramón Alfonso Méndez y el artículo "La concepción espacial de la arquitectura" texto teórico de José Ricardo Morales. Los artículos fueron ilustrados con imágenes de archivo, por los mismos autores de los textos, y posiblemente incluyeron algunas a cargo de Patricio Guzmán Campos, quien aparece acreditado como fotógrafo en el frontispicio del número.

Las fotografías que Guzmán tomó *ex profeso* en las dos obras del grupo liderado por Borchers para este número de *HyA* presentan, según Pérez una "alta calidad" y están dispuestas en las páginas sin pies de ilustración ni indicaciones mayores. Los lectores están

¹ Juan Borchers, "Lectura de una obra plástica. El orden de las ideas", *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n.º 87 (1970): 60.

² Las páginas con los textos del arquitecto y las obras de su equipo fueron publicadas en edición facsimilar: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid *El taller de Juan Borchers* (Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2002).

³ Fernando Pérez Oyarzún, "El peso de las palabras", en Horacio Torrent, comp., *Revistas, arquitectura y ciudad* (Pamplona: T6 Ediciones; Santiago: Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013), 105-126.

⁴ En la revista, en las páginas 26 a 39 y 60 a 64 respectivamente.

obligados a hacer su recorrido visual con la ayuda de los planos que Bermejo dibujó para esta publicación. Según consta en los archivos de Borchers⁵, la contratación del fotógrafo chileno Patricio Guzmán Campos para producir las imágenes de sus obras y la de sus socios, configura un esquema de comunicación *mediada*, en el que tanto textos teóricos, como planos y dibujos debieron acompañarse, con particular fuerza visual, por la evidencia fotográfica de su materialización, la puesta en obra de ideas y formas cuya pretendida distancia conceptual respecto del panorama introductorio, resulta evidente.

Guzmán acomete la tarea, guiado por los arquitectos, principalmente por Suárez, y los dibujos y textos de Borchers. Sus fotografías producidas para la publicación del edificio de la Cooperativa Eléctrica en Chillán (figs. 1 y 2) y la casa Meneses en Santiago (fig. 3), sitúan estas obras en un lugar comparable respecto de otras, difundidas previamente, entre ellas la sede de la CEPAL, la capilla del Monasterio Benedictino y la Unidad Vecinal Portales⁶. La operación de *Hogar y Arquitectura* pone un contrapunto a lo conocido en Chile, y añade, para las audiencias iberoamericanas, un caso por entonces excepcional: una producción teórica surgida de profundas reflexiones y compleja construcción intelectual por parte de su autor, y dos evidencias arquitectónicas hasta entonces poco difundidas.



Figura 1. *Hogar y Arquitectura*, n.º 87, páginas 40 a 43 correspondientes a la Cooperativa Eléctrica de Chillán.

⁵ En el Fondo Juan Borchers del Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García Moreno de la Pontificia Universidad Católica se conserva la mayor parte de las fotografías tomadas por Guzmán, tanto negativos, diapositivas y ampliaciones de diferentes tamaños.

⁶ Durante los años sesenta la arquitectura chilena tuvo amplia difusión. A la monografía sobre Bresciani Valdés Castillo y Huidobro publicada en Buenos Aires (1961), se suman reportajes de obras en *L'Architecture d'aujourd'hui*, *The Architectural Review* y, sobre todo, los libros de Francisco Bullrich *Arquitectura latinoamericana* y *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*.

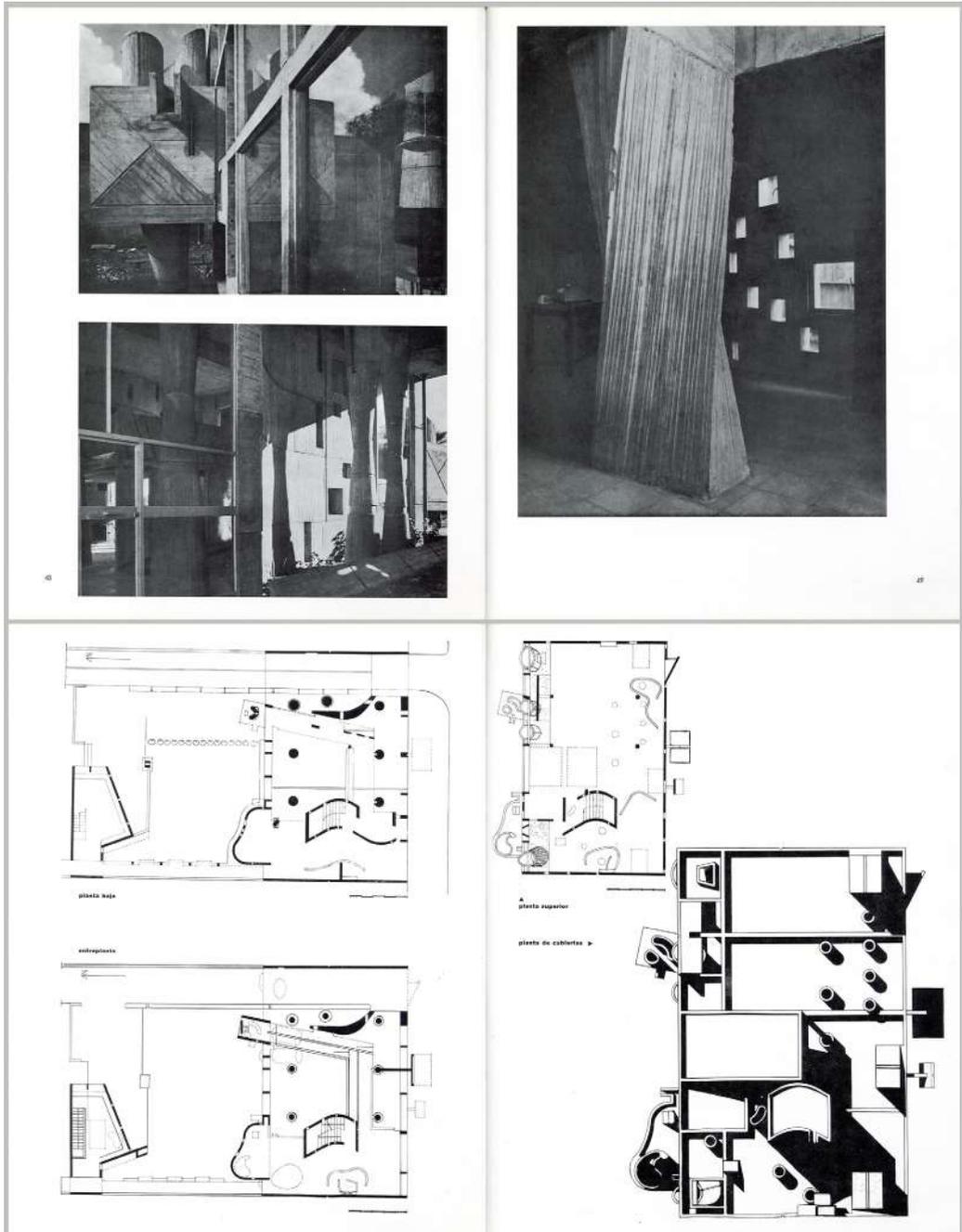


Figura 2. *Hogar y Arquitectura*, n.º 87, páginas 48 a 51 correspondientes a la Cooperativa Eléctrica de Chillán.



Figura 3. *Hogar y Arquitectura*, n.º 87, páginas 56 a 59 correspondientes a la Cooperativa Eléctrica de Chillán.

Para traducir en imágenes fijas los resultados espaciales y materiales de las ideas de los arquitectos, las posibilidades y dificultades que tuvo el fotógrafo –no muy distintas de las que pudo tener Lucien Hervé en las obras tardías de Le Corbusier–, sitúan a Guzmán en un punto clave de la producción fotográfica de arquitectura en Chile. En la intersección entre los ecos del llamado “Nuevo Brutalismo”, el prestigio alcanzado por la arquitectura chilena al calor de la difusión de la producción latinoamericana tras el congreso de la UIA en Buenos Aires, y la expansión de la actividad fotográfica en torno a la arquitectura a nivel mundial, el trabajo de Guzmán para la publicación de la obra del denominado Taller Juan Borchers ha quedado firmemente asociado al imaginario de la arquitectura moderna en Iberoamérica⁷.

Patricio Guzmán Campos (1935-2014) realizó su trabajo profesional como foto-periodista y, asociado al grupo de fotógrafos de la Universidad de Chile, participó en varios trabajos para esa institución. La cercanía con Suárez, vinculado de manera estable a su cuerpo académico, proviene de ese ámbito. Si bien no fue un fotógrafo especializado en arquitectura, su perfil profesional es similar al de muchos colegas suyos, desempeñándose en diferentes

⁷ La denominación ha sido dada por el equipo de investigación Fondecyt dirigido por Fernando Pérez Oyarzún, y los resultados de ésta fueron publicados en la revista *CA Ciudad/Arquitectura Revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile*, n.º 98 (1999). Véase también Fernando Pérez et. al., “El taller de Juan Borchers. Una búsqueda alternativa para el ejercicio de la arquitectura”, en *El taller de Juan Borchers* (Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2002), 15-31.

campos como modo de supervivencia. Bajo estas circunstancias, el encargo de Suárez para la publicación de las dos obras del grupo instala a Guzmán en un nivel comparable al de su maestro Antonio Quintana y su contemporáneo Luis Ladrón de Guevara, quienes también realizaron trabajos para arquitectos y revistas de arquitectura.

Cabe preguntarse entonces, dos cuestiones fundamentales: primero, ¿qué fotografías toma Patricio Guzmán en Chillán y Santiago? Y luego, ¿cómo interactúan éstas con los dibujos, los planos y *el orden de las ideas*? El carácter aparentemente fragmentario y relativamente autónomo de las tres dimensiones en las que se presentan las obras en la revista, responden, como señala Pérez Oyarzún a la naturaleza misma del trabajo del grupo:

La estructura de la publicación [...] puede entenderse como una serie de incursiones, diversas y complementarias, a una propuesta arquitectónica que no se considera reductible a ninguna de ellas. Un texto teórico, una interpretación descriptiva, una serie de fotografías, dibujos de diversa naturaleza y planos específicamente producidos para la publicación, constituyen intentos de mostrar flancos diversos, y en cierto modo fragmentarios, de dicha propuesta.⁸

Las fotografías toman, necesariamente, cierta distancia respecto del objeto arquitectónico, son el instrumento más *mediador* entre el lector y la obra, pues a diferencia de los dibujos, realizados por los arquitectos, y los textos teóricos de uno de sus autores, que intentan darle sentido a lo construido, Guzmán asume el lugar que le corresponde a otro personaje, el del visitante que recorre las obras con sus ojos.

Cinco series fotográficas de Patricio Guzmán

La primera situación que el fotógrafo debe asumir es la de la producción de una suficiente cantidad de imágenes que, formando una serie para cada caso, permitan establecer el hilo espacial y temporal que hay entre la calle y los lugares más íntimos y privados de los edificios. Para seguir a Borchers, a la arquitectura,

... no se la puede pensar a partir de un punto fijo óptimo donde a manera de tela de un pintor ha de situarse un espectador, sino que ésta ha de hacerse total y unitariamente desde todo lugar donde, muévase como se mueva, el "espectador" pueda ser objeto de su acción.⁹

La condición cinematográfica, es decir, el continuo espacial y temporal que la arquitectura moderna instaló como una de sus premisas conceptuales más profundas explica en parte la dificultad de la fotografía en alcanzar niveles satisfactorios de representación de las ideas, y la comprensible insatisfacción de los arquitectos hacia ella. Guzmán había trabajado en proyectos cinematográficos, y en consecuencia, el exhaustivo trabajo realizado en las dos obras –del cual da cuenta en forma muy abreviada la selección de fotografías publicadas– muestra

⁸ Pérez, "El peso de las palabras", 119.

⁹ Juan Borchers, "La medición como substrato del fenómeno arquitectural", *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar*, n.º 87 (1970): 39.

con claridad hasta qué punto las fotografías adquieren una cierta autonomía respecto de las otras representaciones de las obras.

Para este autor, el trabajo de Guzmán tiene varias dimensiones. Una de ellas apunta en la dirección del carácter de la arquitectura de Borchers y sus socios, marcado sobre todo en la expresión robusta y al mismo tiempo transparente –se diría porosa– de las dos obras, en lo que puede interpretarse como un *cuerpo a cuerpo* entre el fotógrafo y la arquitectura¹⁰. Otra, abordada aquí, fija su atención en el mecanismo comunicativo de las series fotográficas producidas por Guzmán, para situar al espectador-lector en esos puntos por donde ha de moverse. Se propone aquí una reconstrucción hipotética de esas series, en un intento por establecer el proceso seguido por el fotógrafo en su asimilación de la arquitectura que tuvo la oportunidad –única– de detener en el tiempo.

La primera serie considerada aquí, corresponde a los exteriores de la obra de Chillán. Ésta posee dos fachadas, una hacia la calle y otra hacia el interior del solar. Situado entre medianerías, y frente a una calle relativamente estrecha, el observador está obligado a asumir puntos de vista oblicuos, acentuando el carácter isótropo de la fachada, asimétrica y al mismo tiempo reveladora de la porosidad de los primeros niveles y la opacidad y el peso físico del tercer nivel. La fachada interior, de cara al norte, recibe la luz directa del sol y actúa como un filtro, diluyendo en parte la masa del volumen superior. La foto de la página 45 incluye parcialmente el techo de una construcción vecina, acusando la situación urbana del edificio y de paso ocultando la porción no terminada del conjunto originalmente proyectado. Otras fotografías tomadas desde los costados, revelan las piezas que emergen del plano de las fachadas, en especial el descanso de la rampa cuyo desarrollo, imposible de lograr en el interior, sobresale mediante un volumen autónomo (página 47).

La segunda serie, en Santiago, aborda los exteriores de la casa Meneses. La disposición aislada de la casa respecto de los límites del solar, obligó a otra operación. La visión desde la calle revela poco acerca del universo de formas y situaciones que los arquitectos proponen. Sobresalen algunas figuras singulares sobre la línea horizontal de la cubierta, situada a 3,64 m de altura. La planta de la casa, situada al centro del lote, se inscribe dentro de un cuadrado girado, el cual genera cuatro patios o porciones de lote hacia las cuales se proyectan los espacios interiores. Guzmán procede al registro de cada uno de ellos, ensayando donde es posible, encuadres frontales, pero optando casi siempre por vistas en escorzo, de modo de poner en relación las distintas figuras arquitectónicas que delimitan o cualifican cada parte. En la revista se encuentran distribuidas en las cuatro páginas dedicadas a la casa (fig. 2).

Las series siguientes corresponden al interior de las obras, cuyo tratamiento fotográfico es mucho más intenso, en cantidad e intencionalidad de las imágenes. En Chillán, una serie fotográfica relativamente autónoma resume los diferentes *proyectos elementales* que cualifican el gran vacío central: La rampa, el puente, las columnas bi-cónicas y los muros curvos

¹⁰ Andrés Téllez, “Patricio Guzmán Campos, fotógrafo: El cuerpo a cuerpo con la arquitectura”, en *RITA Revista Indexada de Textos de Arquitectura*, n.º 19 (2023): 128-153. [https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2023\)\(v19\)\(08\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2023)(v19)(08)).

de los costados parecen sugerir un recorrido que en la publicación queda dislocado, por la secuencia interior-exterior-interior en la cual se presentan.



Figura 4. Selección de la serie fotográfica tomada por Patricio Guzmán Campos en el espacio central de la Cooperativa Eléctrica de Chillán, 1969. Fuente: Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, Centro de Información y Documentación, FADEU, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Unas fotografías más generales, en la cuarta serie propuesta aquí, los reúne a todos con el filtro de luz de la fachada norte visto desde adentro (páginas 40 y 41)¹¹. Otros elementos arquitectónicos más particulares, tales como columnas, la rampa y los “cañones de luz” se agrupan en un extenso ensayo fotográfico (fig. 4), mientras la cubierta, la oficina del gerente y otros recintos, situados en el segundo y tercer nivel del edificio, son examinados fotográficamente sin por ello constituirse en una *promenade* arquitectónica, si se toma en cuenta la secuencia de la publicación (fig. 5).

En Santiago, la casa Meneses le planteó al fotógrafo una situación muy diferente. En la quinta y última serie considerada, los espacios domésticos están dispuestos en torno a un pequeño patio central, mientras que sus límites externos están marcados por formas singulares que emergen sobre la línea de cubierta (curvas, triángulos) que contienen los baños y la cocina, y planos delimitadores entre ellos, con perforaciones e incisiones. Guzmán registra todos los recintos, incluyendo los pasillos en torno al patio, el estar-estudio y el comedor, primero mediante diapositivas en color antes de la disposición de muebles (fig. 6). Luego, para las tomas definitivas en blanco y negro, la serie presenta el despeje y cuidada disposición de los elementos (fig. 7). También explora, como lo hace en Chillán, las lucarnas superiores abiertas en diferentes orientaciones así como la cubierta y los objetos que emergen sobre ella.

En total, se estima que alrededor de unas 120 tomas individuales fueron realizadas, combinando las dos obras, lo cual permite afirmar que, con este encargo, Guzmán adquirió una

¹¹ La fotografía de la página 41 está invertida en la reproducción litográfica de la revista. Una atenta lectura del plano del segundo piso (página 50) delata este error.

acelerada experiencia en el campo de la fotografía de arquitectura, intensificada por la propia fuerza expresiva de las obras. Ni antes ni después, el fotógrafo volvería a trabajar para arquitectos en Chile, las circunstancias que rodearon su destino profesional lo llevaron por otros caminos y finalmente al exilio político, unos años después de su trabajo para Isidro Suárez y sus socios.



Figura 5. Selección de la serie fotográfica tomada por Patricio Guzmán Campos: en secuencia, la escalera, la oficina principal del nivel intermedio y recinto del nivel superior de la Cooperativa Eléctrica de Chillán, 1969. Fuente: Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, Centro de Información y Documentación, FADEU, Pontificia Universidad Católica de Chile.



Figura 6. Selección de diapositivas preliminares tomadas en color de la serie fotográfica tomada por Patricio Guzmán Campos en el interior de la casa Meneses en Santiago, 1969. Fuente: Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, Centro de Información y Documentación, FADEU, Pontificia Universidad Católica de Chile.



Figura 7. Selección de la serie fotográfica tomada por Patricio Guzmán Campos en el interior de la casa Meneses en Santiago, 1969. En secuencia, el estar, el pasillo con el muro del patio a la derecha y el comedor. Fuente: Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, Centro de Información y Documentación, FADEU, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fotografías, planos, dibujos y textos

Para responder al segundo interrogante, acerca del *orden de las ideas*, es preciso plantear unos puntos de partida para intentar acercar las series fotográficas al texto de Borchers. Guzmán estuvo obligado a trabajar con el estado en que se encontraban las obras en el invierno de 1969, es decir, dos años después de entregada la obra en Chillán, y cuatro años después de terminada la obra básica de la casa de Santiago. Borchers advierte: “la fluencia intermitente del financiamiento de ambas obras (aún no están terminadas) trae el que ha de realizarse, ya en la parte lo esencial, dejando base para su prosecución, es decir, son obras ‘abiertas’¹². La fotografía, en su condición de corte temporal instantáneo, fijado en la imagen, de algún modo cierra ese proceso.

El hecho de su publicación y de su reiterada utilización en ulteriores ocasiones, reafirma este cierre. Las obras adquieren, en la esfera del conocimiento disciplinar, la forma visual que las fotografías le han dado. La dificultad de volver sobre las obras para, con nuevo registro, volver a abrirlas se ha hecho evidente en ellas¹³. Para efectuar su corte temporal, Guzmán tuvo que disimular en lo posible, las evidencias de lo inconcluso. Ninguna fotografía de Chillán muestra el estado en que estaba el lote visto desde el edificio (salvo la mencionada cubierta vecina). En Santiago, apenas son visibles las huellas del muro inconcluso que marca la salida del pasillo de dormitorios. Los lectores de la revista, receptores del proceso de edición, recorte y selección de materiales de representación, ignoran cómo ha sido todo el proceso. Para ellos, a pesar de la advertencia de Borchers, se trata de obras terminadas y en uso.

A partir de este último hecho, el otro punto de partida es la cuestión de lo provisorio, derivada de la condición “abierta” de las obras, lo que implica que, estando en pleno uso, su destino sigue sujeto a cambios imprevistos. Borchers continúa:

Tal condición aceptada desde su inicio, trae pasos intermedios y provisoriedad que significa adecuación momentánea al estado de cosas y la posibilidad abierta a su perfectibilidad y cambio. Preferible a instaurar de entrada la precariedad como ley única y dominante que decida el carácter y poder del proyecto. [...] Como consecuencia no se podía pensar en establecer un proyecto cuya forma quedara fija y rígida de antemano [...].¹⁴

Frente a esta situación, el fotógrafo no tiene otro camino que el de fijar el momento ejerciendo un limitado control sobre lo que puede o no aparecer en la imagen, retirando muebles, despejando estancias, ordenando escritorios o disponiendo objetos¹⁵. Guzmán logra

¹² Borchers, “Lectura de una obra plástica”, 60.

¹³ Sólo recientemente han sido publicadas fotografías del muro exterior que se añadió, a principios de los años setenta, a la casa Meneses, con un bajo relieve basado en un dibujo de Borchers, fundido *in situ*. Otras alteraciones efectuadas posteriormente en ambas obras y sin control de los arquitectos han impedido tal registro.

¹⁴ Borchers, “Lectura de una obra plástica”, 61.

¹⁵ Es posible que Guzmán haya realizado primero el trabajo en Santiago. La abundancia de material de archivo, con fotografías en color previas a la preparación de escena en la casa, sugieren este primer abordaje de la obra de los arquitectos.

concentrar la mirada del observador en las texturas, luces, sombras y formas de una arquitectura convenientemente preparada para ese cierre, mientras que el texto de Borchers en otro campo, el de las relaciones matemáticas, intentará fijar el control dimensional de toda la obra. El abordaje del fotógrafo con la arquitectura se materializa en la paradójal situación que presenta la revista: Planos de levantamiento que mezclan lo construido con lo no realizado, fotografías que disponen las obras como hechos terminados (fijos en el tiempo) y claramente delimitados en su realización, y un texto que avanza en otra dirección, intentando fijar tanto las hipótesis como las certezas dimensionales a las cuales Borchers ha llegado tras largos años de estudios y reflexiones.

El "cuerpo a cuerpo" entre fotografías y arquitectura presenta otra faceta, sugerida por el texto de Borchers. En el *orden de las ideas*, después de explicar el sistema de valores dimensionales y las reglas generales del juego para las dos obras, aborda el asunto de los sentidos:

Tratándose de la esfera sensorial, el juego se tornaba más serio. Era preciso que todo valor quedara conexo al orden sensorial y evitar que los valores se movieran solos en un espacio vacío de percepción alguna, sino al contrario, que éstos arrastraran todo el complejo sensorial hacia regiones donde la mera percepción, no pudiendo llegar por su propia naturaleza, gracias al orden que se le imprimía, alcanzara un plano donde la intensidad sensorial, por decirlo así, se elevara a sus rendimientos excesivos.¹⁶

Las fotografías debían, en principio, capturar esa intensidad sensorial y, de ser posible, dar una idea de aquellos "rendimientos excesivos", allí donde las condiciones de luz natural lo permitieran. Las referencias más explícitas a la luz, en cuanto fenómeno físico que comparan la arquitectura y la fotografía¹⁷ aparece en otros pasajes:

... la luz obtenida en su mayor proporción por una adecuación y disposición de los elementos para acumular la luz diurna, tal que el requerimiento de la iluminación artificial quedara reducido a lo justamente imprescindible por ausencia de la primera. Análogo en lo que toca a otros órdenes físicos.¹⁸

[...] El hombre tiene que sectorar la extensión para poder realizar sus acciones que consuma en actos, y por tanto deforma, acerca, aleja, inclina, aparta, baja, dilata, exorbita, suprime, etc.; es decir: *poliedriza*. Pero también dispone, ordena, reúne, correlaciona su modo de dividir, conexas y proporcionar lo que le rodea, para evitar que sus débiles fuerzas queden anonadadas.

Esta doble tensión contrapuesta se hace sentir en todos los elementos (muro, suelo, techo, vacío, lleno) y con ello en la masa de luz, desde la luz plena a la ausencia (leer – dormir) y todos los grados de penumbra.¹⁹

¹⁶ Borchers, "Lectura de una obra plástica", 61.

¹⁷ Borchers, "La medición como sustrato del fenómeno arquitectural", 34. Borchers aborda los temas de la luz sobre todo en su análisis de la frase de Le Corbusier "L'architecture est le jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière", que juzga insuficientemente explicada hasta entonces, en 1969.

¹⁸ Borchers, "Lectura de una obra plástica", 61.

¹⁹ Borchers, "Lectura de una obra plástica", 62.

Las referencias sensoriales de Borchers están imbricadas con las decisiones tomadas en las obras, expresadas en los dibujos esquemáticos que acompañan la publicación, y muchos otros que posiblemente Guzmán tuvo a la vista, o sobre los cuales recibió orientación por parte de los arquitectos. Al examinar el archivo fotográfico de las obras, aparece con claridad el esfuerzo realizado para dar cuenta de todo ello. La publicación es, a pesar de su extensión, resultado de un trabajo de edición –recorte, selección, organización, jerarquización– de los materiales dispuestos para la comunicación de las obras. Las series presentadas aquí, entonces, suponen una reorganización del material fotográfico en busca de ese espectador que, parafraseando a Borchers, se mueve por las obras y asume la acción que le impone la arquitectura.

Conclusión

El orden en que se presentan las fotografías en la revista no corresponde a un recorrido lineal exterior-interior como se hizo habitual desde los años veinte del siglo pasado. Borchers siente la necesidad de explicar las obras desde otros asuntos (medidas, proporciones, aspectos sensoriales, etc.) y dejar que las fotografías colaboren en la asimilación de esos aspectos por parte del lector, alternando elementos relativamente autónomos (columnas, rampa, muros perforados) con planos visuales más generales sin construir con ellas una *promenade architecturale*.

Sin embargo, Guzmán tuvo que proceder de un modo diferente en su aprehensión de la arquitectura. La necesidad de construir series dedicadas a las diferentes partes de las obras y ensayar múltiples puntos de vista, sobre todo en los espacios interiores, hace parte de un método fotográfico que resuelve aspectos prácticos²⁰ y abre posibilidades interpretativas de cuanto queda registrado en las imágenes. Al ofrecer a los arquitectos las series de fotografías realizadas, el proceso comunicativo entra en la fase de conexión con el texto que las acompaña, si bien desde cierta distancia como señala Pérez Oyarzún, disponiendo de otro modo, menos lineal y más episódico, los aspectos materiales de las obras.

De este modo, la relativa autonomía entre los textos y las fotografías tiene, sin embargo, ciertos puntos de conexión, sutiles tal vez, en la dislocación de la linealidad del habitual recorrido. El orden en que se presentan las fotografías en *Hogar y Arquitectura* obliga al espectador a tomar nota, simultáneamente, de partes singulares de las obras, y de aspectos más generales, en un discurso visual que, al igual que el texto, marca los “breves signos de orientación” que Borchers propone a los lectores.

²⁰ El examen del archivo fotográfico permite reconstruir esa secuencia, más cercana al método habitual en fotografía, de abordar los exteriores en un momento y los interiores, en otro. Para éste último, las condiciones de luz y la disposición del mobiliario, entre otros factores, obligan a un mayor trabajo de preparación y por lo tanto, suponen sesiones de fotografía más elaboradas y complejas en ambas obras.

Italian Skyscrapers in the Cinema during the Period of Economic Boom

Rascacielos italianos en el cine durante el *boom* económico

ANNARITA TEODOSIO

University of Salerno, ateodosio@unisa.it

Abstract

Los rascacielos, con su altura e imponencia, han revolucionado los skylines urbanos ofreciendo nuevas perspectivas y posibilidades expresivas. Por lo tanto, han fascinado e inspirado a numerosos artistas que los han immortalizado en sus obras a menudo atribuyéndoles significados precisos. Algunos rascacielos italianos de los años cincuenta (Pirelli, Velasca, etc.) aparecen en famosas películas de los años Sesenta para inducir reflexiones sobre dramas privados (incomunicación, alienación) o problemas colectivos (corrupción y mal hacer) relacionados con el *boom* económico. El *paper* propone una lectura alternativa e innovadora de algunos históricos rascacielos italianos a través del análisis de películas en las que ellos se convierten en una eficaz herramienta de narración capaz de exponer, a través de un hábil juego de reflejos, ascensos y descensos rápidos, los lados oscuros de una sociedad en total transformación.

The skyscrapers, with their height and grandeur have changed the urban skylines offering new perspectives and expressive possibilities. Therefore, they have fascinated and inspired numerous artists who have immortalized them in their works often giving them precise meanings. Some Italian towers of the Fifties (Pirelli, Velasca, etc.) appear in famous films of the Sixties, to induce reflections on private tragedies (incommunicability, alienation) or collective problems (corruption and malfeasance) related to the economic boom. This paper proposes an alternative and innovative reading of some historical Italian high-rise by the analysis of movies in which they become an effective storytelling tool able to expose, through a wise game of reflections, ascents and rapid descents, the dark sides of a changing society.

Keywords

Rascacielos italianos, cine italiano, boom económico, años sesenta
Italian skyscrapers, Italian cinema, economic boom, Sixties

Introduction

The skyscrapers, with their height and grandeur, distort the profiles of cities offering new visual perspectives and original expressive possibilities. From their origins, these tall buildings take on great symbolic value, becoming slogans of modernity and technological progress or metaphors for economic and urban renewal. Therefore, they fascinate and inspire artists of all ages and geographical origins who have immortalized them in their works. Just think, for example, of the rich iconography concerning the Twin Towers: from the lithograph *Cosmos and Damien* (1975)¹ by the German Joseph Beuys, to the more recent installation *Blind* (2021)² by the Italian Maurizio Cattelan.

From the Twenties, the relationship between cinema and architecture was consolidated³, and high-rise buildings also became protagonists of many films. The avant-garde documentary *Manhatta* (1921), directed by photographer Paul Strand and painter-photographer Charles Sheeler⁴, is among the first to propose a series of images of the American metropolis of the early Twentieth century, a dynamic and changing reality often seen from above⁵. In the short film *Skyscraper Symphony* (1929) by French-born screenwriter, director, and actor Robert Florey, the tight montage of shots transforms images of New York skyscrapers into an abstract composition of geometries⁶. The skyline and the night view from the ship of the Big Apple also inspire Austrian director Fritz Lang for the futuristic and dystopian settings of his *Metropolis* (1927)⁷, a film considered the masterpiece of expressionism, which has become a model for many following works.

After these early experiences, still many tall buildings —not only American ones— can be seen in motion pictures around the world. They can be simple backdrops or strategic elements to convey messages or tell real and imaginary “symphonies of cities”⁸ in which the massiveness of architecture, either depicted realistically or emphasized using cinematographic devices and techniques, prevails.

¹ *The Tate Gallery 1980-82: Illustrated Catalogue of Acquisitions*, London 1984, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-cosmos-and-damien-polished-p07599>.

² “Maurizio Cattelan. Breath Ghosts Blind”, on *Pirelli Hangar Bicocca (website)*, visited June, 25, 2023, <https://pirellihangarbicocca.org/en/exhibition/maurizio-cattelan/>.

³ Vittorio Prina, “Architettura e cinema dagli esordi agli anni Sessanta – Parte 1”, on *weArch (website)*, July, 13, 2020, visited June, 26, 2023, <https://www.wearch.eu/architettura-e-cinema-dagli-esordi-agli-anni-sessanta-parte-1/>; Giorgio De Silva, *L'architettura nel cinema* (Turin: Lindau, 2022), 11.

⁴ Vittorio Prina, “Architettura e cinema dagli esordi agli anni Sessanta – Parte 2. Sinfonie di città”, on *weArch (website)*, September 14, 2020, <https://www.wearch.eu/architettura-e-cinema-dagli-esordi-agli-anni-sessanta-parte-2/>.

⁵ David Gerstner, *Manly Arts: Masculinity and Nation in Early American Cinema* (Durham: Duke University Press, 2006), 119-164.

⁶ *Skyscraper Symphony* (1929), on *National Film Preservation Foundation (website)*, visited July 1, 2023, <https://www.filmpreservation.org/dvds-and-books/clips/skyscraper-symphony-1929>.

⁷ Paolo Bertetto, Fritz Lang. *Metropolis* (Turin: Lindau, 1990).

⁸ Prina, “Architettura e cinema dagli esordi agli anni Sessanta – Parte 2. Sinfonie di città”.

Skyscrapers in the “golden decade” of Italian cinema

During the Sixties in Italy, a generation of talented directors –Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Sergio Leone, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio and many others– contributed to the development and modernization of the “seventh art”, creating the so-called “golden decade” of Italian cinema⁹. Since the mid-Fifties, cinematography had gradually moved away from neorealism shifting to purely existential topic depicted with different styles and points of view, more introspective and less descriptive¹⁰. In this renewed artistic context, even some iconic post-World War II Italian skyscrapers take on a diegetic role. In fact, far from being merely the occasional backdrop to the action, they become tools for conveying ideas or messages and have their own significance as fundamental parts of the narration.

Is the case of *Il vedovo* (1959) by the Milanese director Dino Risi, one of the first to document the changes in Italian society in the period of the economic boom. The protagonists are a married couple: he is a poor Roman industrialist transplanted to Milan (Alberto Sordi); she (Franca Valeri) is a rich woman who, however, no longer wants to finance her megalomaniac husband –ironically called *cretinetti*¹¹ and even becomes a business partner of the loan shark who lends him the money–. For this reason, the spouse, besieged by the creditors, devises a way to kill his wife and seize her patrimony, but he falls victim to his own plan¹². This “small but successful comedy”¹³, inspired by a news story, is a social satire in which the director through his “black humor”¹⁴ shows the contradictions and miseries hidden behind the appearances of the economic miracle¹⁵. It is probably no coincidence that the narrative opens with a nocturnal scene shot right at the base of Velasca Tower (1955-57), a symbol of rebirth and modernity in the Italian post-World War II period¹⁶. The BBPR’s controversial building¹⁷ is a backdrop to the opening credits, while the upward motion of the camera seems to trace the clumsy and unsuccessful social climbing attempt of the protagonist. The sequence stops on the characteristic crowning element supported by some oblique beams that, with its ‘mushroom’ shape, recalls the models of medieval towers¹⁸. And right here, on the 19th floor, is the couple’s luxurious apartment, a metaphor for her social and economic

⁹ Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano: dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1993* (Rome: Editori Riuniti, 1993).

¹⁰ Carlo Lizzani, *Il cinema italiano: Dalle origini agli anni Ottanta* (Rome: Editori Riuniti, 1992).

¹¹ [little idiot]

¹² Masolino d’Amico, *La commedia all’italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975* (Milan: il Saggiatore, 2008), 129.

¹³ Paolo Mereghetti, *Dizionario dei film* (Milan: Baldini & Castoldi, 1994).

¹⁴ Mereghetti, *Dizionario...*

¹⁵ Masolino d’Amico, *La commedia all’italiana. Il cinema comico in Italia dal 1946 al 1975* (Milan: il Saggiatore, 2008), 129.

¹⁶ Studio BBPR, “La Torre Velasca a Milano”, *Casabella - Continuità*, n.º 232 (October 1959): 9-17.

¹⁷ Giuseppe Samonà, “Il grattacielo più discusso d’Europa: la Torre Velasca a Milano”, *Architettura cronache e storia*, n.º 4 (February, 1959): 658-675, 713-714.

¹⁸ A. Cecchi, “Nostalgie medievali nel monograttacielo”, *Corriere della Sera*, 19 October 1956.

status and his inadequacy. With daylight, the camera starts on a reverse path, descending along the stem of the building, captured in the foreground. The slow and angled shots enhance the structural texture of the construction, with its ribs that run seamlessly along the marble grit and clinker facades¹⁹ (fig. 1).



Figure 1. Velasca Tower, the façade texture, in *Il vedovo* (1959) by Dino Risi.

The silhouette of Velasca, combining tradition and innovation, history and modernity seems the best interpreter of the dual soul of this film, tragic and comic at the same time. And the wise search for links with tradition, openly declared also by the designers of the skyscraper, in the home of the protagonists becomes, instead, a symptom of cultural backwardness. The apartment, in fact, despite being in one of the most innovative buildings of its time, has nothing modern: the neo-baroque furnishings and finishes worthy of a castle, reveal the narrow and retrograde mentality –as a “peasant”, as the husband states with a disdainful spirit– of the rich hostess, who does not give up certain stylistic stereotypes to attest to her position.

In *La notte* (1961) by Michelangelo Antonioni²⁰ –the central chapter, between *L'avventura* (1960) and *L'eclisse* (1962) of the so-called ‘existential trilogy’ or ‘of incommunicability’– another of the symbols of the new Milan appears, one of the first to be seen arriving at the city’s Central Station: the Pirelli skyscraper (1956-60)²¹. Shooting began around the same time that Ponti and Nervi’s masterpiece was inaugurated. Through the events of Mr. and Mrs. Pontano –the successful writer Giovanni (Marcello Mastroianni) and his wife Lidia (Jeanne Moreau)– the Ferrarese director critically observes the venal and conformist Italian bourgeoisie, highlighting the sense of alienation and discomfort that result from

¹⁹ Studio BBPR, “La Torre Velasca a Milano...”.

²⁰ Aldo Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni. Un poeta della visione* (Rome: Gremese Editore, 2002): 26-27.

²¹ “Il centro Pirelli”, *Edilizia moderna*, Special issue, n.º 71, (dicembre 1960); Paolo Cevini, *Grattacielo Pirelli* (Rome: Nis, 1996); Maurizio Grandi and Attilio Pracchi, *Milano. Guida all'architettura moderna, Architettura, città e regime* (Bologna: Zanichelli, 1980): 295, 325-326.

incommunicability and from obscure and elusive human relationships²². The modernity of the narrative, which matches with that of the depicted buildings, creates bewilderment and contrasts between the general public and the intellectual world, that receive it with disagreeing judgments. Once again, the opening credits unfold along the tower's façade, but the mirrored surface, rather than the Velasca in the Risi's movie, is reminiscent of the glazed curtainwalls of New York skyscrapers on which Alfred Hitchcock, in *International Intrigue* (1959), makes the writing move thanks to Saul Bass's innovative graphics²³. In all his works, Antonioni pays great importance to modern architecture and to the sensations that visual experience can generate. In fact, the screenplay is rather sparse and not very detailed, far from the complexity that the director manages to imprint on the film. In fact, the screenplay is a spare and undetailed piece of writing, a far cry from the complexity that the filmmaker manages to imprint on the movie instead: "Sotto i titoli di testa appare Milano vista dall'alto del grattacielo Pirelli. Lentamente la macchina da presa scende, avvicinandosi alle strade piene di gente e di traffico. Anche i rumori della città si fanno vicini"²⁴. The angular shooting from below highlights the skyscraper's expressiveness. But, if Risi shows the Velasca tower as an isolated entity focusing only on its intrinsic value, Antonioni seeks a dialectical relationship with its surrounding and the city. The Pirellone's height and slenderness, in fact, are even more evident from a comparison with the building framed in the foreground: a low, compact, massive, historicist, and highly decorated volume that contrasts with the lightness, transparent, and elegant Ponti and Nervi's high-rise²⁵ (fig. 2).



Figure 2. Pirelli Tower, comparison with a very different building, in *La notte* (1961) by Michelangelo Antonioni.

²² Annamaria Serinelli, "Una notte lunga sessant'anni", on *Treccani* (website), December, 28, 2021, visited on July, 10, 2023, https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Una_notte_lunga_sessant_anni.html.

²³ "Intrigo internazionale: i titoli di testa creati da Saul Bass", video, visited on July, 10, 2023, http://www.claudiomalune.it/index.php?option=com_content&view=article&id=2243:video-cinema-intrigo-internazionale-i-titoli-di-testa-creati-da-saul-bass&catid=423:video-cinema&jj=1691679997674.

²⁴ [Under the headlines appears Milan seen from above the Pirelli tower. The camera slowly descends, approaching the streets crowded of people and traffic. Even the noises of the city get closer...] Michelangelo Antonioni, *Sei film* (Turin: Einaudi, 1964), 301.

²⁵ Alessandro Bosco, *Milano, il grattacielo e la Metropoli. Riletture moderniste dello spazio urbano tra architettura, cinema e letteratura* (1956-1963) (Florence: Franco Cusati Editore, 2021), 64.

The glazed facade is a large reflective surface on which the opening titles flow and the new Milan under construction is mirrored. The skyscraper reflects the city almost repelling it by expressing a sense of estrangement and incommunicability that is a metaphor for the protagonists’ conjugal crisis. And not even the gloomy notes of the soundtrack and the metallic noises of some gears in the background disturb “the Olympic composure of the majestic building”²⁶. As the camera lowers, the tall building loses its consistency, becoming ephemeral, while the actual city and its image overlap until they get confused. It creates a play of references between reality and appearance that recalls the relational dynamics of the new rich Milanese bourgeoisie (fig. 3).



Figure 3. Pirelli Tower, the city is reflected in the facade, in *La notte* (1961) by Michelangelo Antonioni.

The Pirelli tower is the radiating center of the narrative, an ‘architectural object’ rich in meaning and with a marked personality. However, it can only be seen from the outside, as a large shell that has value for what it presents and represents regardless of its contents. Around the tower the director organizes the urban topography of his film, giving up all the traditional symbols of the Lombard capital (Duomo, Brera, Castello Sforzesco, etc.)²⁷. The actions of the protagonists take place in Milan’s business center, among new and modern buildings that, in style and materials (glass, concrete, aluminum, steel), lead back to Ponti and Nervi’s masterpiece²⁸. Here is the dwelling of Mr. and Mrs. Pontano, and in the streets of this neighborhood the journey of Lidia, a woman searching for herself amid construction sites and exasperated traffic scenarios, unfolds. And just amidst the woman’s alienating

²⁶ Bosco, *Milano, il grattacielo e la Metropoli...*, 66.

²⁷ Bosco, *Milano, il grattacielo e la Metropoli...*, 61.

²⁸ Bosco, *Milano, il grattacielo e la Metropoli...*, 62.

wanderings, another icon of the upper city appears: the Galfa Tower (1956-59), framed from Via Copernico in dialectical opposition to the neo-Romanesque complex of St. Augustine and the Salesians²⁹.

Melchiorre Bega's skyscraper³⁰ will have a key role in Carlo Lizzani's movie *La vita agra* (1964). The Roman filmmaker, critic, and screenwriter contributed to the birth of neorealism and established himself as the author of a politically engaged cinema that addresses the highlights of Italian history, from fascism to recent events³¹. Precisely a news episode – the death of 43 people from the explosion at the Ribolla (GR) mine happened on May 4, 1954 – inspired *La vita agra*, the final chapter of a literary trilogy consisting of *Il lavoro culturale e L'integrazione*. The film is the cinematographic transposition of the autobiographical novel by Luciano Bianciardi, who also contributes to the screenplay³². The movie, as Bianciardi himself states, is “the story of a debacle”³³, a very bitter reflection on the consequences of the boom on society and interpersonal relationships. Lizzani narrates Milan in a phase of great economic exaltation, an increasingly alienated, frenetic, and depersonalized reality, but also political disappointments and broken dreams of change, which overwhelm even the protagonist. Luciano Bianchi (Ugo Tognazzi), a left-wing intellectual, moves from the Emilian province to the Lombard metropolis with the intention of implementing an anarchic-revolutionary project: blowing the headquarters of CIS mining corporation, responsible for failing to apply, despite numerous warnings, all safety measures to prevent a serious work accident³⁴. The company's headquarters is in the quintessential “skyscraper of Milan”, the Galfa tower, which therefore takes an explicit and not just metaphorical role in this narrative. It is the emblem of power and consumerist logic, a place to be conquered like a fortified castle not built of rough stone, but with cutting-edge materials that blind and reflect light, symbol of progress. The most American of the Italian skyscrapers is accurately described by Tognazzi himself: “torracchione³⁵ [...] alto esattamente 112 metri, 21000 metri quadrati di superficie abitabile, 673.000 tonnellate di cemento e di acciaio, 12.000 mq di cristalli” who also wonders “quanto tritolo ci vorrebbe per farlo saltare in aria?”³⁶ (fig. 4).

²⁹ “Milano|Centrale – Basilica di Sant’Agostino, il neoromanico perfetto” on *Urbanfile. La voce della città (website)*, January, 5, 2022, visited on July, 4, 2023, <https://blog.urbanfile.org/2022/01/05/milano-centrale-basilica-di-santagostino-il-neoromanico-perfetto/>.

³⁰ Gio Ponti, “Le torri di Milano: la torre Galfa”, *Domus*, n.º 377 (April 1961): 3-16.

³¹ Enciclopedia Treccani, “Carlo Lizzani”, visited on July, 18, 2023, <http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-lizzani/>.

³² Luciano Bianciardi, *La vita agra* (Milan: Rizzoli, 1962).

³³ “La vita agra” on *Raisport (website)*, visited on July, 4, 2023, <https://www.raisport.rai.it/dl/raiSport/media/ContentItem-79e115dc-2221-48a1-b0c3-5f9f98af331a.html>.

³⁴ *La vita agra*, on *Cinematografo (website)*, visited on July 4, 2023, <https://www.cinematografo.it/film/la-vita-agra-xwsudmes>.

³⁵ It is interesting to note that the word “torracchione”, literally big tower, has a derogatory meaning.

³⁶ [tower (...) exactly 112 meters high, 21,000 square meters of living space, 673,000 tons of concrete and steel, 12,000 square meters of crystals], [how much TNT would it take to blow it up?] Carlo Lizzani, “La vita agra”, Trailer, on Youtube, visited on July, 5, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=Cz1YvwMTh-o>.



Figure 4. Galfa Tower, the most American of the Italian skyscrapers, in *La vita agra* (1964) by Carlo Lizzani.

The aspirant bomber's inspections also show us “il ventre del nemico”³⁷: the basement floors with the power plant, the interior of the offices with the characteristic staggered uprights frames in the background, the roof. The Galfa tower appears surrounded by numerous of construction sites and neighborhoods under construction, it is inside a citadel with “tre o quattro torracchioni simili, di vetro, di alluminio, di pietra lustrata. Giù verso la stazione altri nuovi e maestosi ne sono sorti...”³⁸. Indeed, for a kind of reciprocity game, the Pirellone also appears in the background. The film's urban geography seems to mirror Bianchi's interior one. The Brera district, where the protagonist initially lives and experiences his intense clandestine love story with the journalist and activist Anna (Giovanna Ralli), retains the character of the village, a kind of microcosm in which relationships and daily connections are built³⁹. But this place is about to disappear submerged by the fumes of the modern metropolis, “una città dove caschi per terra e nessuno ti raccoglie e dove il tuo prossimo ti cerca solo se e fino a quando hai qualcosa da pagare”⁴⁰. A mechanism from which even the protagonist is sucked homologating to the system that he wanted to fight. Luciano takes a new job from the mining company and buys a house where he goes to live with his recomposed household “in uno di quei quartieri marziani che non a caso vengono chiamati quartieri satelliti”⁴¹. The return to more conventional living patterns is also supported by the panoramic view of

³⁷ [the underbelly of the enemy] Lizzani, “La vita agra”.

³⁸ [three or four similar towers, made of glass, aluminum, polished stone. Down towards the station other new and majestic ones have arisen] Lizzani, “La vita agra”.

³⁹ Chiara Ferrari, “La vita agra di Luciano Biancardi. Milano, location da miracolo economico”, *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche*, n.º 30 (July-September 2012), visited on July 6, 2023, <https://www.bibliomanie.it/?p=3650>.

⁴⁰ [a city where you fall on the ground and no one picks you up and where your neighbor seeks you out only if and until you have something to pay] Lizzani, “La vita agra”.

⁴¹ [in one of those Martian neighborhoods that are not incidentally called the satellite] Lizzani, “La vita agra”.

the Duomo and the historical city center captured from the Terrazza Martini⁴². Inside the tower designed by Luigi Mattioni in Diaz Square (1953-57), Tognazzi, now a successful copywriter, holds a motivational course in which he stimulates a reflection on the shapes of buildings in which humans live:

Perché oggi questo erompere di forme verticali? Questo diffondersi di grattacieli, di missili? Per reazione a quel senso di appiattimento, impotenza dilagante nella civiltà di massa. Del resto, l'obelisco dei faraoni è un simbolo fallico che ha valenza di ribellione alla violenza schiacciante della natura⁴³

affirms with peremptory and persuasive tone the new Luciano, going in some way to explain and legitimize the presence of those *torracchioni* that initially so much despised. The original destructive purpose is not carried out and even the protagonist begins to work in Bega's tower, which becomes the symbol of his homologation. The missed explosion of the CIS headquarters turns into a party. In the last scenes, from inside the Galfa, you can see the Pirelli skyscraper lit by fireworks (Fig. 5). The ending is a triumph of failure and an emblem of a declining, lost country that is slowly losing awareness of itself, its history, and its culture.



Figure 5. Pirelli Tower, lit by fireworks, in *La vita agra* (1964) by Carlo Lizzani..

⁴² Giovanna Alfonsi and Guido Zucconi (eds.), *Luigi Mattioni. Architetto della ricostruzione* (Milan: Electa, 1985), 60-73; "Grattacielo della Terrazza Martini" on *LombardiaBeni Culturali* (website), visited on July 7, 2023, <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p4010-00330/>.

⁴³ [Why this eruption of vertical shapes today? This spreading of skyscrapers, of missiles? By reaction to that sense of flattening, pervasive powerlessness in mass civilization. Moreover, the obelisk of the pharaohs is a phallic symbol that has valence of rebellion against the overwhelming violence of nature] Lizzani, "La vita agra".

But Milan’s historical tall buildings are not the only ones to play a role in the cinematography during the economic boom period. The Società Cattolica Assicurazioni tower (1954-57) by architect Stefania Filo Speziale⁴⁴, for example, appears in several films set in Naples.

Inside it is the luxurious penthouse apartment of Mr. and Mrs. Matteoni (Jack Palance and Silvana Mangano) in the controversial work of Vittorio De Sica *Il giudizio universale* (1961)⁴⁵. From the terrace, all guests of the rich couple look frightened to hear the mysterious voice coming from above that sows panic in the city announcing an imminent Last Judgment.

In the Camillo Mastrocinque’s comedy *Diciottenni al sole* (1962)⁴⁶, from the roof of the building a hotel maid greets her sailor lover leaving for Ischia. A basket of laundry slips out of her hand, the white cloths fluttering as they fall downward, becoming a pretext for framing the building and its surroundings. If in these two films the skyscraper in Via Medina essentially constitutes another dimension compared to the city below, a privileged panoramic place from which to enjoy an unusual view of the harbor and the Maschio Angioino Castle, far more important is the significance that Francesco Rosi will attribute to it in *Le mani sulla città* (1963)⁴⁷, a film-inquiry of civil commitment that intends to shake the consciences of public opinion. The Neapolitan director courageously denounces the collusions between the various government entities in the building speculation of the Sixties⁴⁸. And right in the tower of the Filo Speziale is the office of Eduardo Nottola (Rod Steiger), skilled and unscrupulous builder, city councilman, “livida figura di un uomo d’affari che si comporta da bandito”⁴⁹ (fig. 6).

The film opens with an aerial view that, on the disturbing and sordid notes of Piero Piccioni, shows the results of the building destruction carried out in the city. Oblique shots return a seemingly two-dimensional image of the dense urban fabric in which the skyscraper of the Cattolica seems at first almost camouflaged and then re-emerge, in all its consistency, when the camera straightens. In panoramic views from the hillside area the tower soars.

⁴⁴ Sergio Stenti, ed., *NapoliGuida-14 itinerari di Architettura moderna*, con Vito Cappiello, Clean, 1998; Andrea Maglio, “Grattacielo della Società Cattolica Assicurazioni”, in LAN. Local Architecture Network (Benoit Jallon e Umberto Napolitano) (eds) *Napoli Super Modern* (Macerata: Quodlibet, 2020), 205-209; Coccozza Mattia, Stefania Filo Speziale, *Abitare la città mediterranea* (Naples: CLEAN, 2022), 95-113.

⁴⁵ “Il giudizio universale”, on *Cinematografo* (website), visited on July 7, 2023, <https://www.cinematografo.it/film/il-giudizio-universale-oxaiz1cn>.

Vittorio De Sica, interview by Giuliano Ferrieri, “De Sica visto da De Sica”, *L’Europeo*, n.º 47 (21 novembre 1974).

⁴⁶ “Diciottenni al sole”, on *Cinematografo* (website), visited July 8, 2023, <https://www.cinematografo.it/film/diciottenni-al-sole-pfxeywrl>.

⁴⁷ Giorgio Conti, “Le mani sulla città: immaginari collettivi e memoria storica”, on *Architettura* (website), November 30, 2004, visited on July 8, 2023, <http://architettura.it/movies/20041130/index.htm>.

⁴⁸ It is interesting to note that in Lizzani’s “La vita agra”, during the conference of a group of left-wing activists, there is talk of the new film by Francesco Rosi, a committed work of great importance, with open scenography that is in relation to the real outside and the masses.

⁴⁹ [a livid figure of a businessman who behaves like a bandit] Giovanni Grazzini, “Con ‘Le mani sulla città’ l’Italia mira al Leone”, *Corriere della sera* (September 6, 1963).

Behind it, by a kind of silent comparison, the ENEL SME edifice (1950-55) also appears. To the rationalist building, designed by architect Renato Avolio De Martino⁵⁰ and passed to history as the first Neapolitan skyscraper⁵¹, Rosi devotes a long sequence lingering on the slightly curved facade punctuated by vertical white marble pilasters. But the undisputed architectural protagonist is the highly debated Filo Speciale's tower, bitterly criticized by both experts and the public for the laceration it causes in the historic urban fabric of Naples⁵². His looming presence is accentuated by the camera's gaze, which, from the traffic on Medina Street, turns upward as the voiceover reads a newspaper article published by opponents of Nottola and his corrupt political system:

... nella nostra città, consiglieri comunali e grossi imprenditori, assessori e speculatori del settore edilizio si individuano nelle stesse persone fisiche. I nomi sono ormai sulla bocca di tutti. Tra questi il più importante è quello di Eduardo Nottola...⁵³



Figure 6. Società Cattolica Assicurazioni Tower, behind the protagonist's back, in *Le mani sulla città* (1963) by Francesco Rosi..

From the outside, the framing shifts inward to the prestigious constructor's office with modern designer furnishings and large panoramic windows from which some of the city's

⁵⁰ "Palazzo della SME_ENEL", on *Campaniamodern (website)*, visited July 6, 2023, <https://campaniamodern.it/palazzo-della-sme-enel>.

⁵¹ "E' nato il primo grattacielo simbolo della futura edilizia di Napoli" [The first skyscraper symbolizing the future construction of Naples was born] entitled *Il Mattino* of March 1, 1955, on the occasion of the opening of the SME-ENEL building. Ugo Carughi, "Architetti dimenticati. Avolio De Martino. Classe 1909, fu tra le prime matricole della facoltà federiciana", *Corriere del Mezzogiorno* (June 13, 2006).

⁵² "Grattacielo della Società Cattolica Assicurazioni", on *Campaniamodern (website)*, visited July 6, 2023, <https://campaniamodern.it/grattacielo-della-societa-cattolica-assicurazioni/>.

⁵³ [in our city, city councilors and big businessmen, aldermen and speculators in the construction industry identify themselves as the same individuals. The names are now on everyone's lips. Among them the most prominent is that of Eduardo Nottola...]

symbols (port, Maschio Angioino, maritime station) can be seen. But what is striking is the large cartography of Naples that covers the entire wall behind the desk: a metaphor for those ‘hands on the city’ and the total control that a small group of corrupt people exercises from their privileged positions (fig. 7).



Figure 7. Società Cattolica Assicurazioni Tower, the prestigious constructor's office, in *Le mani sulla città* (1963) by Francesco Rosi.

Nottola, like entrepreneur-dictator Joh Fredersen in *Metropolis*⁵⁴, dominates the city from the top of his skyscraper. The film closes with the opening of another urban expansion project. The ceremonies are also attended by political and religious authorities, all conniving. The repetition of the noise of pounding piles for the foundation of new buildings, already present in the opening of the film, is a circle that closes, nothing has changed! But it is still worth denouncing, and Rosi does so to the end with an overlay inscription that is a further key to understanding his work: “I personaggi e i fatti qui narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce”⁵⁵.

Conclusions

Some famous Italian skyscrapers of the Fifties, symbols of modernity and rebirth after World War II, have been included within films as symbols or metaphors for private tragedies –from the unsuccessful attempts of the new upstart bourgeoisie who think they can elevate themselves by going to live in the Velasca tower, to the incommunicability of couples represented by the Pirelli reflecting the city without really getting in touch with it– or collective problems arising from the negative outcomes of capitalism and corruption, represented respectively by the Galfa and Società Cattolica Assicurazioni towers. In Milan as in Naples, the new architectural typology, then, through the gaze of famous filmmakers of the Sixties, become an allegory of Italian economic boom and an effective storytelling tool that lays bare, through a skillful play of reflections, ascents and rapid descents, the dark sides of a changing society.

⁵⁴ Bertetto, *Fritz Lang. Metropolis...*

⁵⁵ [The characters and facts narrated here are imaginary, it is authentic instead the social and environmental reality that produces them]

The Splendor (and the *Shining*) of Space: Communication and Architecture as Storyline Catalysts in Kubrick's Work

Esplendor (y *resplandor*) del espacio: la comunicación y la arquitectura como catalizadores argumentales en la obra de Kubrick

MANUEL VIÑAS LIMONCHI

Universidad San Jorge, mvinas@usj.es

ANTONIO ESTEPA RUBIO

Universidad San Jorge, aestepa@usj.es

Abstract

El presente estudio plantea el establecimiento de un dominio común emplazado entre la comunicación y la arquitectura, prevaleciendo la esencia de diseño de la primera y la raíz compositiva de la segunda, para concluir en el cosmos creativo que fija Kubrick en *El resplandor* (*The Shining*, 1980). La praxis periodística ejerce aquí como esencia introductoria, fruto de su idoneidad en materia de construcción del mensaje mediante los principios visuales que determinan el orden y el impacto de la lectura.

Las teorías de Edmund Arnold prologan la metodología esgrimida en la investigación, advirtiendo tanto la hechura escenográfica como el posicionamiento y la actividad de los personajes en el espacio interior del Colorado Lounge, dentro del Hotel Overlook. Un escenario que se articula como “un espacio de sucesos, de ocurrencias; activo, donde pasan cosas; condicionado, por lo tanto, por el tiempo, a cuyo encuentro el espacio avanza, haciéndole, si puede, su prisionero”¹.

This study proposes the development of a common domain between communication and architecture, having the design essence of the former and the compositional foundation of the latter, and ultimately existing in the creative cosmos of Kubrick's *The Shining* (1980). In this work, journalism serves as an introductory essence, given its appropriateness in terms of message creation based on the visual principles determining reading order and impact.

The theories of Edmund Arnold preface the methodology used in the study, detailing both the scenographic skill and the positioning and attitude of characters within the space of the Colorado Lounge, inside the Overlook Hotel. It is a setting described as “a space of events, occurrences; active, where things happen; conditioned by time, with the space advancing the encounter, making it, if possible, its prisoner”¹.

Keywords

Comunicación, arquitectura, cine, espacio, *El resplandor*

Communication, architecture, cinema, space, *The Shining*

¹ Víctor d'Ors, *Arquitectura y humanismo* (Barcelona: Labor, 1967), 30.

Introduction

The phenomenological apprehension produced in a space in movement demands reflection on the relationship existing between real and filmed space. According to the pedagogical experiments of Katarina Andjelkovic, “narrative articulation” requires more effort than that which is normally exerted from the architecture². In other words, in cinema, the architecture conveys a long-lasting and unflappable relationship of the protagonists with time, fashion, the plastic arts and styles which, through the images in the scenes, fuse individuals with the idiosyncrasy of a specific era.

“The undeniable narrative vocation of cinema and the eminently visual dimension of its language allows us to adopt the semiotic ingredients of the written story”³ and, with it, of the communication. As cinematographic discretion, communication introduces a narrative that utilizes space as a mechanism of mediation between the architecture and the film, addressing the reading sequence described by theorists such as Edmund Arnold, who affirmed that “journalistic design should facilitate the communication process, attracting the reader’s attention [so that] each printed element and the placement of all of these elements carry out the necessary work as efficiently as possible”⁴. Thus, Arnold coincides with the most explicit ideals of spatial analysis, suggesting that “an interaction between the intensity and the distance of the sensory impressions is frequently used in human communication”⁵.

With reference to *The Shining* (Kubrick, 1980), Richard Jameson sustained that “the Overlook’s spaces mirror Jack’s bankruptcy. The sterility of its vastness, the spaces that proliferate yet really connect with each other in a continuum that encloses rather than releases, frustrates rather than liberates”⁶. These alienating spaces limit the character and simultaneously connect him to the exterior.

Methodology: architectural plan and page

This study is based, in part, on the theoretical framework of the doctoral thesis currently being prepared by the first author. It is based on an analysis of the content of the eleven scenes filmed in the Colorado Lounge. Using an outline (table 1) and various infographs (figs.

² Katarina Andjelkovic, “Diseño arquitectónico con el cine: articulaciones narrativas y temporales”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* 22, n.º 31 (2017): 93. <https://doi.org/10.4995/ega.2017.8866>

³ [La indudable vocación narrativa del cine y la dimensión eminentemente visual de su lenguaje nos permiten adoptar los ingredientes semióticos del relato literario] Juan A. Ramírez et al., *Los espacios de la ficción. La arquitectura en el cine* (Valencia: Iseebooks, 2008), 14.

⁴ [El diseño periodístico debe facilitar el proceso de comunicación atrayendo la atención del lector [siendo que] cada elemento de impresión, y cada disposición de esos elementos, debe realizar un trabajo necesario de la manera más eficiente] Jesús Zorrilla, *Introducción al diseño periodístico* (Pamplona: EUNSA, 2002), 15.

⁵ [La interacción entre la intensidad y la distancia de las impresiones sensoriales se utiliza mucho en la comunicación de los seres humanos] Jan Gehl, *La humanización del espacio urbano* (Barcelona: Reverté, 2009), 77.

⁶ [Los espacios del Overlook reflejan el trastorno emocional de Jack. La frialdad de su inmensidad, los espacios que se expanden, pero que realmente se conectan entre sí en un estado que aprisiona más que desata, que frustra más que libera] Richard Jameson, “Kubrick’s *Shining*”, *Film Comment* (1980): 30.

2-5), the study process describes the spatial impact created by the camera's activity (spatial sequence and representation) in a temporary manner (permanence of the protagonists in the scene) and, briefly, the incidence of the light sources.

As for the cinematographic medium, García-Roig suggested that “*staging* serves as the essential notion confining the analogy existing between the space-time that governs the concept of an architectural project and the planning carried out by the filmmaker to shoot a scene or sequence”⁷. Therefore, a cinematic review of space, applied to Kubrick's staging has been proposed. This *staging* is in line with the principles of the ordering of elements within a communicative model surface, formulated by E. Arnold, based on a combination of two graphic representation mechanisms: the “Gutenberg Diagram” and the “10.30 formula”.



Figure 1. [Left] Copy of the *Le Figaro* (11th March 2010). [Right] Adaptation of its front page to the Gutenberg Diagram and the “10.30 formula”. Sources: *Le Figaro* archive and authors' own creation.

Exemplifying both methods on the front page of *Le Figaro* (fig. 1), according to Arnold, the “Gutenberg Diagram” establishes that the reader's maximum interest points are situated in both the upper lefthand angle, the so-called Primary Optical Area (POA), and the lower

⁷ [La puesta en escena constituye la noción esencial que encierra la analogía existente entre la idea espacio-temporal que preside la concepción de un proyecto arquitectónico y la planificación que lleva a cabo el cineasta para el rodaje de un plano o una secuencia] José M. García-Roig, *Cineastas y arquitectos* (Madrid: Los Libros de la Catarata 2017), 17.

righthand area, or the Terminal Area (TA). The upper righthand and lower lefthand angles, having lower optical incidence, are referred to as the Fallow Areas (FA).

As a complement to this first reading system, the "10.30 formula" "respects this natural tendency and takes advantage of it to create legible pages from the perspective of page architecture"⁸, juxtaposing graphic elements of interest in the secondary visual points of interest and regulating the reading flow over the rest of the space through the systemized incorporation of news modules that extend across the page. All of this, subject to the physical laws of gravity that operate in the visual tracking performed by the reader. It is a reading rhythm that is included in this study as a paradigm of spatial sequencing applicable to the Colorado Lounge, in the heart of the Overlook Hotel.

Results: space and time, X-rays of an encounter

"Architectonic arrangements may be described as systems in which the various parts are organized in relation to a thematic idea"⁹. In Kubrick's work, "the set represents the structure of the mind and the architecture of the soul"¹⁰. Thus, Jack's brain waves transfer to the Colorado Lounge, enacting a type of continuation and itineraries of the characters, coded by the activity of the camera and lighting. As for the latter, it should be noted that "the constancy of artificial light throughout day and night creates a sense of timelessness, as if time does not advance at all"¹¹.

Space, time and action...

The movement of the camera, the sound, the composition of the frame in each take make up a complete arrangement of *how to architecturally construct space*, within a sequence in which cinematographic time coincides with real time in the development of distinct actions taking place in the same.¹²

⁸ [Respeto esa tendencia natural y la aprovecha para construir páginas legibles desde el punto de vista de la arquitectura de la página] Zorrilla, *Introducción...*, 60.

⁹ [Las distribuciones arquitectónicas son definibles como sistemas con partes que se organizan en relación con un concepto base] Geoffrey H. Baker, *Le Corbusier. Análisis de la forma* (Barcelona: Gustavo Gili, 1988), 8.

¹⁰ [El decorado representa la estructura de la mente y la arquitectura del alma] Alexander Walker, *Stanley Kubrick, director: A visual analysis* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1999), 290.

¹¹ [La permanencia de la luz artificial durante el día y la noche crea una sensación de atemporalidad, como si el tiempo no avanzara en absoluto] Juhani Pallasmaa, "Monster in the Maze: The Architecture of *The Shining*", *Stanley Kubrick. Kinematograph*, n.º 20, revised edition (2004/2019): 203. Frankfurt: Deutsches Filminstitut & Filmmuseum.

¹² [El movimiento de la cámara, el sonido, la composición del cuadro en cada toma constituyen todo un tratado de *cómo construir arquitectónicamente espacio*, dentro de una secuencia en la que el tiempo cinematográfico coincide con el tiempo real de desarrollo de las diferentes acciones que tienen lugar en él] José M. García-Roig, *Cineastas y arquitectos* (Madrid: Los Libros de la Catarata 2017), 22.

According to Andre Bazin, it is “a space created by the camera and the filmmaker’s eye; a real and existing space, which, therefore, can be described”¹³ in this study, through the detailed record of the table in fig. 2. Subsequently, these same inputs have been represented by straight dashed lines (red for Jack; blue for Wendy; green for Danny) over the plan view of the Colorado Lounge; detailed both collectively (fig. 3), and for each of the eleven scenes (figs. 4-6) taking place in this interior space, the subject of this study.

Título escena	Metraje - Duración	Personajes: Permanencia pantalla Movimiento cámara Tipología plano			Representación del espacio	Tipología de luz
		Jack	Wendy	Danny		
1. Día del cierre	00:13:02	00:00:03	00:00:03	-	Perspectiva central	Distante (solar)* Puntual (lámparas)
	00:13:05	T(L)	T(L)	-		
	00:00:03	PGL	PGL	-		
2. Danny pasea con triciclo	00:22:55	-	-	00:00:10	Perspectiva central	Distante (solar)* Puntual (lámparas)
	00:23:05	-	-	T(P)		
	00:00:10	-	-	PGL		
3. Jack juega con pelota	00:24:39	00:00:08	-	-	Perspectiva central	Distante (solar)* Puntual (lámparas)
	00:24:54	Z(O) P(V)	-	-		
	00:00:15	PGL	-	-		
4. Wendy importuna a Jack	00:29:07	00:02:12	00:01:24	-	Perspectiva central	Puntual (lámparas)
	00:31:49	T(P) T(P) I)	T(P) I)	-		
	00:02:42	PGL PMC PGL PML	PGL PG PMC PG PGL	-		
5. Jack abstraído	00:32:02	00:00:26	-	-	Perspectiva axonométrica	Distante (solar)* Puntual (lámparas)
	00:32:28	Z (I)	-	-		
	00:00:26	PML PMC	-	-		
6. Jack escribiendo	00:32:37	00:00:09	-	-	Perspectiva central	Distante (solar)* Puntual (lámparas)
	00:32:46	-	-	-		
	00:00:09	PGL(P,I)	-	-		
7. Pesadilla de Jack I	00:43:02	00:00:16	-	-	Perspectiva axonométrica	Distante (solar)* Puntual (lámparas)
	00:43:18	Z(I)	-	-		
	00:00:16	PG PMC	-	-		
8. Pesadilla de Jack II	00:43:24	00:02:41	00:02:39	00:01:30	Perspectiva central	Distante (solar)* Puntual (lámparas)
	00:46:24	-	T(P)	T(P)		
	00:03:00	PGL PML PGL PMC	PM PGL PM PGL PML(CP) PGL	PA PGL PML(CP) PGL		
9. Wendy lee texto	01:14:31	-	00:01:39	-	Perspectiva isométrica, Perspectiva central	Distante (solar)
	01:16:56	-	T(P) T(L)	-		
	00:02:25	-	PG PM PG PMC(CP)	-		
10. Jack descubre a Wendy	01:16:57	00:00:56	00:00:47	-	Perspectiva central	Distante (solar)
	01:18:24	T(F)	T(L) T(F)	-		
	00:01:27	PP PML PA	PGL PM	-		
11. Disputa Wendy y Jack	01:18:52	00:02:48	00:02:12	-	Perspectiva isométrica, Perspectiva axonométrica, Perspectiva central	Distante (solar)
	01:22:24	T(F) T(P) T(F) T(P) T(F)	T(F)	-		
	00:03:32	PM PP PML(P) PA(P) PP(CP) PA(P) PP(P) PP(CP) PA(P) PML(CP) PA(P) PG PGL(P)	PML PA(CP) PP(P) PA(CP) PP(P) PP(CP) PP(P) PG(CP) PP(P) PGL(CP) PMC(P)	-		
Duración total - Porcentaje permanencia en pantalla	00:14:25 - (100%)	00:09:39 - (66.9%)	00:08:44 - (60.5%)	00:01:40 - (11.5%)	Profundidad de campo elevada	Luz artificial: impuesta en interiores y exteriores

LEYENDAS

T Trávelin | (L) Lateral | (F) Frontal | (P) Posterior | (I) Inverso
 Z Zoom | (O) Out | (I) In
 P Panorámica | (V) Vertical
 PGL Plano General Largo | PG Plano General | PA Plano Americano | PML Plano Medio Largo | PM Plano Medio | PMC Plano Medio Corto |
 PP Primer Plano
 PI Picado | CP Contrapicado
 * Luz preponderante

Figure 2. Table with a register of the space-time impacts associated with the presence and activity of the protagonists in the Colorado Lounge. Source: authors’ own creation.

¹³ [Un espacio que se construye mediante la cámara y la mirada del cineasta. Un espacio real, que existe y que, en consecuencia, se puede describir] Andre Bazin, *Orson Welles* (Madrid: Fernando Torres editor, 1973).

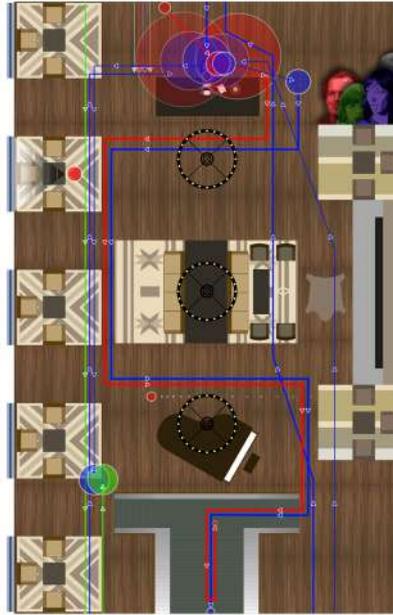


Figure 3. Combination of space-time impacts associated with the presence and activity of the protagonists in the Colorado Lounge. Source: authors' own creation.

Scene “1. Closing day” (fig. 4)

“Walking, we are transformed into a sort of traveling tribe with its own rules, having a unique and multiform body that engages in an experience from which we create our shared knowledge”¹⁴. Together with Ullman (the Overlook’s manager) and Bill Watson (his assistant), Jack and Wendy enter the Colorado Lounge like a tribe whose leader, Jack, dreamed of frequenting the same space a century ago.

Viewed from the ground plan, the upper lefthand access area makes up the Primary Optical Area, that is, the highest initial reading point as stipulated by Arnold in the “Gutenberg Diagram”. This space is used by Kubrick as the prologue of the film’s plot, and to present the protagonists and the location.

Scene “2. Danny on the tricycle” (fig. 4)

Continuing to employ the tracking shot, Kubrick follows Danny’s tricycle with the camera, making his way down the hall, traveling longitudinally to offer viewers one of the film’s most memorable scenes. Given Allen Hurlburt’s theory on grids, Zorrilla refers to a “fragmentation of space that offers undeniable advantages in the face of the rational organization of

¹⁴ [Al andar nos transformamos en una especie de tribu itinerante con unas reglas propias, con un cuerpo único y multiforme que lleva a cabo una experiencia sobre la que construimos nuestros conocimientos compartidos] Francesco Careri, *Pasear, detenerse* (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 115.

work in the distinct plots of human activity, such as architecture”¹⁵. This is similar to the interpretation of space and movement carried out by Gilles Deleuze, according to whom “the space travelled is divisible and even, infinitely divisible, whereas movement is indivisible, or cannot be divided without changing its nature with each division”¹⁶. This is how Danny operates, travelling across this divisible matrix of carpets covering the hallway, without a proposed fragmentation of the scenographic order surrounding him, but rather, offering a guided exposition of the space.

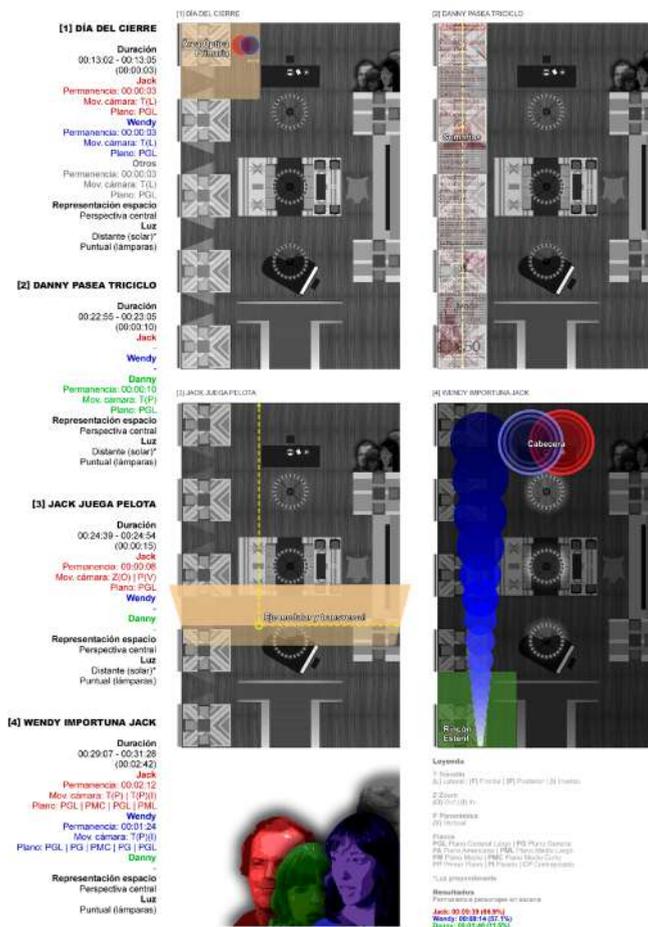


Figure 4. Space-time impacts associated with the activity of the protagonists in scenes 1-4, as well as the transfer of the outline to the communicative composition. Source: authors' own creation.

¹⁵ Una parcelación del espacio que ofrece incuestionables ventajas de cara a la organización racional del trabajo en las distintas parcelas del quehacer humano, como la arquitectura]. Zorrilla, *Introducción...*, 48.

¹⁶ [El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza] Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (Barcelona: Paidós, 1984), 12.

Scene "3. Jack bounces a ball" (fig. 4)

Within the reduced space where he throws the ball, the ball's trajectory longitudinally divides the room into two areas, providing a transversal framing of the space which contains Jack's desk and the central setting facing the chimney, on one side, and the piano and staircase on the other side. This is the clearest of the slanted shots from the group of sequences filmed in this location. Its pointed verticality is associated with the spatial depth of the Colorado Lounge. From this central point of the room, Jack's figure serves as the nucleus around which Arnold would situate the rotation axis of the hands in his formula that establishes the informative areas of a journalistic piece. Thus, the path of the ball thrown by Jack outlines one of the two hands, specifically, the one pointing towards the righthand side of the hall; the other adopts the perpendicular angle indicating the camera's position.

Scene "4. Wendy interrupts Jack" (fig. 4)

Wendy enters the hall from the Fallow Area (according to "Gutenberg's Diagram") traveling in a straight line across the hall until reaching Jack's location, situated in the spatial and thematic axis of the room, at the head of the same. This is the area which, in a journalistic space, contains the publication's corporate emblem, of unquestionable importance for Arnold when establishing the graphic and typographic elements of the same. And in the scene, it is here where, for the first time, a prolonged dialogue takes place between the film's protagonists. Wendy's trajectory initiates in a less relevant optical area (FA) and concludes in an area of importance on the visual spectrum, the head of the room, adjacent to the Primary Optical Area. It is here where the narrative takes on a greater verbal and gestural virulence.

Scene "5. Jack deep in thought" (fig. 5)

In the strictly spatial sphere, it is significant that "Kubrick does not establish hierarchy situating the protagonist of the action in the center. Although oftentimes, the protagonist is situated here, this is not an especially significant mechanism"¹⁷. In this case, an alteration of the focal distance highlights that "what is really important is how the director confirms this hierarchical order by closing the scene by focusing on the subject, who fills up the screen, almost entirely"¹⁸. Focusing on the journalistic symbolism, of the eight phases that Arnold established to determine the composition at an optical level, the sixth coincides with Jack's position in the hall. Thus, according to Arnold, it is necessary "to situate an element immediately below the information appearing in the Primary Optical Area"¹⁹. In this way, the upper area of the page is visually reinforced, offering it an informative resource that

¹⁷ [Kubrick no establece la jerarquía situando al protagonista de la acción en el centro. Aunque a menudo se encuentre allí, esto no constituye un mecanismo especialmente significativo] Ángel Camacho, "Kahn / Kubrick. Simetrías compositivas", *Cuaderno de Notas*, n.º 14 (2013): 137-138.

¹⁸ [Lo realmente importante es la manera en que el director confirma este orden jerárquico cerrando el plano sobre el sujeto, que pasa a ocuparlo en casi su totalidad] Camacho, "Kahn / Kubrick...", 138.

¹⁹ [Situación un elemento inmediatamente debajo de la información que vaya en el Área Óptica Primaria] Edmund Arnold, *Diseño Total de un Periódico* (México: Edamex, 1985).

complements and permits the natural, diagonal descent, with the view going from the upper lefthand corner to the lower righthand one.

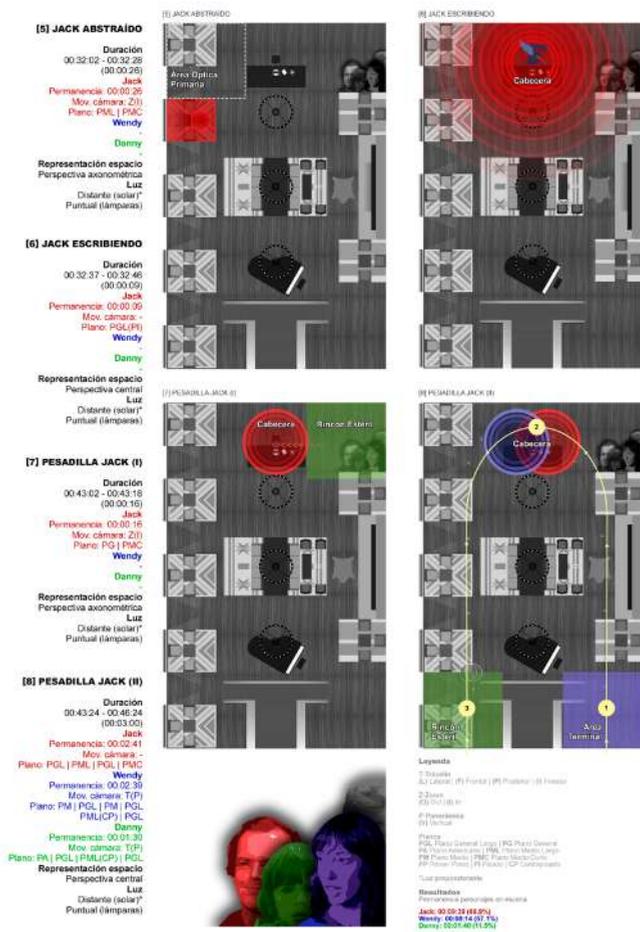


Figure 5. Space-time impacts associated with the activity of the protagonists in scenes 5-8, as well as the transfer of the outline to the communicative composition. Source: authors' own creation.

Scene “6. Jack writing” (fig. 5)

In yet another scenographic piece captured by Kubrick in an axonometric projection that provokes instability in the observer, Jack —together with his typewriter— clings to a surreal story within a reality: one taking place in the Overlook Hotel, where “the annulment of space and time awakens many of the dreams and desires that are rejected in real life”²⁰. Kubrick

²⁰ [La anulación del espacio y del tiempo despierta en la memoria muchos de los ensueños y de los deseos implacablemente rechazados por la vida cotidiana] Anne-Marie Thibault-Laulan, *Imagen y Comunicación* (Valencia: Fernando Torres editor, 1973), 28.

places Jack at his desk, at the head or central part of the hall, which determines the purpose of his literary activity and from which the connection with the spectator is radiated, typing out his mental disorder with the harsh clattering of the keys. In journalistic terms and corresponding to the story being told at the Colorado Lounge, this heading suggests the "identifying link between the newspaper and the reader, at first glance, suggesting its personality, while at the same time, offering a view of the characteristics of its surroundings"²¹.

Scene "7. Jack's nightmare (I)" (fig. 5)

"Iconic drive reveals man's natural tendency to impose order and sense on his perceptions through imaginary projections, although this order and sense appears widely diversified [...] according to the personal story existing behind each gaze"²². Jack's gaze, serene in the scene in which he absently observes Wendy and Danny through a window of the Colorado Lounge, is now hidden by his deterioration.

Here, the geometry of the hall portrays its own scenography in the lengthwise shots that extend from the head of the room to the stairway and the transversal shots used to accredit the interaction between the protagonists. In Arnold's dialect, this transversality would emerge in this scene from the upper righthand Fallow Area, where Kubrick positions the camera, to be spatially and narratively implicated with the head of the room, where Jack is located.

Scene "8. Jack's nightmare (II)" (fig. 5)

After Wendy's concerned comforting of Jack, the mother and son interact at the far side of the room, in a framing that reveals the verticality of the gaze, extending over the longer side of the rectangular room. Regarding this inflexible gaze, Gubern suggested that "perception psychologists have discovered man's natural tendency to visually overestimate the length of vertical lines"²³. Here, they are perpendicular lines, resulting from the subsequent shots in which the camera focuses on the hasty entry of Wendy into the room and the hesitant entry of Danny. The layout of her path, leading first to the head of the room where Jack is situated, is repeated shortly afterward in the opposite direction, in her search for Danny; a horizontal—rotation—symmetry results, returning to the Fallow Area located at the opposite edge of the initial transversal axis. It is clearly a declaration of intent, referring to the sequential nature of reading proposed by the methods opposing Arnold's theories. These methods are subject to the procedures of B. Skinner or Kenneth Holmqvist's eye tracking systematics, which affirms that "in the case of radial graphics, each reader decides the order in which

²¹ [Vínculo de identificación entre el periódico y el lector, que debe sugerir a la primera mirada su personalidad, a la vez que ofrece una visión de las características de su entorno] Mario García, *Diseño y remodelación de periódicos* (Pamplona: Eunsa, 1984), 100.

²² [La pulsión icónica revela la tendencia natural del hombre a imponer orden y sentido a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias, si bien tales orden y sentido aparecen ampliamente diversificados (...) según la historia personal que se halla tras cada mirada] Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto* (Barcelona: Anagrama, 1996), 11-12.

²³ [Los psicólogos de la percepción han descubierto la tendencia natural en el hombre a la sobreestimación visual de la longitud de las verticales] Gubern, *Del bisonte...*, 81.

they want to read the distinct parts”²⁴. This may be applied to the elliptical sketch formed by Wendy’s path in this scene.

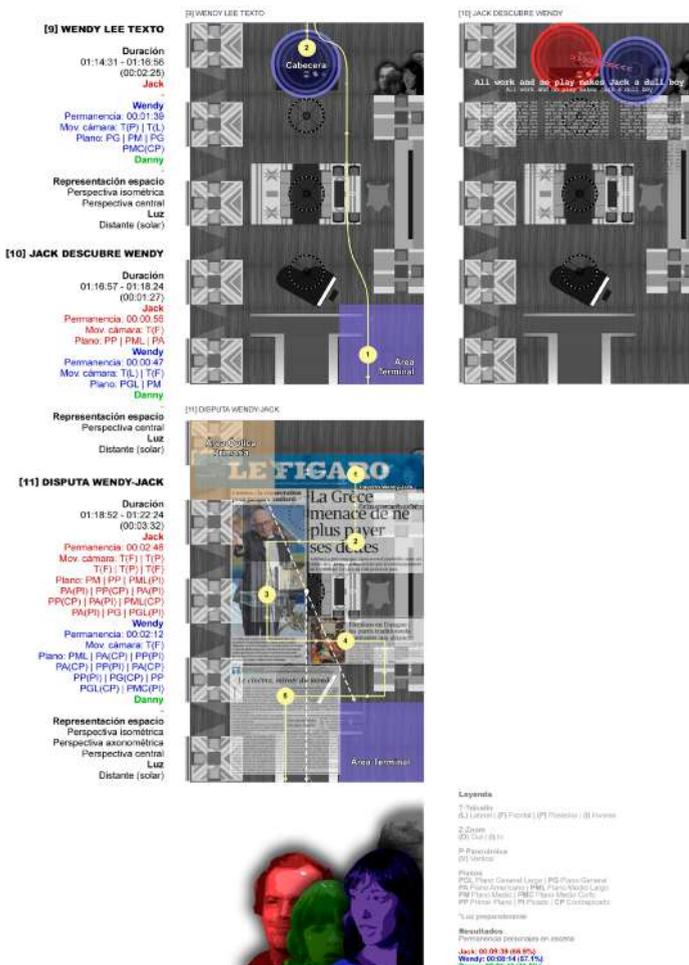


Figure 6. Space-time impacts associated with the activity of the protagonists in scenes 9-11, as well as the transfer of the outline to the communicative composition. Source: authors’ own creation.

Scene “9. Wendy reads the pages” (fig. 6)

At the head of the room, Wendy stands in front of Jack’s desk in a frontal medium close-up shot and another rearview one, accentuating the perspective of the Colorado Lounge. From here, an exquisite low-angle shot gives way to the reading of the text. Cryptic and concise—“All work and no play makes Jack a dull boy”—, it invites the reader to “pay attention to the

²⁴ [En el caso de los gráficos radiales, cada lector decide el orden en que desea leer las distintas partes] Kenneth Holmqvist, “La lectura de infografías. Estudios de seguimiento de la mirada en condiciones experimentales”, en *13 Premios internacionales de Infografía Malofiej*, ed. por Capítulo Español de la Society for News Design (Pamplona: SND_E, 2005), 59.

typographical form as a perceived and not a 'physical form'²⁵; in other words, transferred to paper from Jack's mind, but inevitably continuing to live there.

In scenic order, the celebrated voiceover operates as a literary sentence enhancing one of the hall's focal areas, exclusively restricted to Jack's mundane intellectual activity. Within the communicative perimeter adopted on the cover, it meets the formal requirements of the repertoire of news-writing style and design, persuading and pushing the reader towards the corporate heading that crowns the architectural and grammatical space.

Scene "10. Jack discovers Wendy" (fig. 6)

A subtle tracking shot is used for the discovery of Wendy observing Jack's text. At the end of this camera movement, he emerges in a rearview close-up shot, cropped over a majestic and illuminated perspective of the hall, to attract his wife's attention. These few meters separating the adjacent hall from the head of the room where the desk is located define the collision area between the couple. From here, the succession of medium close-up shots of both characters assumes a psychological offensive that Jack undertakes against Wendy.

It is the prelude to the final conflict, the "true battle that is waged within Jack"²⁶, and it should be presented with a large title ("All work and no play makes Jack a dull boy") over the desk, within the quadrant that the grid reserves for the heading to establish a modular arrangement that "helps rationalize the space of the page"²⁷, here a metaphor for the space occupied by the Colorado Lounge.

Scene "11. Fight between Wendy and Jack" (fig. 6)

The fight unfolds, determining two spatial nodes, established as the beginning and the end of the conflict between Jack and Wendy. Between these two points framing the couple's activity, Arnold assumes the specific idiosyncrasy of learning to read, affirming that between both characters "there is a type of magnetism, an attraction to what is difficult to escape. It is the seriousness of reading that constantly pulls the eye from the Primary Optical Area to the Terminal Area"²⁸. A magnetism that leads the protagonists to wind in a straight line around the vertical line of the hall, from the head of the room where Jack is in front of the typewriter to the lower edge where the imposing staircase is situated. In terms of the journalistic metaphor, the head of the room is the Primary Optical Area, and the stairway is the Terminal Area of a publication.

²⁵ [Prestar atención a la forma tipográfica como *forma percibida* y no como *forma física*] Jorge Frascara, *Diseño Gráfico y Comunicación* (Buenos Aires: Infinito, 2002), 46.

²⁶ [Verdadera batalla que se libra dentro del propio Jack] Michel Ciment, *Kubrick* (Madrid: Akal, 2000).

²⁷ [Ayude a racionalizar el espacio de la página] Zorrilla, *Introducción...*, 52.

²⁸ [Existe una especie de magnetismo, una atracción a la que es difícil sustraerse. Se trata de la gravedad de lectura que tira constantemente del ojo desde el Área Óptica Primaria hasta el Área Terminal] Zorrilla, *Introducción...*, 60.

Discussion and conclusions: Analysis of the encounter

Regarding the spatial vision of Kubrick, J. Polo argued that “the sumptuous tracking shots are the application of a personal world [used] as the most effective instrument for not limiting the framing, for not narrowing the space that Kubrick always attempts to exceed”²⁹. The New York director enhances the representation of spaces through a central perspective. Thus, according to R. Alcayde, the systematic use of framing with a sole vanishing point symbolizes the means of seeing and understanding space and the physical environment by Kubrick, so advanced in the aesthetics of his time³⁰.

The dominant plastic discourse of the 1970s and, especially, the 1980s, is ratified by the use of representation strategies that reduce and simplify perspectives³¹. The frontal framings, much to the liking of American architects such as Richard Meier, Charles Gwathmey and John Hejduk, splashed with primary colors (red in this case study), validate the compositional magnitude of a filmmaker that is truly tied to the artistic movements of this era.

This projection method amplified its physical size and storyline impact, turning the scene into a sharpened space, connotating pain. As Juhani Pallasmaa suggested:

Kubrick’s structural fear is built into the architectural setting itself instead of deriving from a succession of frightening events. Architecture serves as a metaphor for the human mind in accordance with the traditional psychoanalytical view: characteristics of the architecture are reflected in mental structures and mental contents are projected in the architecture.³²

“In *The Shining*, the isolation of the protagonist is not only mental; it is also physical”³³. Without a doubt, “*The Shining* is the most oppressive and claustrophobic film of Kubrick”³⁴, and this same sensation that mixes space and psychology is evident, for example, in

²⁹ [Los suntuosos *travellings* son la aplicación de un mundo personal [empleados] como el instrumento más eficaz de no acotar el encuadre, de no limitar un espacio al que Kubrick intenta siempre superar] Juan C. Polo, *Stanley Kubrick* (Madrid: JC, 1986), 153.

³⁰ [El uso sistemático de encuadres con un único punto de fuga simboliza la forma de ver y entender el espacio y el medio físico por parte de un Kubrick muy avanzado a las estéticas de su tiempo] Rafael Alcayde, “La perspectiva como forma simbólica, una vez más. Elementos para una revalorización de la perspectiva y la visualidad en Arquitectura”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 19 (2012): 231. <https://doi.org/10.4995/ega.2012.1374>

³¹ [El discurso plástico dominante en los años setenta y, sobre todo, en los ochenta es ratificado por el empleo de estrategias de representación que reducen y simplifican las perspectivas] María Salgado, Javier Raposo y Belén Butragueño, “El panorama gráfico arquitectónico de los ochenta. Arquitecturas de escape y dibujos de resistencia”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* 24, n.º 36 (2019): 200. <https://doi.org/10.4995/ega.2019.10881>.

³² [El miedo estructural de Kubrick está integrado en el propio entorno arquitectónico, en lugar de derivar de una sucesión de eventos aterradoros. La arquitectura sirve como metáfora de la mente humana, de acuerdo con la visión psicoanalítica tradicional: las características de la arquitectura se reflejan en las estructuras mentales y los contenidos mentales se proyectan en la arquitectura] Pallasmaa, “*Monster in the...*”, 199-200.

³³ [En *El resplandor* el aislamiento del protagonista no es solo psíquico sino físico] José P. Pérez-Rufi, *Kubrick y el antihéroe. Narrativa del personaje en el cine de Kubrick* (Berlín: Editorial Académica Española, 2014), 84.

³⁴ [*El resplandor* es el film más cerrado y claustrofóbico de Kubrick] Polo, *Stanley...*, 150.

... the abundance of the depth of field of the framings [which] Kubrick uses to signal two things: the physical distancing which little by little separates Jack from Wendy, and the smallness of the human figures within the grandeur of the Overlook.³⁵

According to Marcel Breuer, at a purely architectonic level, this distancing is not caused by space or even —with reference to the Colorado Lounge— the location of the objects emerging in the scenography. He suggested that “the furniture, even the walls of the rooms are no longer solid, monumental [...] but rather, they are open, airborne, drawn in space; they do not interrupt movement or sight through the room”³⁶. And this is verified by Kubrick in the materialization of the agents making up this space and with it, the story itself.

The intervention of the film scenography, associated with landscape, architecture and the preparation of interior spaces, requires the reconstruction of the site to satisfy the viewer’s plausible assumptions³⁷. Not in vain, the scenes filmed by Kubrick inside the Colorado Lounge serve as a manifesto on the importance of space as a catalyst of effects projected on the viewer. Note how the stairway or the typewriter are used as physical objects that permit the symbolizing of temporary features of the Overlook Hotel, as well as the distinct psychological disorders of the characters.

In summary, the essence of this study consists of a scene-based analysis that is based, on the one hand, on spatial precepts assuming the methodological principles of Víctor d’Ors to determine an order from the application of “nodes, poles, focus points and centers; with directions and zonings; that is, translated into normal geometry, with points, lines and surfaces; but all of which are active, acting in space”³⁸ and, on the other hand, on the creative domains of communication. This discipline acts as a mediator in the study, given its ability to systemize the message and, thus, the story’s narrative and scenic space, gathered together in *The Shining*’s scenario of momentary, spatial and interpretive dilemmas, leading to Kubrick’s ultimate denouement.

³⁵ [La abundancia de la profundidad de campo de los encuadres [que] le sirve a Kubrick para señalar dos cosas: el alejamiento físico que poco a poco separan a Jack y a Wendy, y la pequeñez de las figuras humanas dentro de la grandiosidad del Overlook] Polo, *Stanley...*, 152.

³⁶ [Los muebles, incluso las paredes de las habitaciones ya no son macizas, monumentales [...] más bien son abiertas, aéreas, es decir, dibujadas en el espacio; no obstaculizan ni el movimiento ni la vista a través de la habitación] Marcel Breuer, “Metallmöbel und moderne Räumlichkeit”, *Das neue Frankfurt*, n.º 1 (1928): 11.

³⁷ [La intervención de la escenografía fílmica, asociada al paisaje, a la arquitectura y al acondicionamiento de los espacios interiores, impone obligatoriamente la reconstrucción del lugar para satisfacer las plausibles pretensiones del espectador] Aurora Galán, “Cine, arquitectura y representación”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n.º 10 (2005): 109. <https://doi.org/10.4995/ega.2005.10336>.

³⁸ Nodos, polos, focos y centros; con direcciones, con zonificaciones; es decir, traducido a normal geometría, con puntos, líneas y superficies; pero activos todos ellos, actuando en el espacio] d’Ors, *Arquitectura...*, 36.

**CONSERVAR, ORDENAR , DIFUNDIR:
ARCHIVOS, MUSEOS Y EXPOSICIONES**

Open-Air Museums in Borneo and the Dialectic of Vernacular Form

Los museos al aire libre de Borneo y la dialéctica de la forma vernácula

AZMAH ARZMI

University Malaysia Sarawak, aazmah@unimas.my

Abstract

Los museos al aire libre del patrimonio cultural de Borneo pretenden preservar y mostrar las casas tradicionales de las comunidades indígenas. Sin embargo, la autenticidad de estos museos es cuestionable, ya que a menudo aíslan las casas de su contexto original y presentan una visión romántica de la vida tradicional. Este artículo sostiene que la arquitectura vernácula de Borneo no es estática, sino que ha evolucionado, respondiendo a los cambios en las necesidades socioeconómicas y a la globalización. También destaca la actitud ambivalente de los indígenas hacia las casas vernáculas tradicionales, ya que representan su identidad cultural pero no ofrecen mucha comodidad ni practicidad en el mundo actual. El artículo hace un llamamiento para que los museos de arquitectura al aire libre de Borneo sean más inclusivos y documenten la historia de los cambios en el estilo de vida de los indígenas y la adaptación de sus hogares.

Open-air cultural heritage museums in Borneo aim to preserve and showcase the traditional houses of the indigenous communities. However, the authenticity of these museums is questionable, as they often isolate the houses from their original context and present a romanticized view of traditional life. This paper argues that vernacular architecture in Borneo is not static but has evolved, responding to changes in socio-economic needs and globalization. The paper also highlights the indigenous people's ambivalent attitude towards traditional vernacular houses, as they represent their cultural identity but do not provide much comfort or practicality in today's world. The paper calls for open-air architecture museums in Borneo to be more inclusive, and to document the history of the indigenous people's changing lifestyles and the adaptation of their homes.

Keywords

Museos al aire libre, Borneo, arquitectura vernácula tropical, pueblos indígenas
Open-air museums, Borneo, tropical vernacular architecture, indigenous people

Introduction

The purpose of the Sarawak Cultural Village in Kuching and the Mari-Mari Cultural Village in Kota Kinabalu is to preserve and showcase the traditional houses of the indigenous communities in Borneo for domestic and foreign tourists. The structures here were reconstructed using traditional materials and techniques, such as with belian ironwood, bamboo and nipa leaves (fig. 1). They were built in a natural setting as if to convey that these houses exist in a pristine, unspoilt environment. In Sarawak Cultural Village for example, these houses are spread out around a lake amidst the lush backdrop of tropical rainforest and Mount Santubong. Annual cultural and religious events such as the Rainforest Music Festival and Hari Gawai are often held there, with captivating performances and re-enactments. Despite being a popular cultural attraction, the downside to these open-air museums is the issue of authenticity. Visitors may not comprehend the real-world challenges that are affecting the actual indigenous villages in Borneo today, as these houses are isolated from their original context due to their commodification for tourism. These open-air museums seem to suggest that these traditional building forms, which respond to the cultural and climatic environment, have stood the test of time and contrast with the international modern style, characterized by standardization and technological innovation.



Figure 1. The Orang Ulu House at the Sarawak Cultural Village, 2022, Azmah Arzmi.

When you go for a quick drive along the Pan-Borneo Highway in Sarawak past the Bidayuh and Iban villages, you would be hard-pressed to find these pure timber longhouse structures depicted in the Cultural Village, although a few may exist in remote areas. Rather, there are a myriad of different forms of detached houses, ranging from wooden houses on stilts with zinc roofs to a single-storey house made of bricks. Most of the indigenous Sarawakians no longer live in longhouses, some having moved to the port cities and smaller towns for work, some setting up detached houses in villages close to the cities or living in the peri-urban areas. Those who do, do not live in a pure timber longhouse. Instead, they live in renovated two-storey longhouses made of bricks, concrete, glass, zinc, or tiled roofs. Vernacular in form, but modern in structure. Their traditional spatial configuration is also supplemented with additional layouts according to the needs of the residents. The reality is in sharp contrast to the books and past research on indigenous houses in Sarawak published over the past 50 years.

In his book, Sten Rentzog addressed the critiques surrounding open-air museums in the context of Europe and USA. Whether it is the Skansen in Sweden, the Village Museums in Romania, or the Čičmany Museum Village in Slovakia, these open-air museums have the tendency to decontextualize buildings and romanticize traditional lifestyles. People keen on assessing these museum villages need to be critical about their accuracy and authenticity.¹ Similarly, in Borneo, the Sarawak Cultural Village and Mari-Mari Village in Sabah do not depict the reality of the indigenous peoples' lifestyles. Visitors may not comprehend the real-world challenges that are affecting the actual indigenous villages in Borneo today, as these houses are isolated from their original context due to their commodification for tourism. These open-air museums seem to suggest that these traditional building forms, which respond to the cultural and climatic environment, have stood the test of time and are in contrast to the international modern style, characterized by standardization and technological innovation. Therefore, this paper argues that vernacular architecture in Borneo is not static but has evolved, responding to changes in socio-economic needs and globalization. In reality, these hybrid forms of the vernacular are commonly found in rural settlements throughout Borneo, whereas the pure traditional form, which is constructed out of natural, local resources is now difficult to find. Even in the heartlands of Borneo, such as in Padawan, Sarawak, near the Kalimantan border, the Bidayuh people have adapted their homes with industrialized building materials. Hence, this paper interrogates the interplay between these two vernacular forms, and the role of museums in communicating this dialectic. One that is fetishized by idealist architects and tourists, and the other in which the actual indigenous people inhabit today. This paper also highlights the indigenous people's ambivalent attitude towards the former, that, although it represents their cultural identity, it does not provide much comfort or practicality in today's world as much as the hybrid vernacular. Yet, as much as vernacular architecture enthusiasts insist on the preservation of the traditional, the evolution process of its hybrid counterpart should also be documented and included within the

¹ Sten Rentzog, *Open Air Museums: The History and Future of a Visionary Idea* (Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2007).

museum narrative. Open-air architecture museums in Borneo should be just as much about the history of the indigenous people’s changing lifestyles and the adaptation of their homes as well as the display of traditional vernacular heritage.

The first part of the paper discusses the depiction of the Dayak² longhouse and the Malay house typology within the Sarawak Cultural Village. Based on my fieldwork and interviews with indigenous villagers, I provide a couple of real-life hybrid vernacular homes of similar typology within Sarawak which have undergone changes over time due to the people’s social mobility and economic position. The second section discusses how houses should be viewed as subjects, rather than objects. The last section proposes a methodology of how hybridization of vernacular forms could be recorded, given the advanced technology and digitalization, to archive the houses and how they should be curated in today’s museums.

The Modern Hybridization of Vernacular Traditional Homes



Figure 2. “Sectional Perspective of an Iban longhouse”. Source: Chen Voon Fee, *The Encyclopedia of Malaysia: Architecture* (New York: Archipelago Press, 1998), 34.

² [Dayak is an umbrella term referring to the different indigenous ethnic groups in Sarawak, which mainly consist of Ibans (50%), followed by Bidayus (6.5%), Melanau (3.1%)] Sarawak Government, *Sarawak Data*, available online at <https://data.sarawak.gov.my/>, retrieved on 15 August 2021.

In the Sarawak Cultural Village, as with the other cultural villages in Sabah, each vernacular archetype of the home is strictly classified as belonging to a specific ethnic group. For example, the Iban Longhouse, is different from the Orang Ulu Longhouse or the Bidayuh Baruk House. For this essay, I will discuss the typology of the longhouse and the Malay house, as they are the most common vernacular archetypes found throughout Sarawak.

The longhouse, which reflects the preference for communal lifestyles of the Sarawakian peoples, consists of several units for families connected by a long gallery (*ruai*) where gatherings and social activities take place (fig. 2). It is usually situated by the river, as the river used to be the main mode of transportation and lifeline of the Dayaks.³ It is not uncommon to find longhouses consisting of 20 or more apartments, and usually people in the community are related to each other one way or another. As the family grows, another longhouse is built parallel to the original longhouse to accommodate more people. A longhouse is made of timber, raised on stilts at least two metres above ground, and are traditionally accessible via notched log. The posts can be made from belian ironwood, the roof is from nipa leaves and sometimes split bamboo is used for flooring. The *ruai* is sometimes connected to an open deck, where rice grains, pepper crops or fish are dried in the hot sun and where the women hang their laundry. The kitchen, bathrooms are often located within the units at the back. This typical spatial organization is captured in the Iban and Bidayuh Longhouse within the Sarawak Cultural Village.

A great example of a hybrid longhouse is the Mongkos Longhouse at the Bidayuh village of Mongkos near the Indonesian Kalimantan border in the Serian district of Sarawak. The village was founded along the Mongkos river, before the first road in the area was established in 1968. The architecture of the longhouse, which has existed since 1957, follows the description of the typical longhouse mentioned in the previous paragraph (fig. 3, fig. 4). Another longhouse was built parallel to the original longhouse, but it was burnt down in 2002 and rebuilt with bricks, concrete and zinc roof. Meanwhile, the original longhouse still retained its structural integrity, but the nipa roof has been replaced with zinc, and instead of notched logs, two of the tree entrances replaced with concrete staircase. Over time, the kitchens and bathrooms within the units became detached and then placed on the ground floor rather than on the raised platform of the original longhouse and solidified through concrete and zinc. Hence, the longhouse still maintained its spatial layout, but some parts were added and replaced with industrial building materials, particularly the wet areas. This is due to the belief that sustainable building materials may not last and the demand for permanence, given that the other longhouse had burnt down.

What open-air museums often fail to acknowledge, is the nuances and the cross-cultural, inter-ethnic exchanges which influence the real-world vernacular homes. As the Dayaks, who usually live upriver in the hinterlands or the highlands, move closer downriver to the coastline where the Malays reside, they usually adopt the typology of the Malay home. A

³ Chen Voon Fee, *The Encyclopedia of Malaysia: Architecture* (New York: Archipelago Press, 1998), 34-35.

Malay house is usually a single detached home and provides greater flexibility than the longhouse.



Figure 3. A hybrid vernacular longhouse in Mongkos, featuring a notched log staircase and zinc roof, 2023, Azmah Arzmi.



Figure 4. Azmah Arzmi, “The gallery, or *ruai*, where social activities take place in the longhouse”, 2023. Source: Courtesy of the author.

It is also raised on posts and the private spaces are intermediated by a social space in front at the main entrance. Unlike the Dayak Longhouse, the Malay house is only built for one family at a time and can be incrementally added over time as the family expands. Usually the more private the space, such as the bedroom, the higher it is situated within the home. The Dayaks often refer to the Malay house typology as *rumah limas*, which is now becoming the most dominant typology dotting the rural landscapes of Sarawak.

Nowadays, with the construction of highways and roads throughout Borneo, the Dayaks began moving away from their communities and built their homes along the roads rather than the river. They sometimes own their own fruit orchards or cash crop plantations such as pepper or palm oil, the roads helping to supply their produce to the cities. Their houses change over time as they begin to accumulate wealth or expansion of family members. Their changing lifestyles, economic and social mobility is often reflected in the transformative process of their homes, as demonstrated in the following case study.

Philip (74) and Sinyong (68), a married Iban couple, are farmers who cultivate palm oil crops. They reside in a modest village, Kampung Tungkah Dayak near the mouth of the Batang Sadong river, 72km away from Kuching. This stand-alone house (fig. 5) was originally made from timber in the 1970s when they first set up residence. It was a typical vernacular post-and-beam tropical house, raised on stilts, with storage underneath. There was the main structure in the middle and auxiliary parts attached on each side. Over time, as the couple bore five children, they added a ground floor and demolished the auxiliary parts to replace them with rooms made out of concrete walls and glass louvred windows (fig. 5). The family still retained the (now) upper floor of the original timber structure, only to replace the materiality of the roof and windows, along with added concrete foundation. Both floors of the main structure consist of a master bedroom, bedrooms and living rooms. The auxiliary part on the west consists of wet areas such as kitchen, toilet, along with dining area, storage and 'hang-out' area. The eastern auxiliary part contains an additional bedroom, extended living space and guest room. Their children have grown up and moved away, though their youngest daughter still live with them. However, their house is still expanding, and fig. 6 shows Philip and one of his sons currently working on constructing a veranda connected to the western auxiliary side. These extra spaces are intended to accommodate their extended family during festive seasons when their adult children and grandchildren come to visit.

To comprehend this other dimension of vernacularity in Borneo, one must acknowledge the indigenous peoples' need for self-actualization while negotiating their cultural identity in the face of modernization and globalization. John Turner⁴ argued that one should also view housing as a verb, i.e., as a process of regenerating itself in the context of the users' livelihood. His second law of housing looks at what the house does, not what it is. In the case of Philip's family home, a clear understanding of the domestic relationships explains how

⁴ John Turner and Robert Fichter, *Freedom to Build: Dweller Control of the Housing Process* (New York: The Macmillan Company, 1972), 151.

spaces are adapted and parts retrofitted over time. Peter Kellett⁵ noted that acculturation takes place when indigenous ethnic groups migrate to the cities and set up homes. Imitation in design and building practice of their homes are an attempt to validate their aspirations to succeed, with the audience being the neighbours. This is especially true of Philip’s 1970s home, as they imitated the structure of Malay houses.



Figure 5. The house of Philip and Sinyong, both farmers who own a small palm oil plantation, 2022, Rio Ferdinand and Paul Natu.



Figure 6. Philip and one of his sons building an extension to their home to cater for family gatherings and rituals, 2022, Paul Natu.

⁵ Peter Kellett, “Original Copies? Imitative Design Practices in Informal Settlements”, *Archnet-IJAR, International Journal of Architectural Research* 7, n.º 1 (2013): 151-161.

Vernacular Home as a Subject rather than Object

While it is true that these pure wooden indigenous houses of Borneo need to be preserved and documented in the form of open-air museums, the problem lies therein in treating them as, in the words of Peter Kellett a “static cultural model”⁶ to be consumed by tourists and traditional architecture enthusiasts. This obsession with “purity”, to only validate vernacular indigenous architecture that is only made from pure timber and disregard their hybrid modern variant is very much a colonial mindset. Modernity is not an all-encompassing evil. It provides opportunities for self-actualization, transcends boundaries, allows indigenous peoples to pursue education, participate in the global economy, use advanced technology for their benefit, as well as speed up communication and thus improve quality of life. This concept lends credence to the indigenous people of Sarawak, as the morphological changes of their vernacular dwellings reflect their participation in modernizing ways of life. In conventional research on Borneo architecture, there is a lack of attention to the lived experience of indigenous peoples, as if they do not play a large part in the preservation of their own heritage.

This dichotomy between contemporary hybrid vernacular home and the traditional vernacular house exists within the discourse of Southeast Asian architecture. Open-air museums in Borneo owe their existence in large part due to the recognition of the value of traditional architecture and materiality during the colonial period (fig. 7). This perception also influenced a sense of pride and national identity in the post-colonial era. However, this objectification of the houses as an aesthetic, ‘cultural static model’ has no place in the 21st century, seeing that cultural identities of the Dayaks are becoming more fluid, amalgamated in response to the evolving social and economic contexts. To overcome this matter, it is essential to decolonize the architectural exhibitions within open-air museums by considering the house as an active subject. This entails addressing the house as a container of social activities which creates and is created by meaningful practices.⁷

Decolonizing Open-Air Museums in Borneo

Currently, open-air museums are based off colonial archives and imperialist projects. Information on indigenous vernacular architecture was collected in previous centuries through drawings, travel diaries, government reports, expedition journals or paintings by explorers from Western countries and then curated in the libraries and museums. The nature of which this research was approached and studied, needs to be adapted and decolonized. Decolonization of open-air museums in Borneo does not mean restitution of objects, but rather, a mode of practice on how information about the houses and their contexts can be disseminated. Open-air museums can also complement their housing artefacts with anthropological and ethnographic studies, shedding light on the local communities they are supposed to represent.

⁶ Kellett, “Original Copies?..”, 151-161

⁷ Marcel Vellinga, “Living Architecture: Re-imagining Vernacularity in Southeast Asia and Oceania”, *Fabrications* 30, n.º 1 (2020): 11-24.



Figure 7. Tourists admiring the Baruk house, a typology associated with the Bidayuh ethnic group, 2023, Azmah Arzmi.

Another option is to encourage the co-production of knowledge and participatory methods. Local communities, native experts who have experienced building houses in rural settlements should be involved in the interpretation and representation of their houses during temporary exhibitions in museums. Digitalization and social media offer avenues for the public to share their oral histories and records of their multi-generational family homes. Through GIS and mapping research methods, open-air museums can also contribute to geographical understanding by showing the public the areas where longhouses and the *rumah limas* exist, bringing awareness to the distribution of housing styles across Borneo. Furthermore, open-air museums can depict the evolution of housing and its adaptation to changing times, highlighting the transition from river-based communities to road-connected settlements. Reinterpreted narrations of cultural practices and recognizing current building methods provide a more comprehensive and accurate portrayal of the people's lives and acknowledge how houses transform over time.⁸

⁸ Csilla E. Ariese and Magdalena Wróblewska, *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022), 12.

Educational programs could be introduced, as open-air museums are frequently visited by schoolchildren, university students and academics. These study trips should be tailored by providing opportunities to engage with people from local communities and promoting dialogues that promote critical thinking. Vernacular architecture often does not involve any registered architects, as they are made by skilled carpenters with inherited building knowledge from their forefathers. Open-air museums have done little to recognize the creativity, autonomy, and intelligence of these builders. Local workshops with the local artisans and village craftsmen could be held within these open-air museums, to showcase their skills as well as support their livelihood, thus preserving intangible cultural heritage.

Conclusion

Memories and local knowledge of the indigenous people in Borneo do not disappear, despite a history of colonization and modernity.⁹ As they relocate and recontextualize themselves in new urban or rural environments, they are open to interpretations in the production of spaces, which are articulated in the transformation of their homes. It is worth recording the evolving forms of their vernacular homes, as they represent the negotiation of cultural identity, which is stabilized through their collective and social memory that inform their everyday practices.

Hence, open-air museums are not only places where local architectural traditions are preserved, but also represent the national and cultural identity of the communities to which the vernacular houses belong. Open-air museums need to ensure their stability in order to fully capitalize on their distinctive resources. They should maximize their intellectual interactions with the public, transcending their traditional role as preservers of collective memory, and actively embrace the responsibility of critically examining history.¹⁰

⁹ Silvia Spolaor and Vitor Oliveira, "Urban Forms of Informality: Decoloniality as a Perspective for Morphological Studies", in *Formal Methods in Architecture*, ed. by Sara Eloy, David Leite, Viana Franklim Morais et al. (Lisbon: Springer, 2021), 197-205.

¹⁰ Rentzhog, *Open Air Museums...*

Preserving / Sharing / Communicating 20th-Century Architectural Culture: The Case of the IACP-Naples Archives

Preservar/compartir/comunicar la cultura arquitectónica del siglo XX:
el caso de los Archivos de la IACP-Nápoles

PAOLA ASCIONE

Università di Napoli “Federico II”

CAROLINA DE FALCO

Università della Campania “Luigi Vanvitelli”, carolina.defalco@unicampania.it

Abstract

El trabajo realizado a raíz de una subvención de la Región de Campania, obtenida para un proyecto que ganó un concurso en 2021, responde a un triple propósito: al tradicional de reconocimiento de los materiales documentales localizados en los Archivos del IACP (Istituto Autonomo Case Popolari di Napoli), se añade el de compartirlos mediante un inventario electrónico, que puede consultarse a través de una aplicación web. El tercer objetivo es comunicar los conocimientos adquiridos, en este caso, sobre la cultura arquitectónica, tanto histórica como técnica, de algunos barrios populares de Nápoles en los años 50 y sus protagonistas: los más conocidos como Mario Fiorentino o los menos explorados como Stefania Filo Speciale. Así, los estudios de casos pretendían abordar la difícil cuestión de la digitalización (como opción de conservación) de documentos y su consulta mediante un enfoque de “archivo abierto”.

The work conducted following a grant from the Campania Region, obtained for a project that won a competition in 2021, responds to a threefold purpose: in addition to the traditional one of reconnaissance of the documentary materials located in the IACP (Istituto Autonomo Case Popolari di Napoli) Archives, there is also the sharing of the same through an electronic inventory, which can be consulted through a web application. The third intention is to communicate the knowledge acquired, in this case, on the architectural culture, both historical and technical, of certain working-class neighbourhoods in Naples in the 1950s and its protagonists: those best known such as Mario Fiorentino or those less explored such as Stefania Filo Speciale. Case studies designed to address the challenging issue of digitisation (as a preservation option) of documents and their consultation through an open archive approach.

Keywords

Archivo digital de libre acceso, viviendas sociales INA-Casa, patrimonio arquitectónico del siglo XX, Stefania Filo Speciale

Open-access digital archive, INA-Casa social housing, 20th-century architectural heritage, Stefania Filo Speciale

Introduction

In all likelihood, twentieth-century culture will be the last culture that can be documented in traditional ways: cards, books and physical objects in general¹. We do not know what awaits us as a result of technological innovation: certainly, there can no longer be that outline apparatus made up of cards, notes, cross-writing, sketches, erasures. Moreover, the presence of photographs and drawings on “fragile” media characterises the historical memory of a century that is indeed “fragile” first and foremost in its materials.

It should be noted that traditional libraries and archives are no longer the absolute protagonists of the “race to preserve”, now joined by other types of institutions: universities, banks, public administrations². Therefore, the attempt to conserve the enormous project documentation, referring to the building, transformation and maintenance of the neighbourhoods owned by the former IACP Social Housing Institute (Istituto Autonomo Case Popolari), now merged into ACER (Agenzia Campana Edilizia Residenziale), which arose in compliance with its institutional purposes, consisting of graphic and administrative material, is significant.

In 2015, work began on transferring part of the archival documentary heritage from its various storage locations to the specially equipped premises in Via Sebeto in Naples, which is of significant historical-architectural and cultural interest as it bears witness to both the urban transformations and the technical culture of the 20th century, by qualified and well-known protagonists of Neapolitan and Italian architecture and engineering.

An initial activity of reordering of the materials was conducted in 2015-16, following an agreement with the Department of Engineering of the University of Campania “Luigi Vanvitelli”. Between 2022 and 2023, following funding from the Campania Region in response to a call for tenders won by the DOCOMOMO Italia Association (DOcumentation and COnservation of buildings, sites and neighbourhoods of the MOdern MOVement)³, work continued with a further survey and sorting of the documentary materials at the Archive in Via Sebeto.

Particularly valuable were the original drawings of the first districts, such as Duca d'Aosta, Galleria della Vittoria, up to the Ponti Rossi.

Also of particular interest were the heliographic copies of the projects implemented for the post-war reconstruction, folded in the “Faldoni”, which add valuable pieces to our knowledge of interesting urban episodes, such as Capodichino, Agnano and Soccavo Canzanella, or of important but still little-investigated figures such as Stefania Filo Speciale.

Finally, of particular relevance is the communication of this experience to the studios, to the students and to the public in generally, through the creation of a digital inventory, to which selected and photographed drawings are also “hooked”. Researchers and experts

¹ The article is the result of shared work, however the first paragraph after the introduction is attributable to Carolina De Falco, and the second by Paola Ascione.

² Among the prestigious cultural institutions that have initiated significant digital archiving projects, the Archive of the 20th Century at the Mart (Museo di Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto) should certainly be mentioned.

³ <https://www.docomomoitalia.it/>.

together developed the structure of the platform from the perspective of the open source web application.

In addition to facilitating consultation, this ensures the preservation and protection of the oldest and most fragile valuable drawings, which are in danger of being lost and/or perishing. The database accessible via the web platform comprises 469 intervention units and 1567 archiving units to date. In the case of the storage unit, the module divides the data into 16 fields which contains, among other things, the archival information, the name of the district, the chronological details (when present) and information notes that could be found. The user interface tabs include a field for georeferenced mapping.

As a methodological case study, this web application aims to tackle the challenging issue of digitising and enhancing archives through an open archive approach⁴.

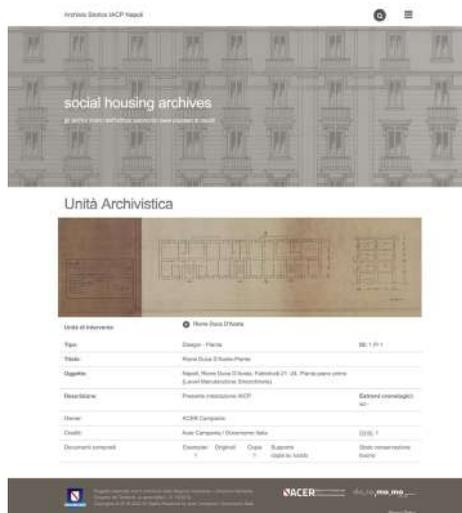


Figure 1. ACER, IACP Archives, web application. Example of Archival Unit.

Sharing/communicating history: the INA-Casa neighbourhoods by Stefania Filo Speziale

Social housing was at the heart of contemporary architectural and urban planning research in the construction of the European city in the aftermath of the Second Great War, and the emergency of recent years has rekindled the debate on the issue of housing, in Italy and in Europe. In fact, the focus is now not only on economically weak and socially vulnerable segments of the population, but also on social strata and families with average incomes have been able to satisfy their pressing demand for housing, which is only in peripheral areas due to the high cost of housing in central areas. On the other hand, in order to act on the city, it is first necessary to interpret it, trying to understand, as Giancarlo De Carlo, one of the CIAM

⁴ Web Designer Renato Piccirillo. The Web Application is available at the link <https://archivi.docomoitalia.it/>.

members of Team X, argued, “the interrelationships that unite the various places through chains of meanings that enter deeply into space and time” and thus into history⁵.

The construction of social housing therefore represents a significant “observatory” of urban transformations. In fact, the theme involved and excited qualified professionals, protagonists of Italian architecture and engineering, who were attentive to grappling with the design of both housing and those service infrastructures, indispensable to “making a city”, the lack of which is uneasily felt today.

The need to make the suburbs liveable therefore prompts us to try to reread urban growth starting from its most recent history, on the basis of new documentary acquisitions, before tackling planning and urban regeneration interventions. This is why, from this point of view, it is of particular importance not only to take the opportunity for an initial census phase of the documents kept in the constituent Archive, but above all to attempt to communicate their existence, in order to start a phase of knowledge of the considerable real estate owned by the IACP, now ACER. In fact, the project documents tell of a specific phase in Italian, as well as European, architectural history: that of the social objective of the so-called “house for all”, initiated in Italy by the Fanfani plan, in 1949, through Marshall Plan funding. Unfortunately, most of these settlements today show signs of the dramatic marginalisation and degradation of the suburbs. Raising the issue of the valorisation and protection of this real estate heritage, especially if it is “copyrighted”, can therefore achieve the twofold objective: that of recovering historical memory and a resource to be redeemed.

It should also be considered that the architectural culture of the early 1950s, devoting particular interest to the environmental context, focused on the aesthetic quality of urban places. That also based on studies by Kevin Andrew Lynch, according to which the quality of the urban landscape stems from the clarity of the environmental images that each individual has of different locations, and is in fact endowed with all the characteristics, both positive and negative, of the social group it represents and is therefore unique⁶. Therefore, the common intention of the city planners to avoid the conformity of the urban environment and to convey identity to places reveals a shared idea, now more relevant than ever: urban landscape is the bearer of harmony and “beauty” in cities.

The historic urban landscape, the main feature of Italian cities, constitutes anche the benchmark for the construction of working-class neighbourhoods in post-war Italy, which gave rise to the need to recreate the effect of a “lived-in city” that was not built all at once, and which among other things became a decisive factor in the activities of INA-Casa, particularly between 1949 and 1956⁷. It is worth pointing out, finally, that such attention to the aes-

⁵ Giancarlo De Carlo, “L'interesse per la città fisica”, *Urbanistica*, n.º 95 (1989): 17.

⁶ Kevin Andrew Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960); Italian edition: *L'immagine della città* (Padova: Marsilio, 1985) and see also Vincenzo Andriello, “La città vista attraverso gli occhi degli ‘altri’. Lynch, The Image of the City, 1960”, in *I classici dell'urbanistica moderna*, ed. by Paola Di Biagi (Rome: Donzelli, 2009), 145-162.

⁷ INA-Casa is the Authority for the construction of social housing under the Fanfani Plan of 1949. See: *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50*, ed. by Paola Di Biagi (Rome: Donzelli, 2001).

thetics of urban places made the neighbourhoods of the 1950s recognisable in the context of the same suburbs which later joined the original centres. On the other hand the 23rd INU Congress in Naples reaffirmed what had been sanctioned in Florence in the European Landscape Convention, also held in the year 2000, and numerous urban regeneration projects chose the term “landscape” to refer to the external appearance of the façades of buildings, churches, squares and public places in general, that is a distinctive feature of the European city⁸.

As an example of the importance of the knowledge we are trying to share, we report some results from research carried out at the IACP Archives. Even in Naples, in the eyes of younger professionals, the new districts lose “their old semantic connotation, often sad, squalid, peripheral to take on another new one, an expression of modernity, of experimentalism, of progress”⁹. Among them, it was possible to reconstruct the history of two INA-Casa neighbourhoods in Capodichino and Agnano, both built by Stefania Filo Speziale in 1951 and 1953 respectively¹⁰.

The focus on the townscape, with buildings characterised by rough surfaces, broken floor plans and the articulated interplay of volumes that exploits the terrain’s height differences, reveal how Filo Speziale was well aware of the architectural culture of that particular historical moment. Of importance is her search for typological variety in the urban fabric and for social spaces, i.e. for “a planimetric organism that gives an organic and human life to a building, not detached from its surroundings”¹¹. It should be emphasised that, although Filo Speziale has a predilection for in-line buildings, believing them to satisfy the need for insolation in a more satisfactory manner, she nevertheless observes “that this arrangement, combined with economic requirements, has led to very monotonous architectural solutions, with all the buildings being repeated in the same way, so as to give the impression of a collection of military barracks”¹².

On 3 November 1951, building permission was granted for the construction of a new social housing estate at the beginning of Calata Capodichino, for a total of 25 buildings with 1,728 dwellings, designed by Filo Speziale¹³. Its importance should be emphasised: suffice it to

⁸ Mario Piccinini, “Sessant’anni fra piano e progetto. La discussione dell’Inu 1950-2010”, in *Disegnare la città. Urbanistica e architettura in Italia nel Novecento: appunti da un ciclo di conferenze*, ed. by Francesco Evangelisti, Piero Orlandi, and Mario Piccinini (Ferrara: Edisai, 2011), 96. See also Carolina De Falco, “Contemporary urban landscapes: the construction of public housing in the 1950s in southern Italy”, in *Arquitectura y paisaje: transferencias histórica, retos contemporáneos* (Madrid: Abada Editores, 2022), 217- 227.

⁹ Renato De Fusco, *Facciamo finta che* (Naples: Liguori, 2004), 119.

¹⁰ It is still difficult to draw up a balance sheet on Stefania Filo Speziale, the first woman to graduate in Architecture in Naples, a member of the INU (National Institute of Urbanism), an authority on the building site and committed to teaching, since its project archives have been destroyed. Please refer lastly to Carolina De Falco, “Sulle tracce di Stefania Filo Speziale prima del grattacielo”, *ArcHistoR* (2023), n.º 20 and related bibliography.

¹¹ Stefania Filo Speziale, *Del Corso di caratteri distributivi degli edifici* (Naples: Fausto Fiorentino, 1953), 6.

¹² Stefania Filo Speziale, *La casa di abitazione* (Naples: Fausto Fiorentino, 1953), 67.

¹³ ACER, Archivio storico IACP, Faldoni, Napoli Generali, *Licenze Edilizie*.

say that Capodichino was one of the projects mentioned in the publication presented by INA-Casa at the 4th National Urban Planning Congress in 1952, alongside the best-known works, from Falchera by Astengo in Turin to Valco S. Paolo by Muratori and Tiburtino by Quaroni and Ridolfi both in Rome, as representative of Neapolitan activity, together with the neighbourhoods by Giulio de Luca and Raffaello Salvatori in Capodimonte and Parco Azzurro in Barra by Carlo Cocchia¹⁴. Following INA-Casa’s prescriptions, Filo Speziale arranges the buildings with extreme freedom, with the intention of creating cosy spaces and varying the views, achieving this effect also through typological diversification: tower houses, in-line or staggered zig-zag houses. Of the two larger buildings visible on Calata Capodichino, the five-storey one, which is more extended horizontally, is characterised by terraces with an incredible irregular pentagonal shape. Among the buildings, four can also be seen, characterised at the centre by isosceles triangle balconies that give the elevation a “wing-like” movement.

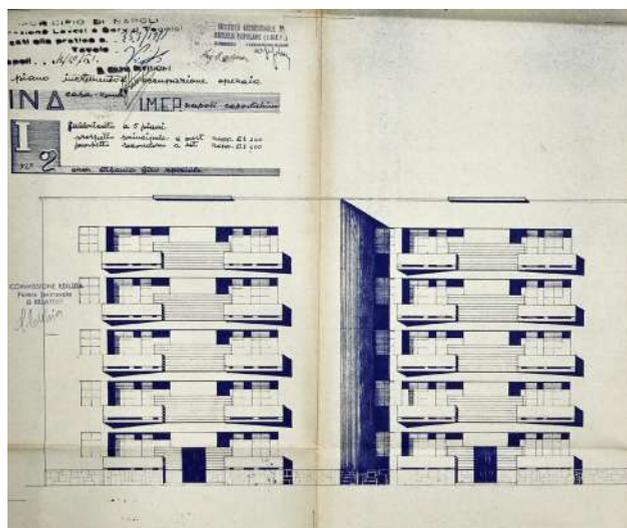


Figure 2. Design by Stefania Filo Speziale for Capodichino district. Building with triangular balconies, elevation, 1951. Source: ACER, IACP Archives, *Faldoni, Building Licences*.

Filo Speziale also signed the 1953 town-planning project for the Agnano district, thus pre-dating the better-known La Loggetta district by Giulio de Luca, whose entire construction history could be reconstructed thanks to documents found in the IACP Archives¹⁵. Filo Speziale sets up the main core of the project, strongly characterising the site with four buildings up to six floors high. In particular, three of these, called “bridge buildings” by the

¹⁴ *L'INA-Casa al IV Congresso Nazionale di Urbanistica* (Roma: Società Grafica Romana, 1953, 206-209. See also Luigi Beretta Anguissola, ed., *I 14 anni del piano INA-Casa* (Rome: Staderini, 1963).

¹⁵ Carolina De Falco, *Casa INA e luoghi urbani. Storie dell'espansione occidentale di Napoli* (Naples: Clean, 2018), 63-76.

inhabitants, are crossed by the two access roads to the neighbourhood, ideal urban gates to underline the autonomy of the settlement.

A different approach is given to the other two of tall buildings, whose vibrant prospect is obtained by turning the balconies 45 degrees to the axis in search of light and a view towards the sea. It cannot be overlooked that trapezoidal balconies became a strongly recognisable formal feature in numerous buildings of the 1950s. Finally, the last group of low-rise houses by Filo Speciale, upstream of the settlement, also has curious oblique trapezoidal balconies, linked by an elevated pathway.



Figure 3. District in Agnano, by Stefania Filo Speciale. Guided tour for Open House Napoli along the elevated pathway with the houses with trapezoidal balconies.

Finally, we intend to draw attention to the virtuous cycle that the communication of knowledge can trigger, through, for example, the so-called neighbourhood walk, an event of great importance in the context of participatory processes activated in the area. The main idea behind this methodology is the enhancement of the inhabitants' skills in relation to the particular living environment in which they habitually live or work.

Along the way, participants exchange observations, problems, ideas, memories, creating a flow of information, rich in ideas and comparisons. This process can be enriched precisely by telling the story of places, as happened with participation in the days organised as part of the Open House Naples architecture festival, part of the Open House Worldwide network with Turin, Milan and Rome, in the 2021 edition¹⁶.

This path was therefore made possible thanks to the telling of a new story, also with the aim of making the inhabitants aware of the protection of the buildings they inhabit, helping them to choose the most suitable solutions for sustainable adaptation.

¹⁶ Carolina De Falco, guided tour *Un'altra storia: il bel quartiere ad Agnano di Stefania Filo Speciale* <https://www.openhousenapoli.org/location/location.php?l=201>.

Knowledge and updating of the architectural heritage

The conservation of our cultural heritage cannot disregard the consideration of the built environment as a ‘non-renewable natural resource’ that requires necessary improvement and renovation. This often entails redevelopment projects, articulated and complex, which would require, in addition to a careful knowledge of the heritage, a multidisciplinary, sensitive, dialogic vision.

The question of updating and, at the same time, preserving the architectural heritage, becomes delicate in the case of the author’s social housing of the second half of the 20th century, which is considered “energy-intensive” due to construction materials and systems that make the architectural envelope critical due to its high thermal transmittance and which would therefore require urgent energy redevelopment. Much of this is heritage built less than seventy years ago that, even when signed by authoritative designers, by law cannot be subjected to constraints of architectural interest. In this scenario, coordinated actions would be desirable within the framework of the ‘Architectural Heritage Innovation and Experimentation’ and “Architectural Heritage Protection and Conservation” activities urged by the European Union to its member states.

For this reason, the interest of the architecture technology sector in research dealing with 20th century heritage archives is twofold: firstly because of the relevance that must be given to the knowledge phase in the redevelopment project, and secondly because of the application of technologically advanced devices for land management. “Understanding how an architecture is made means looking closely at its design”¹⁷, in this sense, knowledge of archive documents, especially those describing the building system and its parts, helps to understand the object of the intervention and the reason for its technological and environmental behaviour.

With regard to this second point in particular, the ways of using and managing cultural heritage, i.e. architectural heritage, are being transformed by the ever-expanding use of digital technologies.

The work of DiArc’s Architectural Technology research unit therefore falls within the guidelines of the programme “NextGenerationEU”, one of the priority objectives of which is the promotion of joint and interdisciplinary actions aimed at digitisation and innovation, adaptation to environmental changes, and increasing the resilience of architecture.

In this scenario, the cognitive phase of a building project becomes important for the acquisition of original documents, sometimes unpublished but of extreme technical value, which would make it possible to introduce new qualitative and quantitative parameters and performance indicators to be applied in climate adaptation and risk mitigation strategies.

The realization of the web application is part of a strategy of cultural and scientific promotion that increasingly sees collaboration and integration between multiple disciplinary points of view, identified as a working method that allows, on an inter-departmental level, to broaden research perspectives. In this logic, the theme of how to know the author’s

¹⁷ Taken from the interview of Paola Ascione with Eduardo Vittoria. Rome, 22 January 1995. In press (2024).

pre-existing structures in multidisciplinary terms and how to act on them in order to be able to exploit them as recoverable resources even where they have been subjected to a constant process of degradation and, in many cases, are irreversibly tampered with, arises in the present day, the theme of how to know in multidisciplinary terms the author's pre-existences and how to act on them in order to be able to valorize them as recoverable resources even where they have been subjected to a constant process of degradation and, in many cases, are irreversibly tampered with, arises in the present day. Knowledge of the pre-existences –which obviously starts with a prior investigation of the thought, objectives and criteria that determined them– makes it possible to define guidelines for interventions that are capable of extrapolating the sense of the project and the relationship with the technique and the environment, supposed on this complex system a redevelopment process that starts, without equivocation, from the sense and recognition of the designer's intentions.

Hence the interest in the IACP historical archive in Naples, which collects material on a vast heritage, approximately 31,000 dwellings in the twenty years between 1050 and 1970, including most of the most interesting neighborhoods built under the INA-casa Plan.

It should be remembered that many of those INA-casa districts, as well as all the buildings constructed after 1953, have already undergone and may still undergo sporadic, random interventions, dictated by urgency and in the total absence of a project aware of the peculiarities of the pre-existence. It therefore happens that while, on the one hand, there are discussions on strategies for selecting and cataloguing 20th century works in order to identify those worthy of attention and initiate new and more effective tools for protection, the residential heritage, as the experience of eco and super bonuses teaches us, the adaptation of buildings to the requirements of the energy transition remains critical and awaits a clear separation strategy suited to different Italian contexts, as suggested at the time by the original Plan.

To this end, it is necessary to spread a greater awareness of the coherence and value of social housing heritage through a multidisciplinary and dialogic approach, which aims to create a direct link between the fields of historical research, nature conservation and technological and environmental design.

In this regard, it should be noted that, for example, in the case history referring to the INA casa neighborhoods, depending on the planners we find different degrees of design and construction detailing by the best known professionals of the time.

In order to structure the data base necessary for the experimentation of the archive-web model, it was necessary to define a sampling of the districts to be taken into consideration, identifying the categories of documents representative of all the phases of the building and design process, including the elaborations from the urban scale to that of the executive detail.

By consulting the folders, possible comparisons emerged between the solutions adopted by different planners. Thus, differences and similarities emerged that were useful for the application of intervention strategies suited to specific cases.

However, the “reinvention” of detail in the executive project is to be interpreted in the INA-casa logic of the “‘author’s detail’ [...] as the promotion of prototypes for building production”¹⁸.

For example, in the drawings for the same “rione” Soccavo-Canzanella, we find the North lot designed by Mario Fiorentino, and the South lot designed by Giulio de Luca, which differ considerably in terms of building type. The canonical details designed by De Luca—from the reinforced concrete staircase to the simple railing with vertical parallel rod, the wooden window frame, the bare loggia—with Fiorentino’s more refined details, see the steel-framed staircase with decorative railing, or the details of the connection between the iron railing and the brick wall, or the coloured majolica insert in the façade¹⁹.

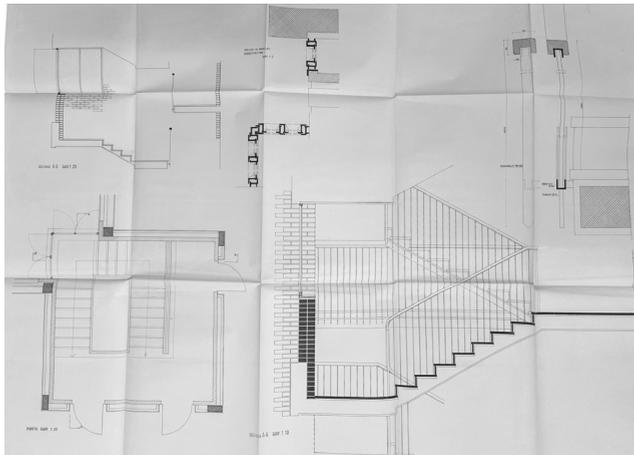


Figure 4. Design by Giulio de Luca (team leader) for the Soccavo - Canzanella buildings. Section on the stairs. Source: ACER, IACP Archives, Faldoni, *Soccavo Canzanella projects*.

These are the distinctive aspects of an architectural production that, even within the same plan that provided precise guidelines and suggestions for the designers, allows a freedom of expression that is the result of individual design research. These are the distinguishing features that highlight the identity and authorial characteristics of an architecture, of a place. In the same way, the typological differences of housing and buildings, or of building systems, can play important roles in the environmental behaviour of an architecture. Here again, the different choices made by various architects play a fundamental role on the resilience levels of the heritage with respect to technological and energetic redevelopment.

¹⁸ M. Fiorentino, *Progetti 1946-1955. I primi anni del dopoguerra, la formazione professionale e l'esperienza "neorealista"*, in *Mario Fiorentino. La casa. Progetti 1946-1981* (Rome: Kappa, 1985), 15-16.

¹⁹ On the other hand, with the aim of experimenting with prefabrication also in the still artisanal site INA-casa Fiorentino designed a prefabricated staircase with a metal structure and steps in vibrated concrete—and eight types of sheet metal window frames painted with fire paint and complete with shutter and veil, which he would then also apply in the Viale Etiopia Towers in Rome (1957-62)—. See Rosalia Vittorini, *Esperienze di innovazione nel "mondo disordinatamente artigiano" del cantiere INA-casa*, in *Città, architettura, edilizia pubblica. Napoli e il piano INA-casa*, ed. by Ugo Carughi (Naples: Clean, 2006).

This was also taken into account in the choice of sample cases to be included in the web application. On the other hand, the Iacp archive project stands as a “work in progress”, both because of the large amount of paper material on site, and because of the vastness of the architectural heritage to which it refers and the successive interventions on it. Obviously, it will be essential to limit the collection of data to housing, and to restrict the documentary material to what is most relevant to the care, maintenance and management of the existing heritage. The work, which has just begun, cannot therefore be defined as finished, presenting itself as a demonstration case, but adequately prepared to receive further material in later phases.

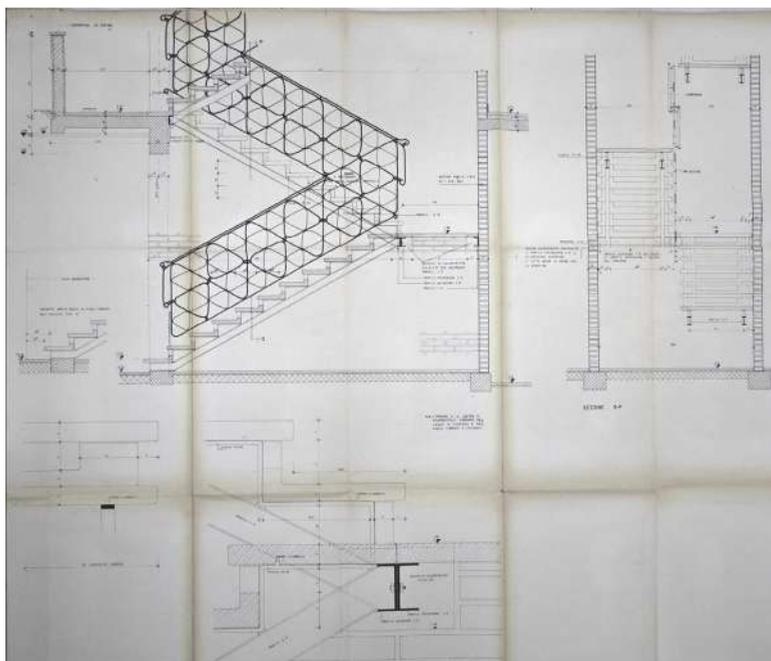


Figure 5. Design by Mario Fiorentino (team leader) for the Soccavo - Canzanella buildings. Section on the stairs. Source: ACER, IACP Archives, Faldoni, *Soccavo Canzanella projects*.

The user interface for accessing the archive database was developed with WordPress licensed under GPLv2 (open source web content management system). This allows for free software that is free for both use and modification. The data from the inventory and digitization of the Funds of the IACP Historical Archives of Naples were normalised and hierarchized. Two types of software tags were used to collect, download and associate information: the first refers to the Unit of Intervention and is initialized to the UI Series; the second concerns the container, the AI Series, dedicated to graphics and technical drawings. While the first software tab collects information in various forms relating to the initial design or construction “unit”, the second (AI) is dedicated to technical drawings and graphics.

Above all, through the platform, users are able to access these fiches from any computerized device with Internet connection (i.e. office/laptop p.c., tablet, mobile phone), and can operate multiple search-engine functions for ready selection and study of the different UIs and AIs relevant to the particular user, whether scholar, practitioner, administrator or any other person with casual or specific interests.

Given the open character of the GPLv2 platform, the managers can readily supplement or modify the fields of both the UI and AI fiches. Another aspect essential to the project concept of networking and accessibility is that the platform backend, the administrative dashboard, is sufficiently intuitive that diverse institutions, organizations and companies who hold archival material on the modern built heritage will be able to participate in adding to the master archival database.

Currently, the social housing archive platform can be consulted on several levels. On the home page, it is possible to access by choosing between the categories intervention units and documentary units, or alternatively to choose the districts for which information and materials are required directly from the interactive map.

The advanced search, on the other hand, allows the object of the search to be identified by means of three access keys: in addition to the two units, intervention or documentary, the data can be accessed by selecting the planners. Once a category has been selected, a drop-down menu will open, allowing the request to be specified, e.g. by indicating the name, type of documentary material (drawings, plans, photos, etc.), subject of the work (plan, elevation, executive details, etc.), and the subject of the work (plan, elevation, executive details, etc.).

This was not merely archival research, but rather the testing of a fully functional user-friendly platform that is easy to manage, update and maintain and represents an initial contribution to bridging the long-standing issue of the lack of information on the residential building stock, which quantitatively, and qualitatively, constitutes a high risk in terms of energy waste.

Conclusion

In conclusion, the realization of the web application is part of a strategy of cultural and scientific promotion that increasingly sees collaboration and integration between multiple disciplinary points of view, identified as a working method that allows, on an inter-departmental level, to broaden research perspectives.

On this terrain, the theme of how to know in multidisciplinary terms the author's pre-existences and how to act on them in order to be able to valorize them as recoverable resources even where they have been subjected to a constant process of degradation and, in many cases, are irreversibly tampered with, arises in the present day. Knowledge of the pre-existences –which obviously starts with a prior investigation of the thought, objectives and criteria that determined them– makes it possible to define guidelines for interventions that are capable of extrapolating the sense of the project and the relationship with the technique and the environment, hypothesizing on this complex system a redevelopment process that starts, without equivocation, from the sense and recognition of the designer's intentions.

Communicating Museum Architecture: The Role of Europeana Collections in the Construction of Architectural Memory

Comunicar la arquitectura de museos: el papel de las Colecciones Europeana en la construcción de la memoria arquitectónica

HELENA BARRANHA

Universidade de Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, helenabarranha@tecnico.ulisboa.pt

ISABEL GUEDES

Independent Researcher, isabel.guedes@tecnico.ulisboa.pt

Abstract

Desde su creación, en 2008, Europeana ha fomentado decisivamente la digitalización y difusión del patrimonio cultural de archivos, bibliotecas, galerías y museos europeos. Aunque las artes visuales y la arquitectura tienen una presencia central en las Colecciones Europeana, a menudo la información sobre los edificios de los museos y los espacios de exposición tiende a ser escasa o difícil de encontrar. Teniendo en cuenta que la arquitectura está intrínsecamente asociada con el papel social y cultural de los museos como instituciones de memoria, este artículo pretende discutir la subrepresentación de los espacios museísticos en las Colecciones Europeana, destacando la importancia de una inversión más sustancial en la digitalización y carga de materiales existentes (por ejemplo, fotografías y dibujos), así como en la producción de contenidos nativos digitales relacionados con edificios de museos (como vídeos y modelos 3D). Además, las autoras sugieren que Europeana debería introducir nuevas funcionalidades de búsqueda, temas y exposiciones en línea para aumentar la visibilidad de la arquitectura de los museos.

Since its creation, in 2008, Europeana has decisively fostered the digitisation and dissemination of cultural heritage from European archives, libraries, galleries and museums. Although visual arts and architecture have a central presence in Europeana Collections, more often than not, the information about museum buildings and exhibition spaces tends to be scarce or difficult to find. Considering that architecture is intrinsically associated with the social and cultural role of museums as memory institutions, this paper aims to discuss the underrepresentation of museum spaces in Europeana Collections, highlighting the importance of a more substantial investment in the digitisation and uploading of existing materials (e.g., photographs and drawings), as well as in the production of born-digital items related to museum buildings (e.g., videos and 3D models). Furthermore, the authors suggest that Europeana should introduce new search functionalities, themes and online exhibitions to increase the visibility of museum architecture.

Keywords

Arquitectura de museos, colecciones en línea, Europeana, memoria
Museum architecture, online collections, Europeana, memory

Introduction

Over the last three decades and in line with international trends and institutions, European museums have significantly invested in the digitisation and online dissemination of cultural heritage. In addition to their own websites and social media, many of these institutions also share their digital collections through national and international platforms, such as Google Arts & Culture and Europeana¹.

Launched by the European Commission in 2008, as “the EU digital platform for cultural heritage, collecting and providing online access to tens of millions of digitised items from libraries, archives, audiovisual collections and museums across Europe”², Europeana developed through the creation of the Europeana Collections web portal in 2015. Currently, it gathers together and provides online access to over 56 million digital items from more than 4,000 different institutions, including artworks, archaeological artefacts, books, newspapers, scientific instruments and music, among others³ (fig. 1). This collaborative platform is structured through a network of aggregators that mediate between Europeana and the providing institutions. In order to enable a “unified access to digital cultural objects irrespective of origin, language or format”⁴, the incorporation of items into the collections follows the Europeana Data Model (EDM).

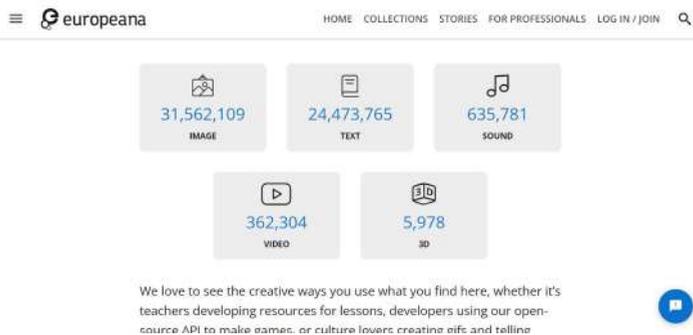


Figure 1. An overview of the current scale of Europeana Collections. Source: “About”, Europeana, screenshot, 14 August 2023, <https://www.europeana.eu/en/about-us>.

However, this ground-breaking project is not without problems and, obviously, the huge scale of the aggregated collections, the diversity of content and the high number of different of languages used by the providing institutions pose multiple challenges in terms of access

¹ NEMO – The Network of European Museum Organisations, *Final report: Digitisation and IPR in European Museums* (Berlin; NEMO, 2020), 3-4.

² “New Europeana Collections site brings people closer to culture”, European Commission - Shaping Europe’s digital future, 22 January 2016, accessed 7 August 2023, <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/news/new-europeana-collections-site-brings-people-closer-culture>

³ “About”, Europeana, accessed 3 August 2023, <https://www.europeana.eu/en/about-us>.

⁴ Vivien Petras et al., “Europeana – a Search Engine...”, *Datenbank Spektrum* 17 (2017), accessed 14 August 2023: 41, <https://doi.org/10.1007/s13222-016-0238-1>.

and search functionalities. In spite of the richness and diversity of Europeana Collections, as far as museums are concerned, the portal's search engine is clearly more oriented to movable heritage than to the immovable dimension of these cultural institutions, affording little visibility to the architectural spaces where such objects are housed and displayed. On the one hand, none of the filters available to explore the collections is directly related to museum architecture and, on the other hand, the reduced number of results obtained with queries about important museum buildings can be quite disappointing.

At the same time, the underrepresentation of museum architecture on Europeana appears to be contradictory with the relevance that this type of building has achieved in contemporary culture. In fact, since the 1970s, museums have consistently been recognised not only as a prolific theme for architectural creation⁵, but also as a fertile domain for research in Architectural History and Theory. Moreover, museum architecture has also become a popular topic in online communication, inspiring the production of a wide range of social media content.

Against this background, this paper aims to discuss the limited visibility of museum architecture on Europeana, drawing on a study carried out in 2022, under the framework of the Integrated Master's Programme in Architecture at Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa, Portugal⁶. Based on the quantitative and qualitative analysis conducted in 2022, this paper identifies key problems and presents different arguments in favour of improving access to images and information about museum spaces, which are —and should be regarded as— a fundamental component of art museums as memory institutions.

Documenting and Communicating Museum Architecture on Digital Platforms

The 1990s represented a turning moment for museums, marked by two interconnected and equally challenging dynamics: one towards virtualisation, with the digitisation of collections, the launch of the first institutional websites and the creation of purely digital galleries; and the other centred around the unprecedented popularity of museum architecture. As Ross Parry and Vince Dziekan observe:

The digital transformation of museums has unfolded as a series of continuous disruptions. The adoption of the networked economies and technologies of the Internet age have directed a restaging of how museums, their collections and the cultural values they embody are understood and activated.⁷

⁵ Vittorio Magnago Lampugnani and Angeli Sachs, *Museums for a New Millennium – Concepts, Projects, Buildings* (Munich: Prestel, 1999), 7.

⁶ Isabel Guedes, “Espaços expositivos em formato digital: a presença da arquitetura de museus nas Coleções Europeana” [Exhibition Spaces in a Digital Format: The Presence of Museum Architecture in Europeana Collections] (Master's Dissertation, Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa, 2022. Supervisor: Helena Barranha).

⁷ Ross Parry and Vince Dziekan, “Critical Digital: Museums and their Postdigital Circumstance”, in *Art, Museums and Digital Cultures – Rethinking Change*, edited by Helena Barranha and Joana Simões Henriques (Lisbon: IHA/NOVA FCSH and maat), 16, <https://doi.org/10.34619/hwfg-s9yy>.

The re-contextualisation of cultural values reached a critical point when, for many institutions and visitors, museum buildings became as, or even more, important than museum collections or, as some authors put it, the museum superseded the cathedral or the skyscraper as the "defining architectural category of our time"⁸. Interestingly enough, the first art museum websites already highlighted not only masterpieces in the collections but also the architectural space, as part of their history and identity.

In effect, the international relevance of museum architecture would hardly have been possible without the rapid development and globalisation of the Internet, through which the appealing images of iconic buildings, such as the Guggenheim Bilbao or the Louvre Pyramid, were widely disseminated in the turn of the millennium. In addition to books, magazines and exhibition catalogues, the increasing interest in museum spaces, shared by curators, researchers, students and audiences at large, also motivated numerous online publications on blogs, websites and new digital platforms specifically dedicated to architecture which emerged with Web 2.0.

Offering diversified and constantly updated content on contemporary architecture, web magazines such as *Archdaily*, *Dezeen*, *Designboom*, *Architizer* or *Divisare* have gradually amassed a vast "repository of architectural production on a global scale"⁹. These platforms, being considerably more flexible and user-friendly than traditional archives and publications, also encourage users to share or republish news and projects on social media, thus fostering a broader dissemination of museum architecture.

It is also important to note that, with the rise of social media and participatory online dynamics, much of the content about museum architecture circulating online today is produced by the visitors themselves. Through sharing their experiences and images on Instagram and other social networks, visitors offer new perspectives on museum buildings as urban spaces and also on the variable relationship between collections and exhibition spaces. This confirms the perception that:

Museums have always been more than just places of careful preservation and interpretation. They are also places of visual and spatial staging: of individual objects and entire collections, of visitors' encounters with those objects and the stories told around them.¹⁰

In this context, the digital strategies of cultural institutions extend far beyond the mere digitisation of collections and archives. Knowing that "the design of space is the common point of reference for architecture and museology"¹¹, museums are curating online visits that invite

⁸ Martin Filler, "Broad-Minded Museum", *The New York Review*, 20 March 2018, accessed 14 August 2023, <https://www.nybooks.com/articles/2008/03/20/broad-minded-museum/>.

⁹ Guido Cimadomo, Rubén García Rubio and Vishal Shahdadpuri Aswani, "La diseminación de la arquitectura en la era digital. El ecosistema de las revistas(digitales), repositorios y redes sociales", *Constelaciones*, n.º 9 (2021): 158, accessed 14 August 2023, <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n9a10>.

¹⁰ Maarten Liefoghe, Ash Çiçek and Jantje Engels, "Staging the Museum", *OASE* 111 (May 2022): 1.

¹¹ Kali Tzortzi, *Museum Space. Where Architecture Meets Museology* (London & New York: Routledge, 2017), 1.

audiences to engage with both the exhibition content and the architectural spaces. This is particularly evident on museum websites and international platforms such as Google Arts & Culture, which offers street view tours to buildings and exhibitions. Additionally, YouTube hosts a multitude of videos dedicated to museum architecture, including guided tours, documentaries and interviews produced by cultural institutions, television channels, architectural studios and magazines, as well as stories shared by influencers or occasional visitors. Digital platforms and cultural heritage databases also illustrate the current complexity of archiving, preserving and communicating architectural collections. As Ines Maria Zaldueño points out:

If we think of archival practice in relation to architectural collections, there is no doubt that collecting and archiving in the current born-digital landscape is impacted deeply in fundamental ways: the vast amount, and above all, the nature of architectural drawings has changed.¹²

Indeed, as architectural representation has become increasingly multifaceted and computer-based, collections and archives now encompass not only digitised materials, but also born-digital photographs and technical drawings, videos, 3D models and virtual reality tours. Collectively, these online collections constitute a wide range of resources available for research, collaboration and creative reuse within the domain of museum architecture. Therefore, the question arises: How is Europeana addressing these new challenges and opportunities?

Searching for Museum Architecture in Europeana Collections

In 2015, when Europeana Collections first became accessible online, Jill Cousins, who was then the Executive Director of Europeana, highlighted that the new site was “answering a genuine audience desire for high quality, downloadable content” and, simultaneously, aiding partner institutions “to improve their international visibility, audience growth, outreach and engagement.”¹³ Alongside the availability of free search queries, at that time online visitors could already explore two curated collections centred around popular themes: Music and Art History.

To ensure the aggregation and presentation of coherent sets of items from various institutions, many other thematic collections were progressively added, covering topics such as Archaeology, Fashion, Industrial Heritage, Maps and Geography, Natural History and Sport, among others. This curatorial effort has also been supplemented by the creation of diverse online exhibitions, which, along with blog posts, are currently accessible as “Stories”¹⁴. These serve as effective methods for managing the massive amount of items available on

¹² Ines Maria Zaldueño, “Paradigm shift: curatorial views on collecting and archiving architectural drawings in an evolving born-digital landscape”, 2014, accessed 14 August 2023: 1, <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:13442962>.

¹³ Jill Cousins cited in “New Europeana Collections site brings people closer to culture”.

¹⁴ “Stories”, Europeana, accessed 7 August 2023, <https://www.europeana.eu/en/stories>.

the web portal, providing alternative and more direct ways for exploring European cultural heritage within specific subjects. At the same time, by creating multiple options for accessing interrelated resources, Europeana fosters research and engagement, enabling new forms of usage and collaboration associated with social media, remix culture and creative industries¹⁵.

Through the platform’s homepage, users can explore the curated collections and stories, carry out free searches or create a personal account for saving their favourite items and organising them into galleries, which can subsequently be shared with other people¹⁶. Although the homepage is quite clear and intuitive, several problems can occur when undertaking transdisciplinary searches that cross different thematic fields or heritage categories, as is often the case with museum architecture. As mentioned in the Introduction, this paper is based upon a recent academic investigation¹⁷ on the representation of museum architecture within Europeana Collections, which involved an extensive exploration the platform, adopting a user’s perspective approach. Given that neither the thematic collections nor the available “Topics” or “Stories” facilitated a focus on museum architecture, it was necessary to formulate specific search queries.

A set of four related keywords was therefore selected: Architecture, Building, Exhibition and Museum. These keywords were then combined in different queries, using four languages: Portuguese, English, Spanish and French. Following the tips provided by Europeana on how to improve search queries, the symbol +, parentheses, quotation marks and also the term “what” were added to the previously selected keywords¹⁸. Such variations favoured the return of more relevant results.

Lastly, the filters “Archaeology” and “Art”, accessible on the platform, were also applied. Among the available filters, these were considered the most pertinent to the search topic, not only due to the disciplinary, historical and cultural affinities between art, archaeology and architecture, but also because they correspond to museum typologies that have proved notably prolific from an architectural point of view. Nevertheless, the experiment soon revealed that these two filters did not work well to find content related to museum architecture. In fact, the absence of a specific filter for architecture or any curatorial project on museum architecture represented major constraints for this study.

The following table (fig. 2) describes the main steps of the adopted methodology and the variations introduced in the search queries.

Overall, the contents related to museum architecture were too dispersed and not always well catalogued. In this scenario, two opposite and equally problematic situations occurred:

¹⁵ Bjarki Valtýsson and Nanna Holdgaard, “The museum as a charged space: The duality of digital museum communication”, in *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*, ed. by Kirsten Drotner et. al. (London and New York: Routledge, 2018), 163. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/47733>.

¹⁶ “Discover Europe’s digital cultural heritage”, Europeana, <https://www.europeana.eu/en>.

¹⁷ Guedes, “Espaços expositivos em formato digital...”.

¹⁸ “How to Search Europeana”, Europeana, accessed 7 August 2023, <https://www.europeana.eu/pt/help/search-tips>.

a) an excessive number of results, many of which were irrelevant or even inaccurate; b) the complete absence of results.

Some of the items found and examined during the research contained imprecise, outdated or incoherent information, as was the case with a photograph of a building that was mistakenly labelled as a “museum”. Furthermore, in many other pictures, the available meta-data was insufficient for identifying the building or monument.¹⁹ This raises the issue of metadata quality which, accordingly to Sarantos Kapidaskis, “affects the interoperability of the collections and the quality of all search results and is important to the success of Europeana”²⁰.

Search Process Steps	Defining criteria and variations	Objectives
1	Selecting keywords in English: Architecture, Building, Exhibition, Museum	Centre the search around museum architecture
2	Adding other languages: French, Spanish, Portuguese	Expand the possibility of obtaining relevant data, considering that, although the Europeana portal is multilingual, different languages often lead to different results
3	Adopting Europeana’s tips for improving search queries, by introducing +, (), “” and “what”	Refine the search, avoiding irrelevant or misleading results
4	Creating different combinations based on the previous steps, e.g. (museo edificio), musée + architecture, “museu + edificio”, what: “museum architecture”	Expand the possibility of obtaining relevant results from different countries, keeping a focus on museum architecture despite the language variations.
5	Applying the filters “Art” and “Archaeology”	Refine the search by using the available filters that were closest to the topic of museum architecture.

Figure. 2. Synthesis of the research methodology adopted in the work carried out in 2022 (Guedes, “Espaços expositivos em formato digital...”, 103). Diagram: Helena Barranha and Isabel Guedes, 2023.

Finally, the matter of multilingualism is also a significant concern, as using the same keywords in different languages produced distinct results. Europeana is aware of this problem and is actively seeking a solution since the launch of the website, as it poses limitations on ensuring equal access to the same content for all users²¹.

The following table (fig. 3) summarises some of the most and the less effective strategies used for searching museum architecture content on the platform.

In terms of the representation of museum architecture on Europeana, the results were quite disappointing as only approximately 300 museums had information about their buildings, which corresponded to a small proportion of the thousands of cultural institutions

¹⁹ Guedes, “Espaços expositivos em formato digital...”, 74.

²⁰ Sarantos Kapidaskis, “Comparing Metadata Quality in the Europeana Context”, in *PETRA '12: Proceedings of the 5th International Conference on Pervasive Technologies Related to Assistive Environments* (New York: Association for Computing Machinery, 2012), accessed 28 July 2023, <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/2413097.2413129>.

²¹ European Commission, Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology, *Europeana strategy 2020-2025: Empowering digital change* (Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2020), 35, accessed 21 August 2023. <https://data.europa.eu/doi/10.2759/524581>.

that contribute to the platform. The items mapped throughout the study were mostly old pictures documenting the exterior of the buildings (fig. 4). Usually, these images were accompanied by relevant information about the buildings (metadata), including the geographic location, the name of the architect(s) who designed and/or renewed space and the dates of the architectural project. In certain cases, short descriptions also provided additional and interesting details.

Searches with different keywords and languages	Number of results	Level of effectiveness	Justification Comments
what: "museum architecture"	591	✓ More effective	The searches led to relevant content on museum architecture and to suitable results which could be refined by selecting the available filters "Art" and "Archaeology". More than 1000 results required additional filters.
what: (museo + arquitectura)	635		
what: museo + arquitectura	678		
what: musée + architecture	735		
(museo arquitectura)	2050		
(museo edificio)	2229		
architecture + museum	242 773	✗ Less effective	Two opposite situations occurred: while some searches led to an excessive number of results, making it extremely difficult to sort out relevant information on museum architecture, other keyword combinations produced no results.
museum building	103 218		
museum architecture	76 113		
"architecture museum"	48 839		
"bâtiment musée"	0		
"museu + edificio"	0		

Figure 3. A quantitative and qualitative synthesis of the results obtained in the research carried out in 2022 (Guedes, "Espaços expositivos em formato digital...", 99-103). Diagram: Helena Barranha and Isabel Guedes, 2023. Icons: Maria Icon / Noun Project.

Recent exterior views or images of interior museum spaces, such as exhibition rooms, were less abundant. There was also very small number of technical drawings and 3D models²². However, this scenario is gradually changing, as the 2021 *Recommendation of the European Commission* establishes that, by 2030, all Member States should have 3D models of all monuments and sites at risk and at least 50% of "the most physically visited cultural and heritage monuments, buildings and sites"²³. In the next few years, these guidelines will certainly lead to a significant increase in the number of 3D models of museum buildings accessible on Europeana.

Regarding the provenance of the images, it should be noted that, frequently, the items related to museum architecture were digitised and made available on Europeana by other institutions. Indeed, some of the museums that contribute to the platform only share content related to their collections, while the documentation about their buildings is provided by other cultural institutions, not necessarily from the same country. This happened, for example,

²² A good example of a 3D model located during the study was the Georges Pompidou Centre, in Paris. Providing institution: Modèles et simulations pour l'Architecture et le Patrimoine, France. See: https://www.europeana.eu/en/item/2048708/BEAUBOURG_beaubourg01_rendu.

²³ European Commission, "Commission Recommendation (EU) 2021/1970 of 10 November 2021 on a common European data space for cultural heritage", *Official Journal of the European Union*, L401 (November 2021), accessed 25 July 2023: 5-16. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:32021H1970&qid=1667072164258&from=EN>.

with the Prado Museum, in Madrid, whose architecture is well documented on Europeana thanks to the contributions of other institutions. Although none of the items found during this research were provided by the Prado Museum itself, the diversity of images and the information accessible on the platform offers a very comprehensive overview of the transformation of the buildings throughout the institution's history. The study also identified museums that were not among the providing institutions, but which were nonetheless represented in Europeana Collections, since other institution(s) own and disclosed documentation about their museum's buildings (e.g., Guggenheim Bilbao or Carré d'Art, in Nîmes)²⁴.

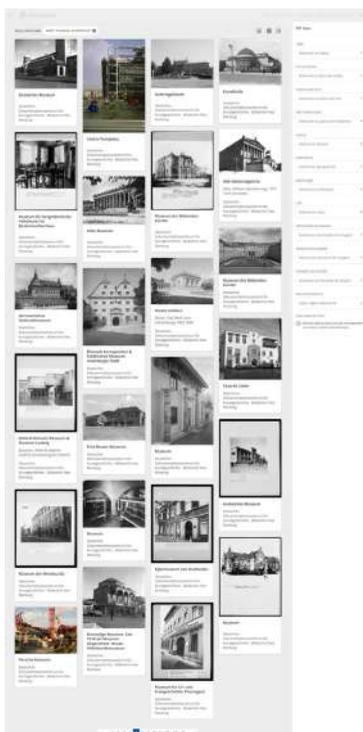


Figure 4. Partial view of the 591 results obtained with the search query “museum architecture” (no filters). Screenshot 23 June 2022.

Conclusion

Nearly a decade after the launch of the Europeana Collections website, it is now evident that the platform has actively promoted the digital transformation of cultural heritage institutions across Europe. Simultaneously, in alignment with the European Union open access policies, Europeana has consistently facilitated the study and reuse of online collections. Considering that, as Susan Crane highlights, “museum collections are built so that future generations will have the benefit of the knowledge and meanings accumulated in the

²⁴ Guedes, “Espaços expositivos em formato digital...”, 43.

museum"²⁵, how can Europeana contribute to documenting and communicating the history of museum architecture? And how can this platform foster the production of new knowledge on this theme?

This paper has addressed these questions, identifying the main constraints and potentialities of Europeana within the field of museum architecture. As demonstrated by the study carried out in 2022, a major obstacle lies in locating and sorting relevant content related to this specific topic from among the millions of items that form part of the Europeana Collections.

Therefore, researchers and other audiences interested in this subject would benefit from the creation of new filters for "architecture" or even for "museum architecture". Furthermore, it is necessary to rethink thesauri and tagging criteria, in order to ensure that search keywords yield more precise results, irrespective of the selected language, thus guaranteeing equal access to information for all users. Curatorial projects should also be considered, namely the organisation of a thematic collection dedicated to museum architecture, in general, complemented by online exhibitions centred around different subtopics or specific types of museum buildings. Such initiatives would decisively improve the access to relevant content and, more importantly, contribute to preserving the memory of museums as architectural spaces.

This paper has also revealed that, recurrently, cultural heritage institutions prioritise the digitisation of their collections to the detriment of their architectural spaces. This partly explains why, in many cases, the content accessible on Europeana concerning museum architecture is not provided by the museums themselves, but by other institutions that share this documentation within their digital collections. Consequently, museums inadvertently end up missing important opportunities linked to the online visibility of their buildings.

In fact, the digitisation of architectural collections and the production of born digital objects, especially 3D models, offer significant advantages to museums that transcend merely publicising the institution's identity across diverse audiences. Rigorous and updated digital documentation is also crucial for heritage conservation and, as pointed out in the recommendations of the European Commission, it can also "be a source of relevant knowledge on climate-related impact, adaptation and resilience"²⁶.

Taking all these aspects into consideration, we can conclude that museum architecture is still an underexplored domain within Europeana Collections. Increasing the number and the diversity of digital items on this topic, including recent images, drawings and 3D models, will not only help conserving and expanding museum collections, but also fulfilling the museums' mission, by sharing their heritage with diverse online communities. Finally, as museum architecture holds multiple layers of meaning and tangible transformation, enhancing its visibility will, undoubtedly, foster the construction of new layers of knowledge and memory.

²⁵ Susan A. Crane, "The Conundrum of Ephemerality: Time, Memory, and Museums", in *A Companion to Museum Studies*, ed. by Susan MacDonald (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 102.

²⁶ European Commission "Commission Recommendation (EU) 2021/1970 of 10 November 2021...", 6.

Tras los registros del concurso del Plateau Beaubourg

Tracing the Plateau Beaubourg's Contest Registers

M. FERNANDA BARRERA RUBIO HERNÁNDEZ

Universidad Nacional Autónoma de México, fernanda.barrera@fa.unam.mx

Abstract

En la década de 1970, el Centro Beaubourg se erigía en el corazón de París, mientras el mercado de Les Halles era demolido, convirtiéndose la zona donde alguna vez se encontraron los pabellones de Baltard en un vacío. La institución, renombrada años más tarde Centro Pompidou, fue el fruto de un Concurso Internacional de ideas en el que el equipo de Renzo Piano y Richard Rogers resultó ganador, pero ¿qué más se puede narrar del proceso del concurso? y ¿qué puede aportar dicha narración a la historia de la arquitectura? A través de la revisión del archivo burocrático-administrativo del concurso, se propone develar las condiciones de este evento arquitectónico que fue desarrollado en la segunda mitad de la Guerra Fría. Todo ello con el propósito de comenzar a exponer cómo ciertas tensiones políticas incidieron en la cultura arquitectónica de occidente hacia el último tercio del siglo XX.

In the 1970s, the Beaubourg Center rose in the heart of Paris while the Les Halles was being demolished, becoming the area where were the Baltard's pavilions once found, in just a void. The institution, renamed the Pompidou Center a few years later, was the result of an International Ideas Competition in which the team led by Renzo Piano and Richard Rogers turned out to be the competition winners, but what else can be narrated about the competition process? and, what can this narrative contribute to the history of architecture? Through the review of the bureaucratic-administrative archive of the contest, it is proposed to unravel the conditions of this architectural event that was developed in the second half of the Cold War. The latter in order to begin to expose how certain political tensions affected the architectural culture of the West towards the 20th century last third.

Keywords

Beaubourg, Pompidou, concurso, Guerra Fría

Beaubourg, Pompidou, contest, Cold War

Introducción

A principios de la década de 1970, la estructura de acero del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou se construía en la zona conocida como Plateau Beaubourg, a unos cuantos metros del mercado de Les Halles (300 m aproximadamente). El *plateau*, mientras permaneció vacío, funcionó desde la década de 1930¹ y hasta principios de la década de 1970 como un área de servicio de Les Halles. Esto, debido a la demolición del mercado que empezó en agosto de 1971, pocos días después de que el proyecto para el Centro Pompidou fuera elegido el 15 de julio del mismo año a través de un concurso². Así, detrás de Les Halles, hacia el sureste, el novedoso sistema estructural conocido como Gerberette del (hasta entonces llamado) Centro Beaubourg se erigía mientras los fierros torcidos del mercado eran retirados del lugar, dando paso a una (impuesta) nueva era para el centro parisino. Los pabellones de hierro fundido del siglo XIX de Victor Baltard que conformaban Les Halles eran retirados, convirtiendo el “vientre de París” en un vacío, donde posteriormente se construyó un centro comercial.

La nueva etapa de aquella zona de París había comenzado, al menos, desde 1969 cuando el recién presidente electo Georges Pompidou (1969-1974) anunció el 12 de diciembre de ese mismo año su decisión por lanzar un concurso internacional para dotar a la ciudad de un “gran centro de creación contemporánea.”³ Un evento arquitectónico en el que sería seleccionada la propuesta liderada por los entonces jóvenes arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers de entre 681 proyectos provenientes de 46 países⁴.

El Concurso Internacional de Arquitectura se llevó a cabo entre noviembre de 1970 y julio de 1971, convocado por el gobierno francés, con apoyo de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), y fue oficialmente lanzado en una conferencia de prensa realizada en el Ministerio de Cultura francés el 19 de noviembre de 1970⁵. El concurso, desde las palabras de los requerimientos, tuvo como propósito “dotar a París de un conjunto arquitectónico

¹ Esta zona del barrio conocido como Beaubourg fue arrasada en la década de 1930 como parte de la demolición total de los *îlots insalubres* del centro de París.

² En la transcripción de un proceso verbal llevado a cabo por el jurado se puede leer que “Le Jury du Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg réuni le 15 juillet 1971 à Paris, a procédé, à 19h00, à l’ouverture des enveloppes d’identification des projets choisis par le Jury et a constaté leur identité. Le 1er prix a été décerné au N° d’exposition: B 0493 [et] N° d’identification: R 22123. Nom du concurrent PIANO, ROGERS & FRANCHINI architectes ; OVE ARUP & PARTNERS, Ingénieurs”. “Procès - Verbal D’Identification des Concurrents Du Centre Beaubourg”, Plateau Beaubourg Concours. Archives Nationales Françaises, France. Centre national d’art et de culture Georges Pompidou; Archives de la construction et de l’aménagement du centre (1967-1982), 20100307/21.

³ [Grand Centre de création contemporaine] Plateau Beaubourg Concours, 20100307/8.

⁴ Francia, Estados Unidos, Italia, Polonia, URSS, Canadá, México, Brasil, Suiza, Bélgica, Gran Bretaña, Checoslovaquia, Bulgaria, Rumania, Austria, Suecia, Holanda, España, Australia, Grecia, Dinamarca, India, Uruguay, Chile, Portugal, Hungría, Israel, República Federal de Alemania, Irán, Sudáfrica, Túnez, Corea, Irlanda, Turquía, República Árabe Unida, Siria, Cuba, Hong Kong, Singapur, Congo, Finlandia, Argentina, Noruega, Tanzania, Venezuela, Perú. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/19.

⁵ Plateau Beaubourg Concours, 20100307/8.

y urbano que definiría nuestra época”⁶. Mas allá de los resultados (la propuesta ganadora y el edificio construido) ¿qué más podemos conocer a partir del análisis del proceso del concurso? y ¿qué puede develar dicho análisis de la organización, discusión, propuestas, resultados y difusión? Así, el propósito de esta comunicación no es el análisis de objetos, sino la lectura de un evento que incidió en la cultura arquitectónica de un periodo determinado a través de su archivo. Un evento que consistió en un concurso internacional de arquitectura que se desarrolló hacia la segunda mitad de la Guerra Fría. Es por lo que, a partir de la investigación de los registros administrativos en los Archivos Nacionales Franceses del “Concurso Internacional de ideas en una etapa del centro del Plateau Beaubourg”, el propósito es develar cómo este fue moldeado por su condición histórica. Todo ello a través de la revisión de sus procesos burocráticos, lo que nos permitirá comenzar a tener una lectura sobre la transformación cultural arquitectónica en el último tercio del siglo XX.

Lo evidente, lo oculto y lo excluido

Después de las revueltas de mayo del 68’ y la demolición del mercado de Les Halles, la creación de nuevas instituciones y la construcción de sus edificios fue entendida por una parte de la población de París como una imposición. Un sentimiento que se volvió aún más fuerte cuando comenzaron los avisos de demolición de algunos de los edificios aledaños al *plateau* y de los pabellones de Baltard. Aunque cabe mencionar que, una vez terminado el concurso, también existieron expresiones apoyando la decisión de retirar el mercado. En una serie de encuestas realizadas con motivo del concurso en las que también se les preguntaba a los entrevistados sobre el mercado, se puede leer en una de las respuestas lo siguiente: “¡Ah! Muy bien, te voy a sorprender, no me gustan nada los pabellones de Baltard y nunca me gustaron. Nací en este barrio [de Les Halles], y siempre los he encontrado feos [...]”⁷. En la misma encuesta se enunció que “los profesionales comentan espontáneamente su valor histórico en términos de la técnica arquitectónica, pero no lamentan notablemente su demolición”⁸.

Al parecer, el descontento provenía con más fuerza de los habitantes de la zona por la destrucción de algunos edificios habitacionales. En una hoja de protesta firmada por la Asociación para la Defensa de los Inquilinos de los Îlots de Beaubourg y Saint-Martin, los habitantes afectados expresaron su rechazo total al ser privados de sus hogares y, por lo

⁶ [La réalisation de ce dessein permettra en outre de doter Paris d’un ensemble architectural et urbain qui marquera notre époque et dont l’économie répondra à celle du programme] “1. Programme du Concours”, *Concours International d’Idées à un Degré Centre du Plateau Beaubourg Paris* (París: Imprimerie Nationale, 1970), 3. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/10.

⁷ [Ah, alors je vais vous étonner, je n’aime pas du tout les pavillons de Baltard et je ne les ai jamais aimés. Je suis née dans ce quartier et j’ai toujours trouvé ça laid... maintenant qu’on les détruit...] Estudio realizado por SEREP. “III. L’Aménagement du Centre de Paris”, *Plateau Beaubourg* (París: SEREP, 1971), 16-17. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/38.

⁸ [Les professionnels commentent spontanément leur valeur historique sur le plan de l’histoire des techniques en architecture, mais ne regrettent sensiblement pas plus que les autres leur démolition] Estudio realizado por SEREP. “III. L’Aménagement du Centre de Paris,” 17. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/38.

tanto, su negativa contra la construcción del museo. En la declaración, realizada después de que se anunciara la decisión final del concurso, denunciaron que ellos, los habitantes, eran “más bellos que el museo” y que, aunque el edificio pudiera ser “quizá una obra maestra del diseño racionalista [...] ¡No nos importa!” También acusaron al ‘Sr. Piano’ de ser “un servidor de la burguesía y de su fracción más rapaz: especuladores y promotores,” y que la verdadera razón detrás del proyecto del Centro Beaubourg era “desalojar a los trabajadores para hacer París más rentable”⁹ (fig. 1). Interpretación en la cual no estaban del todo equivocados.

Según el discurso gubernamental, el objetivo era cambiar la “naturaleza comercial y popular”¹⁰ del barrio de Beaubourg, por una cultural, y revivir una zona “anticuada”, a través del nuevo centro cultural, que constituiría un vínculo entre el Louvre, Les Halles y Le Marais¹¹ (fig. 2).

Asimismo, en el contexto de la Guerra Fría, una de las muchas razones que impulsó al gobierno francés a realizar un gran centro cultural de producción artística contemporánea donde se conjugaran libros, artes plásticas, arquitectura, música, cine y creación industrial en un mismo lugar¹²; fue el sentimiento de que “Nueva York había robado a París la idea de modernidad”¹³. Lo cual alimentaba el malestar sobre el proceso de *manhatización* de

⁹ La transcripción del documento completo dice lo siguiente: [NOUS SOMMES PLUS BEAU QUE LE MUSEE. Aujourd’hui on remet à Monsieur Piano le premier prix international pour son projet du centre d’art contemporaine. C’est peut-être un subtil chef d’œuvre de conception rationnelle. MAIS NOUS, HABITANTS DE L’ILOT BEAUBOURG, ON S’EN FOUT! Pour nous, ce n’est que la couverture et prétexte de nos expulsions. Pour nous, ce n’est que le masque don’t les autorités publiques parent les spéculateurs pour nous vider du centre de Paris. Notre ilot est déclaré “d’utilité publique” et nous n’avons plus qu’à quitter notre logement pas cher et correctement aménagé. On nous donne une indemnité de misère: 300 Fr par pièce et par logement et, NOUS SOMMES PLUS DE 800 FAMILLES CONDAMNEES. Pour nous, Monsieur Piano n’est qu’un valet de la bourgeois et de sa frange la plus rapace: Spéculateurs et promoteurs. Ce n’est pas à nous qu’on fera croire qu’il y a un art pour l’art. La vraie raison, c’est déporter les travailleurs pour rentabiliser Paris. C’est faire du fric a notre dos. Les locataires des ilots BEAUBOURG et SAINT-MARTIN veulent rester dans les lieux. Les travailleurs ont le droit de rester et de vivre dans leur logement du centre de Paris. ¡NON AU MUSEE ANTISOCIAL! ¡NO AUX EXPULSIONES! NOUS VOULONS VIVRE AU CENTRE DE PARIS] Plateau Beaubourg Concours, 20100307/8.

¹⁰ “1. Programme du concours”, *Concours international d’idées à un degré. Centro Plateau Beaubourg. París* (París: Imprimerie Nationale, 1970). Plateau Beaubourg Concours, 20100307/10.

¹¹ “1. Programme du concours”. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/10.

¹² En la convocatoria del concurso, publicada en *L’Architecture d’Aujourd’hui* se expuso que “Ce concours à un degré porte sur la réalisation d’un ensemble art contemporain [...] L’originalité du projet réside dans la conjonction en un même lieu du livre, des arts plastiques, de l’architecture, de la musique, du cinéma et de la création industrielle. [...] Les activités très variées proposées au visiteur devront être étroitement liées entre elle. D’autre part, le centre devrait susciter l’implantation d’activités complémentaires qui faciliteraient son intégration dans le tissu urbain”. “Concours International d’Idées pour le centre du plateau Beaubourg”, *L’Architecture d’Aujourd’hui* 125 (octubre - noviembre 1970): 7.

¹³ [New York volait à Paris l’idée de modernité] Serge Guibault en Geneviève Gallot, “Le Centre Pompidou, une utopie épuisée? Histoire et Perspectives,” *French Politics and Society* 15 (3) (verano 1997): 45.

París¹⁴. El delegado designado por el presidente Georges Pompidou para organizar y desarrollar el concurso, Robert Bordaz, en un borrador escribió que “el día después de que terminó la guerra, París vio desafiado su papel como capital de las artes”¹⁵. Por tanto, para lograr la modernización de la capital francesa se debía “tomar una iniciativa de gran envergadura para ayudar a Francia a recuperar su prestigio internacional [y] el Centro Pompidou sería dicha iniciativa”¹⁶.

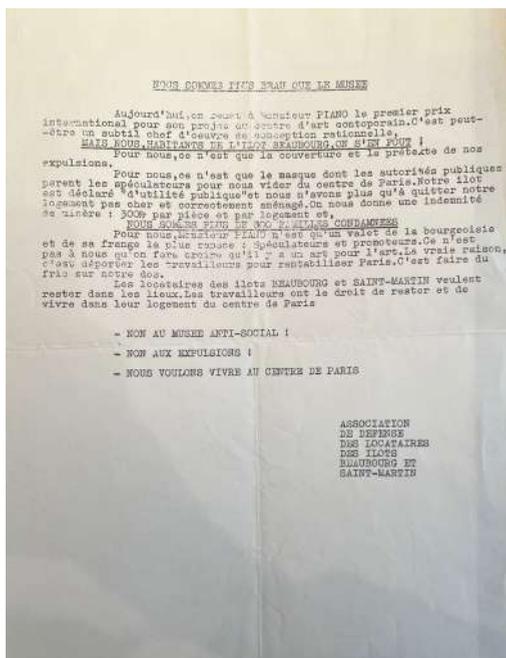


Figura 1. Afiche *NOUS SOMMES PLUS BEAU QUE LE MUSEE*. Fotografía de la autora. Fuente: Archivos Nacionales de Francia / Centre national d'art et de culture Georges Pompidou; Archives de la construction et de l'aménagement du centre (1967-1982) / 20100307.

Así, para lograr el propósito de construir “el” edificio que marcaría una época, se llevó a cabo una gran campaña publicitaria en revistas especializadas, como *Domus*, y de ocasión, así como anuncios de radio, periódico y televisión (fig. 3). Igualmente, se realizó la invitación directa a los entonces arquitectos considerados como reconocidos por el gobierno francés. Dichos factores, la publicidad e invitaciones directas, develan, entre muchas otras cuestiones, los objetivos diplomáticos del gobierno francés hacia la segunda mitad de la

¹⁴ Ver Rosemary Wakeman, “Fascinating Les Halles,” *French Politics, Culture & Society* 25 (2) (verano 2007): 46-72.

¹⁵ [Au lendemain de la guerre, Paris a vu contester son rôle de capitale des arts] Borrador de un documento síntesis. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/8.

¹⁶ [Une initiative d'envergure devait être prise pour aider la France à reconquérir son prestige international: le Centre Pompidou serait celle là] Gallot, “Le Centre Pompidou, une utopie épuisée?”, 45.

Guerra Fría, sus aspiraciones arquitectónicas y su sorprendente apertura a las propuestas experimentales. Aunque, también expone la transformación del fluctuante mundo de la elite arquitectónica. Entre los arquitectos invitados se encuentran nombres como Marcel Breuer, uno de los mayores exponentes del movimiento moderno (aún con vida), pero también al grupo británico Archigram¹⁷ y el arquitecto austriaco Hans Hollein, quienes, en la década de 1960, eran más conocidos por sus “arquitecturas de papel” así como por sus propuestas desarrolladas en el ámbito de lo utópico.



Figura 2. Plano de conjunto 422 parte de los documentos impresos integrados en los requerimientos del *Concours International d’Idées à un degré. Centre du Plateau Beaubourg. Paris*. Fotografía de la autora. Fuente: Archivos Nacionales de Francia / Centre national d’art et de culture Georges Pompidou; Archives de la construction et de l’aménagement du centre (1967-1982) / 20100307.



Figura 3. Publicidad del concurso en las revistas y periódicos (*Plan East Africa, Journal of Architectural Association of Kenya* de enero - febrero 1971; de la revista cubana *Bohemia* 6 de febrero 6, 1971, y del periódico canadiense *Daily Commercial News* de enero 26, 1971 y enero 13, 1971). Fotografías de la autora. Fuente: Archivos Nacionales de Francia / Centre national d’art et de culture Georges Pompidou; Archives de la construction et de l’aménagement du centre (1967-1982) / 20100307.

¹⁷ Archigram participó a través de Dennis Crompton, junto con un grupo de estudiantes, y fue uno de los proyectos galardonados.

Por otro lado, durante la segunda mitad de la década de 1960, después de la crisis de los misiles, los compromisos e intercambios culturales y deportivos ayudaron a construir, a veces superficialmente y de manera ingenua, relaciones diplomáticas entre los dos sistemas políticos imperantes (el bloque capitalista-neoliberal y el social-comunista). Entre dichos eventos se encontraron los concursos internacionales de arquitectura apoyados por la Unión Internacional de Arquitectos (UIA). Una entidad de la Unesco fundada en 1948, lo que obligaba a los países organizadores que buscaban su apoyo acatar ciertas reglamentaciones correspondientes a la organización y el desarrollo del concurso. Así, aunado al lema “*détente-entente-coopération*” (destensar-acordar-cooperar) promovido por los franceses, la participación de la Unión Soviética y de sus países aliados en los concursos internacionales de arquitectura fue incluso impulsada, como fue el caso del “Concurso Internacional de ideas en una etapa del centro de Plateau Beaubourg”. Así, al menos, desde diciembre de 1970 (tan sólo unos días después de que el anuncio oficial del concurso fuera difundido) desde la embajada de Francia en Moscú se comenzaron a realizar las gestiones necesarias para lograr la participación de la Unión Soviética (fig. 4). Al menos 30 ejemplares de los requerimientos del concurso fueron enviados al Consejero Cultural de la Embajada de Francia en Moscú¹⁸ por valija diplomática¹⁹, para ser entregados a diversos arquitectos interesados. Por lo tanto, para lograr la inscripción y la entrega de las propuestas a tiempo por parte de equipos provenientes de la Unión Soviética, fue necesaria la cooperación diplomática. Entre las estrategias desarrolladas se puede mencionar además cómo la embajada francesa en Moscú se comprometió a aceptar el pago de la cuota de inscripción equivalente a 200 francos en rublos, a través del Consejero Comercial de la misma embajada. Finalmente, 28 equipos de la URSS²⁰ entregaron sus proyectos para el Centro, siendo uno de ellos premiado: la propuesta 214 del equipo liderado por Yuri Platonov, originario de Moscú. Los jueces definieron el proyecto como particularmente original y que su expresión gráfica remitía a los grabados del arquitecto francés del siglo XVIII Claude-Nicolas Ledoux²¹ (fig. 5). Otro de los esfuerzos que se llevaron a cabo para la participación puntual de un arquitecto de una nacionalidad específica que vale la pena mencionar, es la del arquitecto cubano Ricardo Porro, quien participó junto con Guy Rume y Panayiotis Stathacopoulos. En una minuta de una reunión llevada a cabo el 16 de febrero de 1971, presidida por el entonces secretario general de la UIA, Michel Weill, se expone que el delegado del concurso, Robert Bordaz, sometió a consideración el caso del arquitecto Porro²². Aunque, cabe mencionar

¹⁸ Listado donde aparecen las direcciones y la cantidad de ejemplares del concurso enviados. “Concurrentes étrangers”, Plateau Beaubourg Concours, 20100307/14.

¹⁹ En una carta enviada a Philippe Husson, Subdirector de Intercambios Culturales, de Robert Bordaz fechada el 17 de febrero de 1971, se solicitaron 40 archivos. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/9.

²⁰ En algunos documentos el número que aparecía es 29, aunque, al contar los equipos alistados, el resultado es de 28 equipos. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/12.

²¹ [Projet particulièrement original. Gravure a la manière de Cl.N. Ledoux] Reporte del jurado del 8 de julio de 1971. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/18.

²² Plateau Beaubourg Concours, 20100307/13.

que el equipo de Porro no fue el único con intenciones de participar²³, aunque si el único en entregar una propuesta.

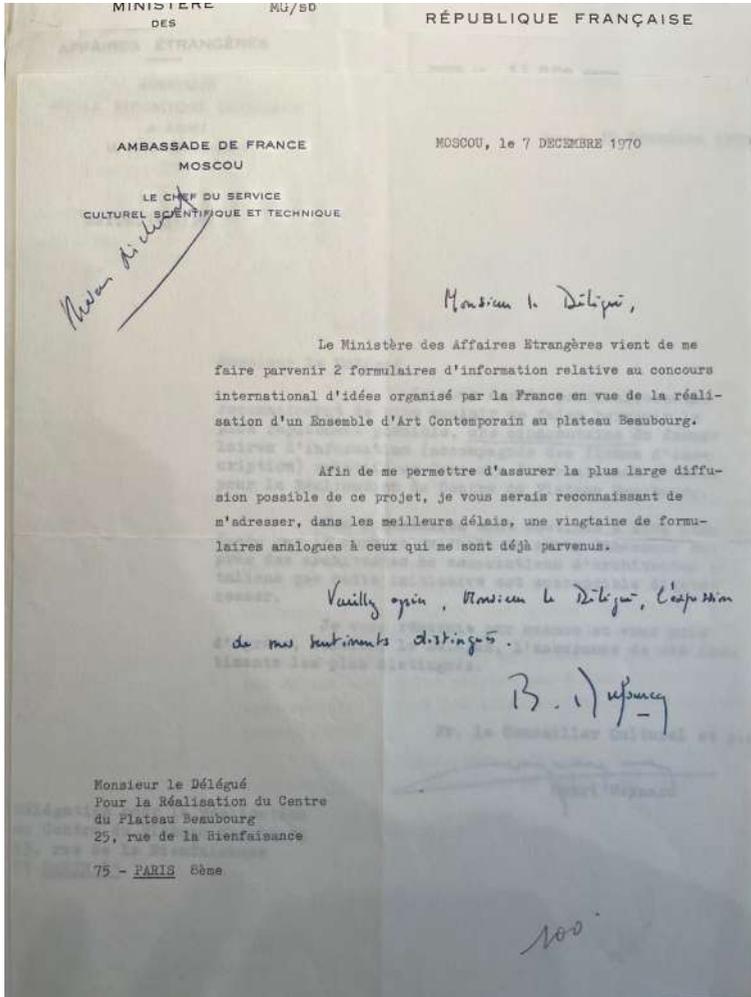


Figura 4. Carta del 7 de diciembre de 1970 a Robert Bordaz de la Embajada de Francia en Moscú, firmada por B. Dufourcq (Consejero Cultural de la Embajada de Francia en Moscú). Fotografía de la autora. Fuente: Archivos Nacionales de Francia / Centre national d'art et de culture Georges Pompidou; Archives de la construction et de l'aménagement du centre (1967-1982) / 20100307.

Las cartas intercambiadas entre los organizadores del concurso, las embajadas y las cámaras nacionales de arquitectos de algunos países son quizás los documentos más reveladores de las complejas relaciones geopolíticas mantenidas entre Oriente y Occidente durante

²³ En un telegrama fechado el 22 de febrero de 1971, un arquitecto llamado Alberto Campos pidió su inscripción junto con cinco arquitectos más. Aunque, su nombre no apareció en más documentos. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/12.

el final de la Guerra Fría. Entre algunos otros intercambios con embajadas se pueden mencionar Tanzania, Irlanda, Japón, Irán, Yugoslavia, Uruguay, Australia, Checoslovaquia, y la República Federal de Alemania (RFA).

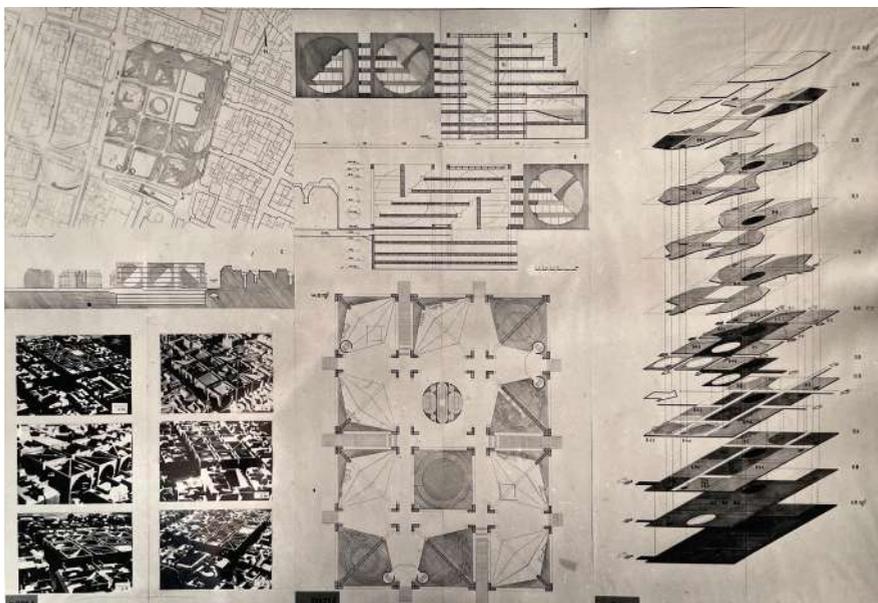


Figura 5. Reproducción fotográfica de la lámina de la propuesta del equipo 214 proveniente de la URSS, liderado por Yuri Platonov. Fotografía de la autora. Fuente: Archivos Nacionales de Francia / Centre national d'art et de culture Georges Pompidou; Archives de la construction et de l'aménagement du centre (1967-1982) / 20100307..

Sin embargo, vale la pena notar que uno de los países ausentes en la competición fue la República Democrática Alemana (RDA), incluso cuando en ese momento era miembro de la UIA. En los archivos franceses, no se encontraron ni intercambios ni propuestas de la RDA, pero si cartas entre el gobierno francés y la cámara de arquitectos de Alemania Occidental, así como propuestas entregadas por sus arquitectos aparecen de manera constante en los registros del concurso. Al final, solo cuatro equipos de Alemania Occidental entregaron, siendo el equipo 126 dirigido por Manfred Schiedhelm procedente de Berlín, seleccionado entre las propuestas premiadas (fig. 6). La ausencia de la RDA expone que su inclusión en la contienda habría significado un paso adelante en la legitimación de la división de las dos Alemanias, lo que amenazaba la política de que “una Europa sana ‘no podía’ dividirse en pequeños compartimentos”²⁴. El esfuerzo por una participación de “todas las naciones” debe leerse bajo las fricciones de la Guerra Fría, particularmente después de la crisis de los misiles.

²⁴ Giovanni Arrighi, “2. The World Economy and the Cold War, 1970-1990”, en *The Cambridge History of the Cold War. Volume 3, Endings*, ed. por Melvyn P. Leffler y Odd Arne Westad (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 25.

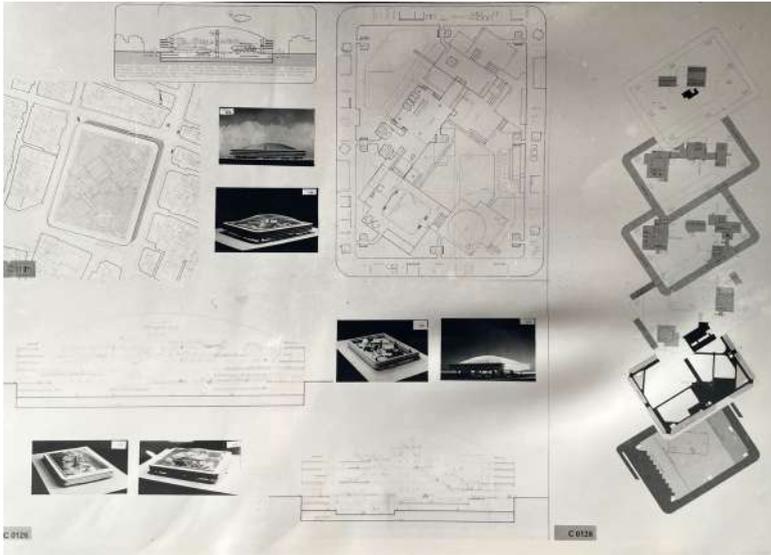


Figura 6. Reproducción fotográfica de la lámina de la propuesta del equipo 126 proveniente de la República Federal de Alemania, liderado por Manfred Schiedhelm. Fotografía de la autora. Fuente: Archivos Nacionales de Francia / Centre national d'art et de culture Georges Pompidou; Archives de la construction et de l'aménagement du centre (1967-1982) / 20100307.

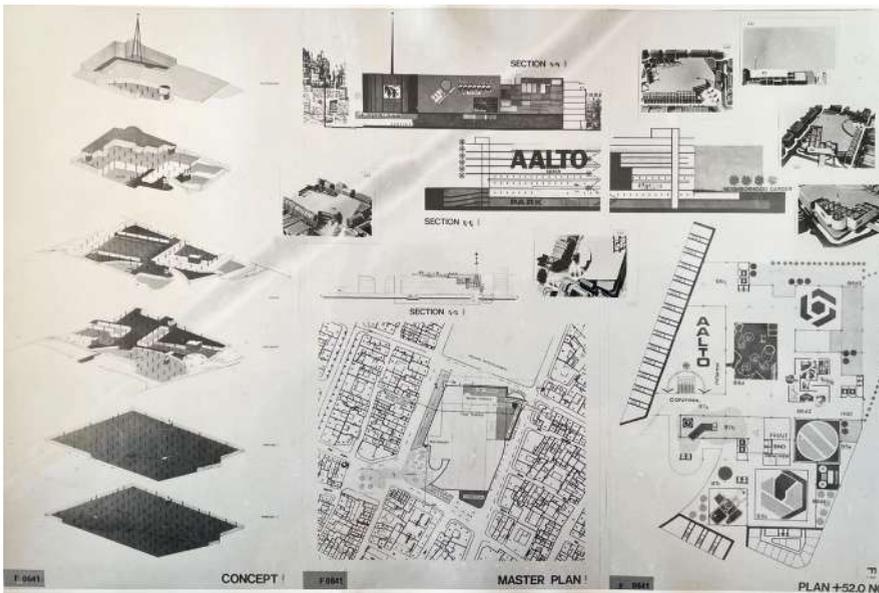


Figura 7. Reproducción fotográfica de la lámina de la propuesta del equipo 641 proveniente de Estados Unidos, liderado por Giovanni Cosco. Fotografía de la autora. Fuente: Archivos Nacionales de Francia / Centre national d'art et de culture Georges Pompidou; Archives de la construction et de l'aménagement du centre (1967-1982) / 20100307.

Otro de los países protagonista de este evento fue Estados Unidos, debido a la fascinación francesa por las instituciones culturales y la arquitectura estadounidense desarrollada en el período de posguerra. En el país norteamericano, Bordaz llevó a cabo al menos una conferencia de prensa el 7 de enero de 1971 en Nueva York²⁵ y, después de Francia, Estados Unidos fue el país donde el concurso fue más ampliamente publicitado, lo que llevó a una gran participación del país. Así, entre los países con equipos que más participaron están Francia con 190 propuestas, Estados Unidos con 138, Japón con 33, Polonia con 29, la URSS con 28 y México con 24. Igualmente, cabe mencionar que el proyecto número 641, con el código Z 01234, del equipo liderado por Giovani Cosco²⁶ proveniente de Filadelfia, fue elegido como segundo lugar. El jurado enfatizó, lo que definieron como, el espíritu del proyecto²⁷ (fig. 7).

Respecto a la organización cabe mencionar que entre los personajes a los que se les solicitó consejo sobre quienes podrían ser parte de los miembros del jurado, así como a quienes invitar de manera directa se encontró el entonces director del departamento de arquitectura y diseño del MoMA, Arthur Drexler. El nombre propuesto por Drexler para ser miembro del jurado fue Louis Kahn, y aunque al final no participó de ninguna manera en el concurso, apareció en los borradores como primera opción, siendo reemplazado posteriormente por Philip Johnson, un arquitecto propuesto por Drexler para ser invitado a competir. Como es bien sabido, Johnson fue reconocido principalmente por su desempeño como director del departamento de arquitectura y diseño del MoMA (predecesor de Drexler), por su exposición de 1932 *Modern Architecture. International Exhibition* que comisarió junto con Alfred H. Barr y Henry-Russell Hitchcock; y el libro *The International Style. Architecture Since 1922* (1932) que escribió con Hitchcock. Asimismo, es más que conocida su compleja relación profesional con Mies van der Rohe²⁸, quien murió en 1969, y por ser un promotor de la ideología nazi en Estados Unidos. El jurado²⁹ estuvo compuesto por miembros de intereses diversos e incluso

²⁵ Carta del 15 de enero de 1971 de la Embajada de Francia en Nueva York a la Delegación. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/9.

²⁶ En la lista de concursantes premiados, los nombres que aparecieron, junto con Giovanni Cosco, son Nathaniel East, Richard Galbreath Huffman, Russel Weeks y esposas. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/18.

²⁷ Folleto síntesis *Le centre Beaubourg*. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/12.

²⁸ En su curriculum vitae presentado para el concurso, Philip Johnson declaró “lui l’un des trois ou quatre architectes les plus connus aux Etats-Unis [et] [...] Il fut considéré par Mies van der Rohe comme son disciple le plus fidèle”. Este último es bien sabido que esto reflejaba las aspiraciones arquitectónicas de Johnson, no lo que Mies van der Rohe creía. Curriculum Vitae de Philip Johnson. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/17.

²⁹ Los miembros del jurado fueron Emile Aillaud (arquitecto francés), Frank Francis (ex director del Museo Británico), Philip Johnson, Michel Laclotte (Conservador en jefe del departamento de pintura del Museo del Louvre), Oscar Niemeyer (arquitecto brasileño exiliado en París), Gaëtan Picon (escritor y profesor francés), Jean Prouvé (ingeniero francés y profesor del Conservatorio Nacional de Artes y Oficios), Willem Sandberg (ex director del Stedelijk Musuem de Amsterdam) y el arquitecto danés Jørn Utzon. Este último se retiró debido a problemas de salud que dio a conocer a Bordaz en mayo de 1971. Como sustitutos fueron elegidos M. H. Liebaers (director de la Biblioteca Real Belga) y Henri-Pierre Maillard (arquitecto francés). El primero se convirtió en un miembro central debido a la retirada de Utzon. “II. Conditions Générales et Règlement,” *Concours International d’Idées à un Degré Centre du Plateau Beaubourg Paris* (Paris: Imprimerie Nationale, 1970), 32. Plateau Beaubourg Concours, 20100307/10.

opuestos. Entre los personajes que conformaron el jurado se encontraron arquitectos simpatizantes de los ideales comunistas como Oscar Niemeyer (diseñador del edificio de la Bolsa de Trabajo cerca de la capital en Bobigny) y Jean Prouvé (quien trabajó con Niemeyer en la construcción de la sede del Partido Comunista de París, comisionada en 1967), en contraste, con el ya mencionado Philip Johnson.

Así, en la década de 1970, la maquinaria para mover los engranes de la arquitectura mundial se encendió en Francia, con el propósito de crear el edificio más vanguardista dedicado a la infraestructura artística de la época.

Cada manifestación arquitectónica es innegablemente moldeada y, en consecuencia, insertada en una serie de convenciones (desde los estamentos políticos hasta las normas arquitectónicas de un período específico) que determinan su curso y posterior construcción discursiva, ya sea para afirmar, negar, o ignorar sus objetivos. Del mismo modo, cualquier producto arquitectónico es el resultado de ideologías y fuerzas concretas que lo dejan ser o no.

Una carta, una negativa o un esfuerzo conjunto puede transformar el rumbo de la arquitectura. Así, aunque el correo electrónico ha sido una herramienta que ha permitido que la comunicación sea más rápida y que no exista, al menos, físicamente el problema del almacenaje de documentos, también ha significado la pérdida de valiosa información para el amplio entendimiento de las entrañas de lo arquitectónico y sus procesos burocráticos. Procesos que afectan de manera directa cómo se desarrolla y materializa un objeto.

Categorización del *mellah* en Marruecos

Categorization of the *Mellah* in Morocco

JULIO CALVO SERRANO

Universidad de Granada, juliocal@ugr.es

CARLOS MALAGÓN LUESMA

Universidad de Granada, carlosmalagon@ugr.es

ADELAIDA MARTÍN MARTÍN

Universidad de Granada, adelaida@ugr.es

Abstract

En Marruecos son conocidos con el nombre de *mellah* los barrios amurallados de diversas ciudades, en los que la comunidad judía fue forzada a vivir en un contexto musulmán dominante. Estuvieron considerados como lugares de exclusión categóricos, donde los judíos vivieron separados por motivos de odio, pero a su vez, también fueron considerados como espacios de protección. Es posible afirmar que el *mellah* fue una parte fundamental del imaginario común marroquí, posiblemente aquella que mejor refleje la singularidad de la experiencia judía, bajo complejas relaciones de *dhimmitud*. Estos barrios que fueron una parte integral de la vida urbana han sido tradicionalmente ignorados, posiblemente por ser un elemento discordante respecto al patrón de ciudad ideal islámica. En esta descodificación del *mellah* en Marruecos, se recurrirá a los libros de viajes, a la cartografía y a las colecciones de postales, teniendo presentes una serie de cuestiones intrínsecas a la propia historiografía.

In Morocco, the walled neighborhoods where the Jewish community was forced to live in a dominant Muslim context are known as *mellahs*. They were considered categorically exclusionary places where Jews lived separately due to hatred, but at the same time, they were also considered spaces of protection. It is possible to affirm that the *mellah* was a fundamental part of the common Moroccan imaginary, possibly the one that best reflects the uniqueness of the Jewish experience under complex *dhimmi* relations. These neighborhoods, which were an integral part of urban life, have traditionally been ignored, possibly because they are discordant elements in relation to the ideal Islamic city pattern. In this decoding of the *mellah* in Morocco, we will turn to travel books, cartography, and postcard collections, while keeping in mind a series of intrinsic questions to historiography.

Keywords

Mellah, mallah, barrio judío, judería, medina

Mellah, mallah, millah, Jewish quarter, medina

Introducción

La comunidad judía formó parte del paisaje del actual Marruecos desde hace al menos 2.000 años, mucho antes de la llegada del islam y la arabización del Magreb¹. Aunque distintiva, esta comunidad ha estado arraigada en el territorio y por tanto, su historia, como grupo social está intrínsecamente ligada a la de los musulmanes marroquíes, no pudiendo ser considerada como circunstancial. A lo largo del tiempo, ambas comunidades han estado interconectadas y han sido afectadas por los acontecimientos del país.

La convivencia de comunidades diferentes en un mismo espacio estuvo regida por las complejas dinámicas de la *dhimmitud*, un sistema que establecía las condiciones de protección y subordinación social y religiosa para los judíos en el territorio musulmán dominante, de acuerdo con la ley islámica. Los judíos fueron considerados una “minoría tolerada” junto a cristianos y zoroástricos. Esta relación estuvo consagrada en el llamado Pacto de Omar², según el cual, sus seguidores no estaban obligados a convertirse al Islam bajo el dominio musulmán, pero debían pagar un impuesto extra, la *yizya*³, a la vez que cumplir otras exigencias que, sobre todo, externalizaban su estatus social inferior⁴. A cambio, gozarían de la protección del sultán.

Aunque la ley islámica y el Pacto de Omar no exigían espacios físicamente separados para las minorías religiosas, la brecha social y económica creciente entre judíos y musulmanes llevó a justificar su separación. Algunos eruditos y juristas islámicos argumentaban que los judíos debían vivir en barrios separados para evitar su supuesta influencia negativa. Esto implicaba renunciar a residir en barrios musulmanes⁵ y promover la creación de barrios judíos separados, lo que también buscaba legitimar el poder del gobernante como protector de los *dhimmis*.

Sin embargo, a lo largo de la historia, las dinastías gobernantes en Marruecos aplicaron las leyes de *dhimmitud* de manera variable y a veces contradictoria. Esta ambigüedad y flexibilidad forjaron relaciones complejas entre judíos y musulmanes; ambas comunidades coexistieron en un mundo plural “generando la consideración de que la separación y la

¹ Haïm Zafrani, *Deux mille ans de vie juive au Maroc* (Casablanca: Maisonneuve et Larose, 1998). Consultada la traducción al español de 2001: *Dos mil años de vida judía en Marruecos*, trad. por Marie Gamondies-Tulián (Jerusalén: Publishing Co, 2001), 288.

² El Pacto de Omar fue promulgado en el siglo VII y al-Mawardi codificó la cuestión a principios del siglo XI, estableciendo que los *dhimmis* debían tener derechos inferiores a los de los musulmanes. André Chouraqui, en su libro *La saga des Juifs en Afrique du Nord* (París: Hachette, 1972), resume los doce requisitos que, según al-Mawardi, podrían garantizar la persona y los bienes de *dhimmi*.

³ Véase Alfonso Carmona González, “Doctrina sobre la *gizya* en el occidente islámico pre-moderno” en *The Legal Status of Immis in the Islamic West*, coord. por Maribel Fierro y John Tolan (Madrid: Turnhout, Brepols, 2013), 91-110.

⁴ Norman A. Stillman, *The Jews of Arab Lands: A History and Source Book* (Filadelfia: The Jewish Publication Society of America 1979), 25-66.

⁵ William Lempriere, *A Tour through the Dominions of the Emperor of Morocco* (Londres: Tayler and Co., 1813), 412-414.

conexión podían llegar a ser la misma cosa; la vida en un mundo plural sin remedio, en el que no había otra opción que estar juntos”⁶.

Objetivos y método

Una descodificación que indague en las circunstancias de la creación y desarrollo del barrio judío, sus transformaciones posteriores y los peculiares vínculos con el resto de la medina, así como su incidencia en la misma, deberá revelar, por un lado, información sobre la relación histórica entre judíos y musulmanes en un entorno fascinante, y por otro, deberá mostrar cómo se construyó el *mellah*, concepto-símbolo en el ideario marroquí y expresión concreta de esa relación única en Marruecos: ¿Cómo surgieron los espacios judíos diferenciales en Marruecos? ¿Qué actores y/o factores impulsaron o motivaron su creación? ¿Qué aspectos físicos determinaron la formalización y la construcción del *mellah* marroquí? y ¿Cómo experimentaron los judíos sus entornos espaciales vecinales?

Cuestiones que acercan al análisis del espacio social del *mellah* marroquí, enlazando la realización de una aproximación crítica, desde la historiografía, a las relaciones judeo-musulmanas en el espacio cotidiano, una revisión de testimonios de escritores y viajeros, así como una exploración de fondos documentales gráficos, postales y cartografía.



Figura 1. *Dans le mellah de Fès*, Rabinel, 1905. Fuente: Centre de la Culture Judeo-Marocaine (CCJM), n.º 32089.

Mellah, millah, mallah

En Marruecos, los barrios amurallados conocidos como *mellah*⁷ (figs. 1, 2, 6) fueron lugares donde se obligó a la comunidad judía a vivir en un contexto musulmán dominante. Estos espacios eran tanto de exclusión como de protección. Por un lado, los judíos vivían separados

⁶ Angy Cohen, “El recuerdo incomunicable; Un diálogo con Moís Benarroch sobre el Tetuán judío”, *Négratinta*, n.º 3 (2016): 49-55.

⁷ En árabe, es transcrito como *mellah, millah, mallah*. En español, se traduce normalmente como barrio judío o judería.

debido al odio y la persecución religiosa, pero, por otro lado, el sultán les garantizaba, en estos espacios, la posibilidad de practicar su religión, mantener sus tradiciones y disfrutar de cierta autonomía organizativa⁸.

Los *mellahs* tenían una sola puerta de acceso, vigilada, que permitía el tránsito desde la salida del sol hasta su puesta, permaneciendo totalmente cerrada durante la noche, y especialmente en caso de revueltas o durante el Shabat judío.

Según otras fuentes árabes, el término *mellah* se usaba conceptualmente para referirse al ámbito judío en general, más que a un espacio físico específico. Un ejemplo de esta concepción más amplia del término se encuentra en Tetuán, donde el historiador Mohamed Daoud⁹ denomina Mellah al-Bali a una zona de la medina. Aunque no existía un *mellah* como espacio diferenciado, la mayoría de los judíos de Tetuán, vivían en esa zona junto a sus vecinos musulmanes¹⁰. Esto sugiere que, en Marruecos, el término *mellah* y los judíos a menudo se consideraban sinónimos o identificaban el mismo concepto, no siempre con la idea de segregación espacial implícita.

En un determinado periodo de tiempo en Tetuán, “la relación entre las comunidades judía y musulmana experimentó un cambio significativo, pasando de ser positiva a discriminatoria y vejatoria”¹¹. Los testimonios de los viajeros que visitaron Marruecos reflejan esta evolución en el concepto y el espacio del *mellah* a lo largo del tiempo.

El embajador Jorge Juan y Santacilia¹², enviado por Carlos III en 1767, Jean Potocki¹³, un conde polaco, en su crónica de viaje a Tetuán en 1791, las crónicas de al-Naciri¹⁴ sobre los saqueos decretados por Mulay al Yazid en 1790-1792 contra los judíos o el testimonio del médico británico John Buffa¹⁵ en su visita a la ciudad en 1805, o Sir Arthur de Capell Brooke¹⁶ en 1831, reflejan la discriminación a la que enfrentaban los judíos, los actos de violencia, la opresión generalizada, la persecución y el desprecio de que eran objeto de manera frecuente.

⁸ Julio Calvo Serrano, Fabián García Carrillo y Juan Manuel Santiago Zaragoza, “Mellah y medina. Reinterpretación del espacio de la minoría en la ciudad islámica”, *Anaquel de estudios árabes*, n.º 28 (2017), consultado 12 de junio de 2023: 31-50. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANQE/article/view/55192>.

⁹ Mohamed Daoud, *Tarikh Titwan* (Tetuán: Jami' Huquq al-tab' mahfuzah l-lmu'alif, 1959), 103.

¹⁰ Guillermo Duclos y Pedro Campos, *Evolución urbana de la medina de Tetuán* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2003), 37, 98.

¹¹ Jacobo Israel Garzón, *Los judíos de Tetuán* (Madrid: Hebraica Ediciones, 2005), 24.

¹² Véase V. Rodríguez Casado, “Jorge Juan en la Costa de Marruecos”, *Revista General de Marina* (supl. ag. 1941), consultado 12 de julio de 2023: 18. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/jorge-juan-en-la-corte-de-marruecos/>.

¹³ Jean Potocky, *Viaje al Imperio de Marruecos* (Barcelona: Laertes, 1991), 22, 40.

¹⁴ Mohamed al-Naciri, *Kitab al-Istiqsa li-Akhar al-Maghrib al-Aqsa*, vol. 4 (Casablanca: Dar al-Kitab, 1900), 41.

¹⁵ John M. D. Buffa, *Travels through the Empire of Morocco* (Londres: J. J. Stockdale, 1810), 69, 72-74.

¹⁶ Arthur de Capell Brooke, *Sketches in Spain and Morocco* (Londres: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831), 245-56.

Un testimonio interesante es el de Samuel Romanelli, un judío italiano que visitó Rabat a fines del siglo XVIII. Consideró que la existencia del *mellah*, como un espacio diferenciado para los judíos, era una solución a los problemas de la comunidad judía en Salé. Romanelli¹⁷ observó que los judíos en Salé tenían que caminar descalzos todo el tiempo porque no tenían un barrio especial propio como en Meknes. En su opinión, la falta de un espacio claramente definido hacía que los judíos de Salé fueran más vulnerables frente a los abusos de la población musulmana, mientras que el *mellah* proporcionaba una sensación de protección y seguridad.



Figura 2. Calles del *mellah* de Tetuán, anónimo, 1911; Hauser y Menet, 1920; Levy e hijo, 1900. Fuente: CCJM, n.º 16919; 16918; 16914.

Tiempo y lugar

Aunque muchas otras continuidades son reconocibles y atraviesan a la sociedad judía marroquí, cada uno, de los *mellahs* de Marruecos, fue creado, no obstante, en un tiempo y lugar específicos, evolucionando de acuerdo a unas exigencias locales y regionales. La comprensión de este proceso comienza con la comprensión de los orígenes de cada *mellah*.¹⁸

El primer *mellah* o barrio diferencial, fue el de Fez (figs. 1, 3), de 1438, y no sólo fue excepcional por su belleza, reconocida por León el Africano¹⁹, sino también porque sería adoptado como prototipo o modelo para los barrios judíos en otros lugares de Marruecos²⁰. El rey meriní Abu Muhammad Abd al-Haqq II decidió ubicar el *mellah* junto a su palacio, pero

¹⁷ Samuel Romanelli, *Travail in an Arab Land*, reimp., trad. por Yedida Kalfon Stillman y Norman A. Stillman (Tuscalosa: University of Alabama Press, 2004), 103.

¹⁸ Emily Gottreich, *The Mellah of Marrakech: Jewish and Muslim Space in Morocco's Red City* (Bloomington: Indiana University Press, 2007), 12.

¹⁹ Juan León el Africano, *Descripción general del África* (Granada: Fundación Legado Andalusí, 2004).

²⁰ Los estudios más completos de la fundación de *mellahs* de Marruecos son los realizados por David Corcos. Véase *Studies in the History of the Jews of Morocco* (Jerusalén: R. Mass, 1976), 64-130.

fuera de la medina, donde musulmanes y judíos habían convivido hasta entonces²¹. Esta ubicación, se mantuvo constante en los *mellahs* posteriores, a excepción de Tetuán que sería emplazado intramuros. La justificación aparente para el traslado fue el descubrimiento de la sepultura de un santo en la medina, lo que llevó a considerarla como un lugar sagrado donde los judíos ya no podían vivir²².



Figura 3. Situación del *mellah* en el Plan de Fès, U.S. Army Map Service, 1933. Fuente: University of Texas Libraries; Julio Calvo Serrano.

Las narrativas históricas coinciden en presentar el establecimiento de los *mellahs* como la respuesta a una transgresión del Pacto de Omar, que buscaba establecer una separación entre las dos comunidades. Se mencionan actos como el ataque a una mujer musulmana, verter vino sobre la fuente de la mezquita o llamar a la oración molestando a los musulmanes como razones para la creación de los *mellahs*. Así, el sultán, en su “comprensión y generosidad”, ordenó la creación de estos barrios para proteger a la comunidad judía²³.

El *mellah* de Fez fue establecido en unos terrenos pantanosos y salobres, de ahí el origen del término *mellah*, que deriva de la raíz árabe que significa sal. Posteriormente, se construyeron barrios judíos en otras ciudades marroquíes, y aunque las circunstancias, fundadores y ubicaciones variarían, el nombre de *mellah* fue aplicado a todos ellos²⁴.

²¹ Susan G. Miller, Attilio Petruccioli y Mauro Bertagnin, “Inscribing Minority Space in the Islamic City: The Jewish Quarter of Fez (1438-1912)”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 60, n.º 3 (septiembre 2001), consultado 12 de junio de 2023: 310-327, 312.

https://www.academia.edu/20215046/_Mauro_Bertagnin_and_Attilio_Petruccioli._Inscribing_Minority_Space_in_the_Islamic_City_The_Jewish_Quarter_of_Fez_1438_1912._Journal_of_the_Society_of_Architectural_Historians_60_3_Sept_2001_310-327.

²² Miller, Petruccioli y Bertagnin, “Inscribing Minority Space in the Islamic City...”, 313.

²³ Tamar Schneck, “The Mellah: Exploring Moroccan Jewish and Muslim Narratives on Urban Space” (tesis doctoral, Brandeis University, 2012), 114.

²⁴ Susan Gilson Miller, “Introducción”, en *The Architecture and Memory of the Minority Quarter in the Muslim Mediterranean* (Cambridge, Mass.: Aga Khan Program on Islamic Architecture, the Graduate School of Design, Harvard University, 2010), 102-103.

En el verano de 1555, por orden del papa Pablo IV, se creó en Roma un barrio exclusivo para los judíos, en cumplimiento de la bula papal *Cum nimis absurdum*. Esta medida marcó el fin de la libertad que los judíos habían disfrutado en la ciudad desde la época del Imperio romano. Al otro lado del Mediterráneo, en la llanura seca de los Hawz, los judíos de Marrakech también experimentaron un destino similar. Fueron trasladados a su propio barrio amurallado, ubicado en el lugar donde solían estar los establos reales. Este nuevo barrio judío en Marrakech (fig. 4), construido casi un siglo después del de Fez, se convirtió en el segundo de su tipo en Marruecos.

Se da la particularidad de que el gueto romano también había heredado el nombre de su antecesor, ubicado en la fundición de Venecia, *getto* o *gueto*, en el que oficialmente fue aplicada una política de confinamiento de la comunidad judaica, en 1516²⁵. Con el tiempo, tanto “gueto” como *mellah* se convirtieron en términos genéricos para denominar a los barrios judíos en sus respectivas regiones²⁶. Sin embargo, a pesar de estas similitudes superficiales, es importante destacar una profunda diferencia que radica en los principios invocados para justificar estos barrios judíos: en el mundo islámico, se aplicaba el principio de tolerancia y protección de las minorías, conocido como *dhimma*, que se remonta al siglo VII y se encuentra en el Pacto de Omar²⁷; en la Europa cristiana, prevalecía un enfoque teológico de unidad que era intolerante hacia los seguidores de otras religiones²⁸.

La fecha de construcción exacta del *mellah* de Marrakech se desconoce, pero se estima que ocurrió entre 1553 y 1573²⁹, durante el reinado de la dinastía Saadí, que trasladó la capital de Marruecos de Fez a Marrakech. Algunos historiadores sugieren que la construcción del nuevo *mellah* tenía como objetivo consolidar el poder y la legitimidad del gobierno Saadí, demostrando su capacidad de proteger a la comunidad judía y equiparando Marrakech con Fez en términos de ortodoxia religiosa.

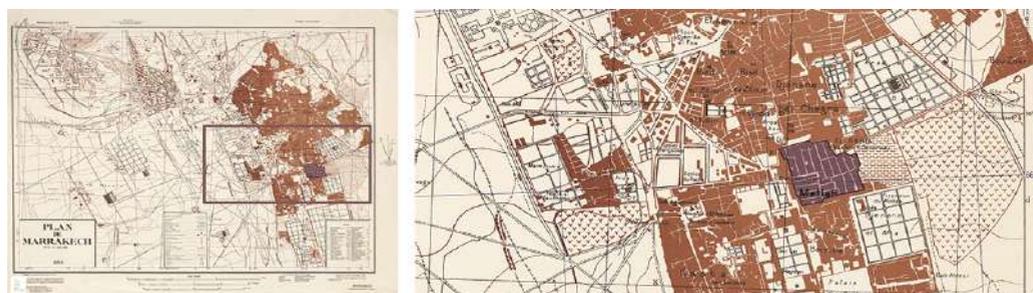


Figura 4. Situación del *mellah* en el *City plan of Marrakech*, U.S. Army Map Service, 1935. Fuente: University of Texas Libraries; Julio Calvo Serrano.

²⁵ Véase Brian Pullan, *The Jews of Europe and the Inquisition of Venice, 1550-1670* (Totowa: Barnes and Noble, 1983), 155.

²⁶ Emily Gottreich, *The Mellah of Marrakech: Jewish and Muslim Space in Morocco's Red City* (Bloomington: Indiana University Press, 2007), 11.

²⁷ Véase la nota 2.

²⁸ Gottreich, *The Mellah of Marrakech...*, 12.

²⁹ Gottreich, *The Mellah of Marrakech...*, 12-21.

La ubicación del *mellah* de Marrakech³⁰ (fig. 4) fue parte de un proceso más amplio de remodelación de la ciudad llevado a cabo por los primeros gobernantes Saadíes, lo que permitió acomodar migraciones masivas y contribuyó a la transformación urbana de Marrakech como nueva capital del reino bajo la nueva dinastía.

La teoría de que la construcción del *mellah* ayudaba a legitimar una nueva ciudad imperial y otorgar autoridad a una nueva dinastía se ve respaldada por la creación de otro *mellah* en Meknes (fig. 5). El *mellah* de Meknes fue el tercer *mellah* “oficial” en Marruecos, fundado por Mulay Ismail en 1686, solo veinte años después de que una nueva dinastía, la Alauita, llegara al poder en 1666 y estableciera Meknes como la nueva capital del imperio³¹. Los *mellahs* posteriores se establecieron siguiendo patrones similares, alrededor de 150 años después.

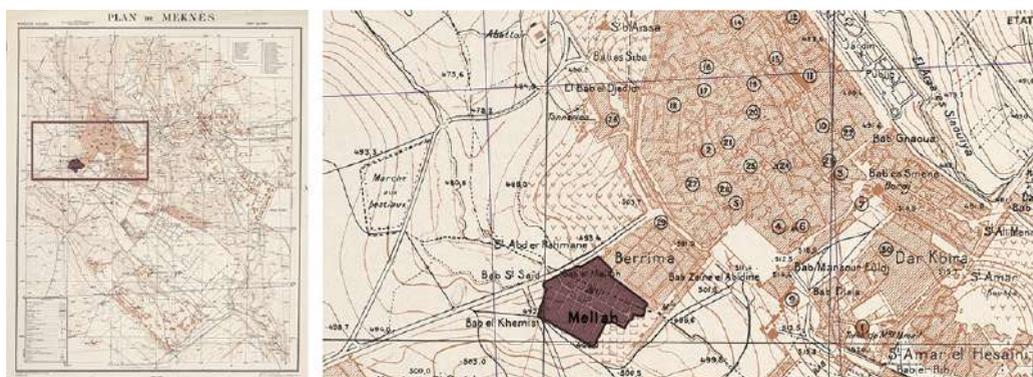


Figura 5. Situación del *mellah* de Meknes, U.S. Army Map Service, 1942. Fuente: University of Texas Libraries; Julio Calvo Serrano.

Otros *mellahs*

Casi cuatrocientos años después de la creación del primer *mellah* en Marruecos, el sultán Mulay Sulayman (1792-1822) decretaría la construcción de nuevos barrios exclusivos para judíos en las ciudades de Tetuán (fig. 2), Rabat-Salé y Mogador (Essaouira) (fig. 6). Progresivamente, otras ciudades más pequeñas y muchos pueblos fueron construyendo sus *mellahs*, en un proceso que continuó hasta el final del siglo XIX³².

En algunos casos, los judíos fueron trasladados al *mellah* en contra de su voluntad, mientras que en otros casos lo aceptaron complacidos, creyendo que los altos muros y la proximidad al palacio real brindarían protección³³.

³⁰ Schneck, *The Mellah: Exploring Moroccan Jewish and Muslim...*, 56.

³¹ Joseph Toledano, *Vayehi Beet HaMellah: Toldot HaYehudim BiMaroko Mreshit Hityashvutam V'ad Yameinu* (Jerusalén: Éditions Ramtol, 1984).

³² Daniel Schroeter, *The Sultan's Jew: Morocco and the Sephardi World* (Stanford: Stanford University Press 2002), 91.

³³ Miller, “The Mellah of Fez...”, 103.



Figura 6. Calles del *mellah* de Mogador (Essaouira), anónimo, 1920; Coutolle, 1913; anónimo 1910. Fuente: CCJM, n.º 16853; 16854; 16855.

Estos nuevos barrios se construyeron en lugares donde los judíos no habían vivido antes, lo que implicó traslados masivos y el abandono de sus antiguos hogares. Todos los *mellahs* se ubicaron fuera de las murallas de la medina, excepto en Tetuán (fig. 7) que se realizó intramuros, en una zona al sur de la medina conocida como Er-Riad³⁴, cerca del palacio del sultán. La decisión de establecer el *mellah* allí se debió a la ampliación de la mezquita Alaadam para convertirla en Mezquita Mayor. Los musulmanes locales se quejaron de que los judíos, debido a la proximidad de sus viviendas³⁵, serían los que mejor escucharían la llamada al rezo. Como resultado, el sultán emitió un decreto en 1807³⁶ en el que daba un plazo de seis meses para vender las viviendas situadas en Mellah al-Bali³⁷ y edificar un nuevo barrio judío, Mellah al-Jadid³⁸.

El objetivo principal fue la construcción rápida de viviendas para albergar a la población judía desplazada. Aunque de origen y características diversas, todos estos barrios tienen en común el que reproducen una misma estructura urbana: se eligió una trama perfectamente

³⁴ Mohammad Ibn Azzuz Hakim, *Diccionario de Tetuán* (Tetuán: Agrupación Urbana de Tetuán, 2001), 124.

³⁵ Mohamed Daoud, *Tarikh Titwan*, vol. 3 (Tetuán: Maktabat al-Talib), 238-239.

³⁶ Jean-Louis Miège, M'hammad Benaboud y Nadia Erzini, *Tétouan, Ville andalouse marocaine* (París: CNRS, 1996), 85.

³⁷ Julio Calvo Serrano et al., "Aproximación urbana y arquitectónica a la vieja judería de Tetuán, Mellah al-Bali", *AUS [Arquitectura / Urbanismo / Sustentabilidad]*, n.º 22 (agosto 2017): 4-11. <http://revistas.uach.cl/pdf/aus/n22/art02.pdf>.

³⁸ Julio Calvo Serrano, Fabián García Carrillo y Juan Manuel Santiago Zaragoza, "Mellah al-Jadid. The Jewish Quarter of Tetouan, Morocco; an identifiable Architecture?", *Procedia Engineering*, n.º 161 (2016): 1496-1503. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877705816328454>

ordenada a base de calles paralelas atravesadas por una central, a modo de espina de pez y la implantación de modelos o prototipos de casa con patio, próximos o coincidentes, a los contemporáneos en los otros barrios de la medina, excepto en el zaguán (sin recodo).

Esta morfología, difiere claramente del urbanismo resultante de un crecimiento por conciencia espontánea, sin embargo, no es algo ajeno a los modos de hacer tradicionales de la ciudad islámica cuando se abordan crecimientos rápidos de la ciudad con intervenciones planificadas desde el poder. Pruebas de ello las encontramos en los arrabales de la Córdoba omeya, en Rabat o en la misma medina de Tetuán: los barrios del Aayun y Tranqat (fig. 7), realizados para acoger las diferentes oleadas de moriscos y judíos expulsados de la península en el s. XVI.

Los estudios urbanísticos realizados en el mundo musulmán no prestaron mucha atención a los lugares de asentamiento de minorías, considerándolos anomalías en un tejido urbano homogéneo e irregular. La morfología del barrio y su imagen de segregación, contribuyeron a su exclusión del concepto de ciudad islámica forjada entre 1920 y 1950 por la Escuela de orientalistas franceses de Argel³⁹, con las aportaciones de la Escuela de Damasco.

Fue Capell Brooke, el primer viajero que estableció una comparación entre Mellah al-Jadid y el resto de los barrios:

En la ciudad morisca las calles son sinuosas e irregulares, y la inactividad habitual parece que impregna cada cosa mahometana: en la judía, las calles son rectas, estrechas y regulares, se cruzan entre sí en ángulo recto, y compiten con las de Lisboa en la inmundicia, mientras que la multitud es extraordinaria, y uno podría pensar, del bullicio que reina, y el afán que aparece en todos los semblantes, que se trataba del emporio del comercio de todo el mundo.⁴⁰

Efectivamente, los barrios judíos fueron una parte vital de las ciudades musulmanas en Al-Magrib al-Aqṣà, y no pueden ser considerados de manera aislada de sus vecinos musulmanes. Los judíos tuvieron representación en todos los estamentos sociales, desde la élite rica hasta los buhoneros que se aventuraban en áreas rurales; los Mejías⁴¹ en Tetuán, Los Rosillio, Coriat y sobre todo Yeshua Corcos⁴² miembros de la élite del *mellah* de Marrakech o los Benchimol⁴³ en Tánger, son representantes de una comunidad que constituyó,

³⁹ La escuela de orientalistas franceses de Argel; cuyos principales representantes: William y Georges Marçais y, tras ellos, Roger le Tourneau; complementada con las aportaciones de Jean Sauvaget y Jacques Weulersse, de la Escuela de Damasco, llevaron a cabo una sucesión notable de monografías centradas en algunas de las grandes ciudades árabes: así, la de Argel, (1931), El Cairo, (1934), Damasco, (1934) y Alepo. Más próximos, en Marruecos, deben ser citados los trabajos llevados a cabo por Gaston Deverdun en Marrakech, (1959); por Jacques Caillé en Rabat, (1949) y por Roger le Tourneau en Fez, (1949).

⁴⁰ Capell Brooke, *Sketches in Spain and Morocco*, 245-56.

⁴¹ Guillermo Gozalbes Busto, "Convivencia judeo-morisca en el exilio", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, n.º 6 (1993): 85-108, 89.

⁴² Jérôme Tharaud y Jean Tharaud, *Marrakech, ou les seigneurs de l'Atlas* (París: Librairie Plon, 1920), 132.

⁴³ Mohamed Kenbib, "Tanger 1767-1957", *Tribune juive* 11, n.º 5 (marzo 1994): 67.

socialmente, una entidad corporativa independiente, similar a la de otros grupos de sociedades, como la nobleza religiosa (*Shurafa*) y los sabios del Islam (*ulama*)⁴⁴.

En la segunda mitad del siglo XIX, la comunidad judía marroquí, a través del incremento del intercambio comercial, tomó contacto, definitivamente, con la economía y la cultura europeas. Ese contacto con la “modernidad”, encarnada en la “europeidad”, para el judaísmo marroquí supuso la ruptura de la relación vertical privilegiada, mantenida hasta ese momento con el sultán, al mismo tiempo que la alteración de la relación asimétrica “pactada” con la comunidad musulmana.

En la época colonial los judíos urbanos de Marruecos experimentaron una relación diferente con los visitantes europeos; ese contacto implicó para ellos la anhelada emancipación que favoreció el desapego definitivo de los judíos de la sociedad marroquí, en favor de la identidad colonizadora, y que estuvo caracterizada por la adopción del atuendo y la retórica extranjera⁴⁵. Se abrieron las puertas del *mellah* definitivamente y los judíos más acaudalados, salieron para iniciar una existencia en residencias ubicadas en los nuevos barrios a la europea, los denominados “ensanches” de las grandes ciudades.

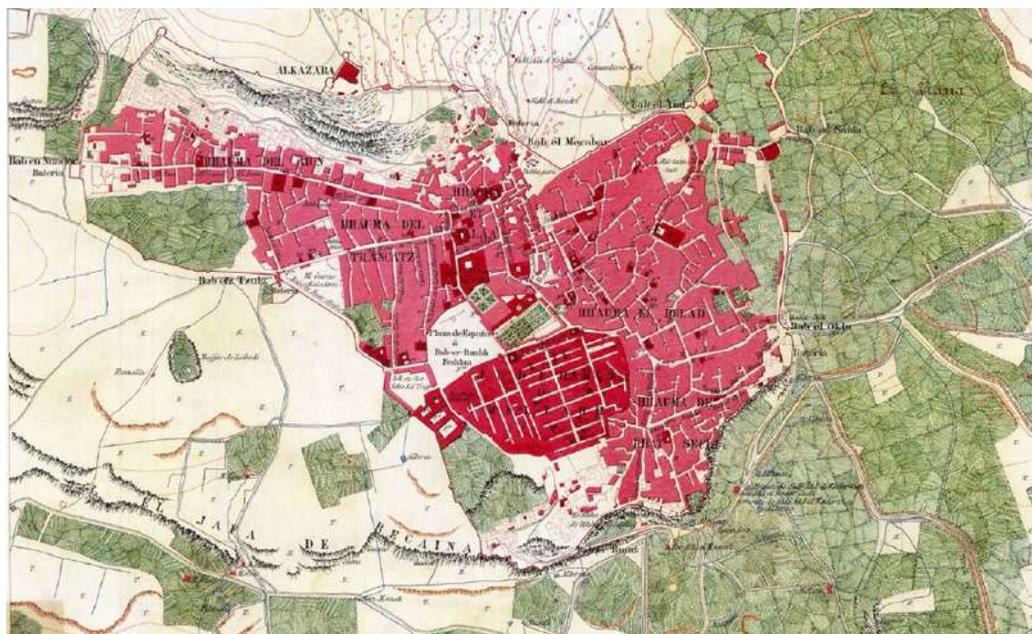


Figura 7. Croquis de Tetuán y sus alrededores (se pueden apreciar el Mellah al-Bali y el Mellah al-Jadid), Jefes de E. M. don Francisco Gómez-Jordana, 1888. Fuente: Archivo del Servicio Geográfico del Ejército (Madrid). Ref. A.C.E.G / Ar.Q-T.7-C.3-142.

⁴⁴ Para los grupos de sociedades en la sociedad marroquí, véase Mohamed El Mansour, “Saints and Sultans: Religious Authority and Temporal Power in Precolonial Morocco”, en *Popular Movements and democratization in the Islamic World* (Nueva York: Routledge, 2006), 1-32.

⁴⁵ Daniel J. Schroeter y José Chetrit, “Emancipation and Its Discontents: Jews at the Formative Period of Colonial Rule in Morocco”, *Jewish Social Studies* 13, n.º 1 (2006): 170-206.

Conclusiones

El *mellah*, una “ciudad dentro de una ciudad” es el componente del imaginario común que mejor explica la especificidad judía en Marruecos. El barrio segregado para los judíos, resultado de la *dhimmitud*, condición de subordinación social y religiosa de los judíos en el dominio musulmán, a partir de una interpretación ortodoxa del llamado Pacto de Omar.

El mito fundacional de la construcción de cada *mellah* difiere de uno a otros, pero tienen en común la ruptura del Pacto de Omar. Su fundación tuvo una doble finalidad, por un lado, la segregación de la comunidad judaica y por otro su protección a cargo del sultán en cumplimiento de sus obligaciones establecidas en dicho pacto. Estuvieron próximos al palacio del sultán y separados del resto de la ciudad mediante puertas y murallas que posibilitaron su completo aislamiento. Su construcción, paralela al traslado de la capital del imperio, ayudaba a legitimar e investir de autoridad a cada nueva dinastía.

Su morfología, difiere claramente del urbanismo resultante de un crecimiento por conciencia espontánea, sin embargo, no es algo ajeno a los modos de hacer tradicionales de la ciudad islámica cuando se abordan crecimientos rápidos de la ciudad con intervenciones planificadas desde el poder. Los orientalistas de las escuelas de Argel y Damasco consideraron estos barrios como anomalías y aberraciones del tejido urbano de las ciudades islámicas y por tanto no dignos de estudio.

Sin embargo, los barrios judíos fueron una parte vital de las ciudades musulmanas en Al-Magrib al-Aqṣà, y no pueden ser considerados de manera aislada de sus vecinos musulmanes. Los judíos tuvieron representación en todos los estamentos sociales, desde la élite rica, hasta los buhoneros que se aventuraban en áreas rurales, debiendo ser, en consecuencia, considerados como un componente perenne y estructural de la sociedad, en su conjunto.

El *mellah* fue una especificidad de las medinas marroquíes, pero al mismo tiempo, fue uno de los muchos barrios que conformaban la compleja sociedad urbana. Fue, además, contenedor de un segmento importante de población, en el que se concentraban gran parte de las funciones económicas, de las que dependía la existencia misma de la vida urbana colectiva y a su vez, el escenario donde se manifestaban las prácticas sociales y ceremoniales, y donde se forjaba la identidad judía en un contexto musulmán.

Sobreexposición. El mito de la arquitectura chilena contemporánea y sus estrategias de circulación

Overexposure. The Myth of Contemporary Chilean Architecture and its Strategies of Circulation

FELIPE CORVALÁN TAPIA

Universidad de Chile, fecorva@u.uchile.cl

Abstract

El ámbito de las exposiciones se ha convertido en un espacio de creciente interés para el campo de la arquitectura. En el caso de la arquitectura recientemente producida en Chile, las exposiciones han asumido un rol preponderante, directamente asociado al proceso que ha permitido su difusión internacional. ¿Qué discursos se instalan en estas exposiciones?, ¿a través de qué estrategias?, son algunas de las principales interrogantes que aborda esta investigación. A modo de hipótesis, sostenemos que en el espacio de las exposiciones se ha construido un discurso apreciativo en torno a la arquitectura chilena contemporánea, que enfatiza sus valores y cualidades. Así, sobre todo a partir del año 2000, se pone en escena un grupo reducido de obras “sobreexpuestas”, a las cuales se les atribuye una serie de rasgos identitarios que diferenciarían a la arquitectura realizada en Chile. Hablamos de un proceso que a nuestro juicio merece ser pensado críticamente.

The place of exhibitions has become a space of growing interest for the field of architecture. In the case of architecture recently produced in Chile, exhibitions have assumed a relevant role, directly associated with the process that has allowed its international dissemination. What discourses are installed in these exhibitions, and through what strategies, are some of the main questions addressed by this research. As a hypothesis, we maintain that in the exhibition space, an appreciative discourse has been constructed around contemporary Chilean architecture, which emphasizes its values and qualities. Thus, especially from the year 2000 onwards, a small group of “overexposed” works were put on the scene, to which a series of identifying features were attributed that would differentiate the architecture produced in Chile. We are talking about a process that in our opinion deserves to be critically thought through.

Keywords

Arquitectura chilena, exposiciones de arquitectura, discurso arquitectónico
Chilean architecture, architectural exhibitions, architectural discourse

Introducción

La arquitectura es, qué duda cabe, una disciplina que produce obras; que busca materializar objetos y espacios que definen aquello que llamamos entorno construido. Sin embargo, más allá de las evidencias de esta vocación edificante, la arquitectura puede ser pensada también como un área de conocimiento¹. Es decir, como una disciplina que va constituyendo su propio acervo e instalando ideas y sentidos que van tejiendo sus márgenes de acción. Así, siguiendo las reflexiones del sociólogo francés Pierre Bourdieu², es posible leer la arquitectura como un “campo” de producción. Esto es, como un ámbito en el que las prácticas concretas conviven con discursos que les otorgan sentido y validan la pertinencia de obras y formas de trabajo.

Si activamos esta “lectura de campo”, vale la pena considerar el papel que, más allá de las obras construidas, asumen otro tipo de materiales al interior de la disciplina. Hablamos de escritos, imágenes, publicaciones y un largo etcétera de representaciones³ que son fundamentales en la constitución del campo arquitectónico y su cultura.

En este marco, la creciente atención a esos otros materiales por parte de las investigaciones realizadas en el ámbito de la arquitectura no parece casual. En las últimas décadas reconocemos indagaciones que no sólo se preocupan por los edificios y sus autores. También, lo hacen por aquellos medios que permiten la difusión de estos edificios y sus ideas; por las estrategias que permiten la acumulación y transmisión del conocimiento de la arquitectura. Más allá de las diferencias y las especificidades de cada aproximación, es el caso del trabajo de Joan Ockman, Beatriz Colomina, Felicity Scott o Mario Carpo⁴. Tal como señala una de las autoras nombradas, Beatriz Colomina⁵, a partir de la consolidación de la modernidad, el vínculo entre arquitectura y medios de difusión se estrecha de tal manera que parece indisoluble.

¹ Al respecto, vale la pena considerar lo señalado por Bernard Tschumi. En un juego de palabras, Tschumi sostiene que la arquitectura no sólo es el “conocimiento de la forma”, sino también una “forma de conocimiento”. De esta manera, Tschumi agrega a la condición material de la arquitectura, la capacidad de constituir un conocimiento propio. Bernard Tschumi, “Works”, en *Bernard Tschumi*, ed. por Giovanni Damiani (Londres: Thames & Hudson, 2003), 44.

² Pierre Bourdieu, *Cuestiones de sociología* (Madrid: Akal, 2013).

³ Si bien el término “representación” suele ser usado en arquitectura para hacer referencia al material gráfico, adoptamos en su uso la mirada propuesta desde los estudios culturales por Stuart Hall. Para Hall, una representación es todo aquel material que produce y comparte sentido, más allá de sus condiciones específicas de elaboración. Stuart Hall, “The work of representation”, en *Representation*, ed. por Stuart Hall, Jessica Evans y Nixon Sean (Londres: The Open University, SAGE, 2013), 1-47.

⁴ Aunque esta lista de autores no pretende ser exhaustiva, sí agrupa miradas que se interesan especialmente por la forma en que se produce el conocimiento en la arquitectura y sus estrategias de difusión. Beatriz Colomina y Joan Ockman, eds., *Architectureproduction* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1988); Felicity Scott D., *Out of place / Fuera de lugar* (Santiago: Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016); Mario Carpo, *La arquitectura en la era de la imprenta* (Madrid: Cátedra, 2003).

⁵ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1996).

En este contexto, uno de esos otros materiales especialmente atendidos en el último tiempo por las investigaciones en arquitectura son las exposiciones. El trabajo relativamente reciente de Eeva-Liisa Pelkonen⁶, Lea-Catherine Szacka⁷ o de Queralt Garriga⁸, por nombrar sólo algunas referencias, han contribuido a definir un espacio de interés cada vez más específico en torno a las exposiciones y su relación con la arquitectura. En esta línea, el presente texto se interesa por el rol del trabajo expositivo en el proceso de difusión de la arquitectura recientemente producida en Chile. Junto con la identificación de las estrategias utilizadas y de las obras expuestas, nos interesa enfatizar aquí que las exposiciones difícilmente pueden ser entendidas como un material “neutral”. Esto, en la medida en que toda exposición supone un planteamiento, una articulación discursiva, más o menos explícita, que orienta nuestra lectura e incluso apreciación de aquello expuesto.

Con esto en mente, el hilo argumental propuesto para estructurar este texto considera tres aspectos a abordar. En primer lugar, (i) una aproximación al problema de las exposiciones en el ámbito de la arquitectura y lo que supone activar este ejercicio expositivo en la disciplina. En segundo lugar, (ii) una atención al caso específico de la arquitectura recientemente producida en Chile y, particularmente, al rol asumido por las exposiciones en la difusión e internacionalización de esta arquitectura. Por último, (iii) intentaremos enunciar la necesidad de construir una lectura crítica respecto de lo que aquí denominaremos “sobreexposición” de un grupo reducido de obras que busca establecer un marco apreciativo en torno a la arquitectura chilena contemporánea.

En términos metodológicos, la investigación se construye desde un enfoque teórico-crítico⁹ y su carácter es esencialmente cualitativo. Así, el trabajo combina la elaboración de un marco interpretativo con la observación de casos concretos de estudio que nos permiten analizar con detención el alcance de la discusión planteada.

Exponer arquitectura. Desplazamientos y traducciones

Tal como ha sido mencionado anteriormente, el interés por las exposiciones ha adquirido un espacio de creciente importancia para la arquitectura. Arquitectos y curadores formulan programas expositivos, mientras que desde la historia y la teoría tales programas son desmenuzados en búsqueda de posibles respuestas que den cuenta del estado de la disciplina. Sin embrago y más allá de su extensión como producto que efectivamente interesa y ocupa a la disciplina, el debate sobre el rol de las exposiciones en arquitectura no parece del todo resuelto o medianamente consensuado. ¿Por qué exponer arquitectura?, ¿qué sentido tiene

⁶ Eeva-Liisa Pelkonen, ed., *Exhibiting Architecture. A Paradox?* (New Haven: Yale School of Architecture, 2015).

⁷ Léa-Catherine Szacka, *Biennials/Triennials: Conversations on the Geography Itinerant Display* (Columbia Books on Architecture and the City, 2019).

⁸ Queralt Garriga Gimeno, *Arquitectura en exposición: trascendiendo el paradigma clásico* (Barcelona: Ediciones Asimétricas, 2022).

⁹ Jane Rendell, “Architectural Research and Disciplinarity”, *Arq: Architectural Research Quarterly* 8, n.º 2 (2004): 141–147. DOI: 10.1017/S135913550400017X.

llevar a la arquitectura hacia el espacio expositivo?, ¿cómo llevar a cabo esta tarea? Son algunas de las interrogantes que surgen al situarnos en este ámbito de discusión.

Para comenzar a ensayar posibles respuestas frente a las interrogantes planteadas, parece necesario inscribir el problema en un marco cultural mayor. Tal como es discutido por Walter Benjamin, en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹⁰, el estatuto de las obras se modifica a partir de la expansión de los medios de comunicación. Siguiendo a Benjamin, la experiencia de habitar la modernidad es una experiencia cada vez más fragmentada y está marcada por el pulso de simultaneidad que define la permanente emisión y recepción de estímulos que posibilitan los nuevos medios.

En este contexto, para Benjamin, el “valor de obra” es paulatinamente reemplazado, o al menos matizado, por lo que el propio autor alemán denomina “valor exhibitivo”¹¹. Es decir, al habitual valor asociado a las cualidades intrínsecas que poseen las obras, hay que agregar ahora un valor asociado a su capacidad de estar en circulación, de disponer o incluso constituir un espacio que asegure su visibilidad y, por tanto, su efectiva recepción.

Si bien aquel valor exhibitivo antes enunciado puede ser rápidamente asociado a la circulación y reproducción de obras de arte –por ejemplo de cuadros pictóricos¹²– su alcance también es relevante para el ámbito de la arquitectura. Concretamente, el impacto de este valor de exposición repercute en lo que Beatriz Colomina define como “audiencia” de la arquitectura¹³. La sola alusión al término audiencia indica que el vínculo con las obras de arquitectura ha cambiado o que, al menos, se ha expandido.

Si habitualmente pensamos en un vínculo experiencial, físico e intensamente perceptual con los edificios, la extensión de una sociedad cada vez más mediatizada permite otras formas posibles de recepción de las obras de arquitectura. En este sentido, las exposiciones pueden ser pensadas como una manera concreta de poner en escena a las obras de arquitectura, o bien algún material que refiera a lo que aquí hemos llamado campo arquitectónico.

Aunque la evidencia de exposiciones de arquitectura precede al siglo XX, podemos decir que a partir de tal período su uso se intensificará. En esta dirección, no es casualidad que debates y puntos de inflexión relevante para la arquitectura hayan sido promovidos desde el espacio de las exposiciones.

Modern architecture: international exhibition, curada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson el año 1932; *Signs of Life: Symbols in the American City* de Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown del año 1976 o *Roma Interrotta* a cargo de Aldo Rossi, del año 1979, son sólo algunos ejemplos de la capacidad que tienen las exposiciones de plantear

¹⁰ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Walter Benjamin, *Estética y Política* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009), 83-134.

¹¹ Benjamin, “La obra de arte...”, 100.

¹² La pérdida del “aura” de las obras, también discutida por Benjamin, está asociado a este encuentro masivo con las obras de arte y sus infinitas reproducciones. Hablamos de un encuentro que va disminuyendo casi al máximo aquella “lejanía” que solía separar a las obras de sus posibles, e incluso excepcionales, espectadores. Benjamin, “La obra de arte...”, 93-95.

¹³ Beatriz Colomina. *Sobre la arquitectura, producción y reproducción* (Santiago: Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2018), 75.

una agenda de debate al interior del campo de la arquitectura. Ejemplos que, además, hacen evidente aquella no neutralidad antes referida, el carácter propositivo que articula cada trabajo expositivo.

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre en el arte, donde las exposiciones han asumido un rol que podemos definir como constitutivo¹⁴, en el ámbito de la arquitectura el lugar ocupado por el trabajo expositivo, no está exento de tensiones. Tal como ha sido discutido en profundidad por distintos autores, el ingreso de la arquitectura al ámbito de las exposiciones supone un desplazamiento desde su lugar habitual. Esto, en la medida en que las obras son traducidas a una serie de materiales –gráficos, textuales, fotográficos, etc.– que les permite convertirse en información o contenido que puede ser expuesto. Este proceso de traducción parece especialmente relevante cuando nos acercamos al problema de las exposiciones de arquitectura. No sólo por el alcance o las cualidades que en sí mismas posean las estrategias o formas de traducción utilizadas, sino que también y, sobre todo, por los sentidos y lecturas que estos materiales nos proponen respecto al contenido expuesto. Si tal como sostiene Michel Foucault¹⁵, la elaboración de un discurso equivale a la formulación de un orden de sentido en torno a las cosas, en el caso de la arquitectura podemos pensar en las exposiciones como una forma concreta de constituir y difundir sus discursos.

Como intentaremos explicar a continuación, en el caso de la arquitectura recientemente producida en Chile, las exposiciones han contribuido a instalar un discurso apreciativo en torno a un grupo de obras propuestas como representativas de la escena local. Sobre todo a partir de la primera década del siglo XXI, las exposiciones han intentado narrar los atributos de la arquitectura chilena, atendiendo a la pretensión de otorgar visibilidad a esta producción a nivel internacional. De esta manera, la tarea de exponer eso que se suele llamar “arquitectura chilena contemporánea”, ha devenido en la emisión de cartas de presentación que buscan constituir un espacio de recepción y llegada. Hablamos de un proceso que, a nuestro juicio, merece ser pensado en profundidad, para de esta manera descifrar críticamente su impacto e incluso pertinencia.

Obras singulares, paisajes remotos

Si pensamos en los últimos treinta años, considerando el punto de inflexión que supuso el retorno a la democracia el año 1990, son diversos los materiales que han contribuido a la conformación del campo de la arquitectura chilena y su difusión. Libros, revistas, editoriales, instituciones y eventos, han urdido los límites, también limitaciones, de ese espacio

¹⁴ Como es sabido, desde el siglo XVIII en adelante, la relación entre el arte y el espacio expositivo es cada vez más estrecha. Más aún, tal espacio expositivo permitirá la constitución de una institucionalidad, la del museo y sus salones, que dará paso a una comprensión “moderna” del arte. Desde una perspectiva todavía más contemporánea, el diálogo obras-espacio expositivo es capaz incluso de promover una renovación en los formatos y límites propios del arte, tal como ocurre, por ejemplo, con la noción de “instalación artística”. Brian O’Doherty. *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo* (Murcia: CENDEAC, 2011).

¹⁵ Michel Foucault, *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets Editores, 2011).

disciplinar compartido. Un espacio que ha tenido impacto local pero que poco a poco ha logrado extender su presencia y repercusión a nivel internacional¹⁶.

Precisamente, para llevar a cabo esta voluntad de internacionalizar a la arquitectura chilena, el aporte de las exposiciones ha sido relevante. Si bien no es el único medio involucrado en el proceso, como demuestra por ejemplo la publicación de números monográficos dedicados a la arquitectura chilena en destacadas revistas internacionales, las exposiciones han sumado un carácter “performativo”. Es decir, las exposiciones han permitido la puesta en escena de una muestra de obras realizadas recientemente en el país.

Los esfuerzos puestos en salir “afuera” y enviar parte de la producción local hacia el extranjero, han dado paso al desarrollo de una “mirada interna”, que ha decidido que material merece ser enviado y bajo qué condiciones. Sin desconocer las particularidades y especificidades de cada trabajo, es posible distinguir un cuerpo de exposiciones que se han ocupado de este asunto. Sobre todo a partir del año 2000, podemos reconocer distintas exposiciones interesadas, de forma explícita, en proponer una muestra posible de lo que sería la arquitectura producida en Chile, sus atributos y rasgos de contemporaneidad.

7 arquitectos chilenos curada por Sebastián Gray para la Bienal de Venecia del año 2002; *I WAS THERE-Chilean Souvenirs* del año 2008, realizada por la oficina Pezo von Ellrichshausen, también en el marco de la Bienal de Venecia; *Chile, territorio para la arquitectura*, a cargo de Alberto Sato, exhibida el año 2009 en la Galería Puro Chile en Nueva York; o la muestra itinerante *Blanca Montaña. Arquitectura reciente en Chile*, inaugurada el año 2011 bajo la curatoría de Miquel Adrià, son algunos ejemplos relevantes de la labor expositiva que hemos venido comentando.

Si prestamos mayor atención a dos de estas exposiciones –*I WAS THERE* y *Blanca Montaña*–, podemos reconocer algunas de las tensiones que forman parte de este trabajo expositivo. En el empeño de hacer visibles las cualidades de la arquitectura realizada en Chile durante las últimas décadas, dos atributos han sido especialmente relevados: las singularidades de las obras y su situación contextual. Es decir, por un lado, la valoración de los objetos arquitectónicos, su diseño, su condición material y estética; y, por otro lado, la atención al paisaje natural en tanto marco distintivo en el que se sitúan los edificios expuestos. Se trata de un interés que puede resultar contradictorio, antagónico incluso, pero que ha devenido en carta de presentación prioritaria de la arquitectura chilena contemporánea: la presencia de piezas singulares que colonizan paisajes naturales y extremos.

En el caso de la muestra *I WAS THERE-Chilean Souvenirs*, enviada a la 11ª Bienal de Venecia, el trabajo se articuló a partir de cien pequeñas piezas (fig. 1). Cada una de estas piezas corresponde a la reproducción en miniatura de una obra de arquitectura: noventa

¹⁶ Para tener una visión general de un proceso aquí sólo enunciado, se sugiere revisar el texto Horacio Torrent, “Los noventa: articulaciones de la cultura arquitectónica chilena”, en *Blanca montaña. Arquitectura reciente en Chile* ed. por Miquel Adrià (Santiago: Ediciones Puro Chile, 2010) 26-49. En tal texto, Torrent expone una cronología crítica de la conformación del campo arquitectónico chileno a partir de la década de los noventa. Parte del alcance de este texto, ha sido discutido también en Felipe Corvalán Tapia, “Paisajes de exportación. El relato bidimensional de la arquitectura chilena contemporánea”, en *Arquitectura y paisaje: transferencias históricas, retos contemporáneos*, coord. por David Arredondo Garrido et al. (Madrid: Abada Editores, 2022), 1405-1416.

correspondientes a arquitecturas tradicionales y diez a edificios contemporáneos, construidos desde el año 2000 en adelante. A través de estas pequeñas reproducciones, que nos recuerdan a aquellos objetos que traemos tras un viaje, la arquitectura se transforma en *souvenir*, en una imagen tridimensional que exalta la iconicidad que pueden llegar a alcanzar algunos edificios y así fijarse como una imagen-recuerdo.

Este punto es relevante, pues en esta traducción de las obras a réplicas de bolsillo, los curadores parecen ser conscientes de las expectativas cifradas para este tipo de trabajo: constituir aquella carta de presentación de la arquitectura local antes comentada.



Figura 1. Piezas de la exposición *I WAS THERE-Chilean Souvenirs*. Fuente: <https://www.archdaily.cl>.

Junto con la evidencia de estas figuras-*souvenirs*, otro gesto incluido en la propuesta parece resumir el espíritu de *I WAS THERE*. Se trata de un pequeño escalón que forma parte de la instalación que nos invita a observar las cien reproducciones desde arriba, permitiendo una vista panorámica de ellas (fig. 2). Desde este punto de vista, la observación se convierte en el reconocimiento de un cuerpo de obras singulares, descontextualizadas, en el que los edificios tradicionales conviven con aquellos contemporáneos, en una especie de renovación de aquellas arquitecturas que dan cuenta de la identidad nacional.

Sin abandonar el interés por reunir y exponer la presencia de obras singulares, el proyecto *Blanca Montaña. Arquitectura reciente en Chile*, nos permite indagar en aquellas narraciones discursivas que buscan articular la composición de una muestra. En este caso concreto, la apelación al contexto natural en tanto emplazamiento distintivo de la arquitectura chilena contemporánea, es reiteradamente llevado a escena. La propuesta, publicada en formato libro el año 2010¹⁷ y convertido en exposición itinerante (fig. 3, fig. 4), estuvo a cargo de Miquel Adrià y reunió 121 obras correspondientes a 60 arquitectos u oficinas de arquitectura.

¹⁷ En cuanto al libro, si bien éste fue publicado inicialmente el año 2010, también cuenta con una segunda edición que corresponde al año 2013. Miquel Adrià, ed., *Blanca montaña. Arquitectura reciente en Chile* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013).



Figura 2. Montaje de la exposición *I WAS THERE-Chilean Souvenirs*. Fuente: <https://www.archdaily.cl>.



Figura 3. Montaje de la exposición *Blanca Montaña*. Centex, Chile, 2013. Fuente: <https://www.cultura.gob.cl>.

I
- -
U
- -
A
- -
V

Università Iuav
di Venezia

1924
2016

PURO CHILE

Comité
Nacional de
la Cultura y
del Arte
del Ministerio
de Educación
y Deportes
de Chile

UDOP FACULTAD DE
ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

BLANCA MONTAÑA

**un panorama
dell'architettura cilena**

**17.10.2016
cotonificio
auditorium
ore 11**

relatori
Ricardo Abuauad, Univesidad Diego Portales
Mauricio Léniz, Studio Elton Léniz Arquitectos

introduce
Enrico Fontanari, Iuav



Figura 4. Afiche de presentación de la exposición *Blanca Montaña*. Università Iuav di Venezia, Italia, 2016. Fuente: <https://www.archdaily.cl>.

Si bien no todas las obras que forman parte de la muestra se sitúan en paisajes naturales o territorios extremos, la apelación a estas localizaciones se convierte en un hilo argumental importante para la propuesta. Ya en el título del trabajo, observamos esta referencia al contexto natural. La “blanca montaña” referida en el enunciado, no es otra que aquella que aparece de forma explícita en el himno nacional de Chile: la Cordillera de Los Andes, un verdadero emblema de la ubicación geográfica del país, convertida en una suerte de cualidad mítica del imaginario nacional. Las imágenes que muestran la Casa Bahía Azul de Cecilia Puga, la Casa Poli de la oficina Pezo von Ellrichshausen o, de forma todavía más explícita, el trabajo de Germán del Sol, dan cuenta del diálogo entre arquitectura y paisaje (fig. 5). Un diálogo que es exaltado a través del registro fotográfico y su capacidad

de poner en escena este encuentro entre las obras de arquitectura y el contexto natural. En este marco, podemos pensar que el proyecto *Blanca Montaña* acomete una tarea doblemente “sancionadora”. Por un lado, reconocemos en la propuesta la voluntad de sancionar y legitimar la presencia de un cuerpo de obras que sería especialmente representativo de la arquitectura realizada en Chile. Esto, además, en un momento especialmente significativo, pues el año 2010, fecha de publicación del libro, el país celebró doscientos años de su independencia. Así, reconocemos también en la muestra un carácter identitario, un insumo para la definición de la “arquitectura chilena”.



Figura 5. Página interior del libro Miquel Adrià, ed., *Blanca montaña. Arquitectura reciente en Chile* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013). Fuente: <https://puro-chile.cl>.

En esta dirección, la segunda sanción que podemos advertir en *Blanca Montaña* es la atención al paisaje o contexto natural como seña de identidad de la producción arquitectónica local. Tal atención no es inédita, pues tal como ha sido comentado, forma parte de un imaginario de país que trasciende lo estrictamente arquitectónico. Este imaginario es desplazado al ámbito de la arquitectura y utilizado como factor distintivo de ésta. Un factor que, por cierto, ha dado paso a un espacio concreto de recepción, tal como podemos observar en una serie de publicaciones que, justamente, leen a la arquitectura chilena contemporánea a partir de su vínculo con el paisaje. Por ejemplo, la edición número 85 de la revista española *Arquitectura Viva* o la edición número 594 de la publicación japonesa *a+u*.

Más allá de las distinciones y particularidades de cada trabajo, *I WAS THERE* y *Blanca Montaña* constituyen ejemplos de la no neutralidad de las exposiciones, de la capacidad discursiva asociada a la labor expositiva. Una capacidad que merece ser desentrañada, para así pensar críticamente la repercusión de las ideas que van delimitando el campo arquitectónico, nuestras interpretaciones respecto a las obras y sus sentidos.

Consideraciones finales. El ejercicio crítico como desmitificación

Al pensar en la noción de “mito” desde una perspectiva contemporánea, Roland Barthes¹⁸ hace referencia a una forma concreta de acceder y vincularnos con la realidad. Una forma no necesariamente completa o exhaustiva, pero que termina por convertirse en verosímil, en la medida en que instala y comparte sentido en torno aquella realidad observada. En esta línea, atendiendo a las indagaciones realizadas por el propio Barthes, podemos plantear que la sostenida expansión de los medios de comunicación e información ha acelerado las posibilidades de “mitificación” de las cosas. Hoy, asistimos a una continua construcción de narraciones, más o menos elaboradas, más o menos profundas, que de forma rápida y efectiva intentan establecer un marco de apreciación respecto a la realidad y sus acontecimientos.

En este escenario, el proceso de difusión e internacionalización de la arquitectura recientemente realizada en Chile, puede ser leída en clave “mítica”. Es decir, como un proceso en el que se han intentado articular una serie de narraciones explicativas y apreciativas en torno a la producción local, para de esta manera establecer su alcance, sobre todo a ojos de la mirada extranjera. Tal como se puede observar en el trabajo expositivo aquí analizado, estas narraciones han dado paso a formas concretas de poner en escena a la arquitectura chilena y parte de sus mitos: la producción de piezas singulares o la intensa relación de las obras con el contexto natural.

Ahora bien, como todo registro mítico, tras la superficie del mensaje es posible observar también una complejidad que excede lo dicho, difícil de simplificar o contener del todo. Más allá de la efectividad de las imágenes y los recursos gráficos o materiales utilizados, del valor que las obras escogidas poseen, una exposición es siempre una muestra parcial. En el caso de las exposiciones realizadas en torno a la arquitectura chilena, tal parcialidad se hace evidente a partir de la atención a un grupo reducido de obras y autores que suelen repetir presencias de exposición en exposición. Hablamos de un cuerpo de obras literalmente sobreexpuestas, que, si bien puede ser representativo de ciertas formas de trabajo asentadas, difícilmente pueden ser leídas en términos identitarios. Al menos no sin antes considerar que este cuerpo de obras constituye una muestra reducida de las distintas derivas profesionales de la arquitectura realizada en Chile.

La aproximación a las exposiciones, a los relatos y estrategias de difusión que hemos enunciado en este trabajo, pretende contribuir a la activación de una mirada crítica. Un punto de vista que nos permita observar con cierta distancia aquellos marcos apreciativos contruidos en torno a la arquitectura recientemente realizada en Chile, los agentes, instituciones e

¹⁸ Roland Barthes, *Mitologías* (Madrid: Siglo XXI, 2012).

intereses involucrados en tal proceso. Nos referimos a la posibilidad de articular una discusión que permita incluso considerar lo oportuno que es, o no, el uso del rótulo “arquitectura chilena” y su condición “contemporánea”.

De esta manera, el ejercicio de lectura crítica que proponemos, se emparenta con el enfoque metodológico sugerido por el historiador Roger Chartier. Para Chartier, el rendimiento crítico del acto de leer conlleva un desciframiento de todas aquellas variables, materiales e inmateriales, que participan en la construcción de aquello que es leído¹⁹. Así, una lectura crítica en torno al rol de las exposiciones de arquitectura supone una oportunidad de desmontaje de sus contenidos y formas de expresión. Un desmontaje que, en nuestro caso, está asociado a la identificación de aquellas ideas y marcos que guían nuestra comprensión y recepción de la arquitectura recientemente producida en Chile.

¹⁹ Si bien el trabajo de Chartier centra su atención en el acto concreto de leer, en la historia de la lectura y sus distintos formatos, proponemos aquí una mirada amplia de este ejercicio, en tanto forma de acceder al conocimiento. Roger Chartier, *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin* (Buenos Aires: Manantial, 1996).

Architecture Film Festivals: Audiovisual Narratives, Protagonism and Activism in Contemporary Urban Space

Festivales de Cine de Arquitectura: narrativas audiovisuales, protagonismo y activismo en el espacio urbano contemporáneo

LIZ DA COSTA SANDOVAL

Universidade de Brasília, liz.sandoval@unb.br

TANIA SIQUEIRA MONTORO

Universidade de Brasília, tanciasmontoro@gmail.com

Abstract

Este artículo discute el papel de los festivales de cine temáticos en el espacio urbano contemporáneo, centrándose en el Festival de Cine de Arquitectura-Cinema Urbana en Brasilia, Brasil. Este festival muestra películas documentales, experimentales, animadas y de ficción con la arquitectura como protagonista. Explorando la intersección entre cine, espacio urbano y arquitectura, el festival promueve el diálogo interdisciplinario y la comprensión de las colecciones arquitectónicas. Los festivales temáticos también facilitan la restauración de películas y fomentan la participación de la comunidad a través de exhibiciones, talleres y debates. Estos eventos tienen un impacto más allá de la simple exhibición de películas, ya que promueven el activismo en favor de nuevas formas creativas, patrimonio y sostenibilidad. Al conectar a personas de diferentes regiones y países, los festivales temáticos amplían el conocimiento del cine en relación con otras artes visuales. En definitiva, estos festivales juegan un papel importante en la comunicación y movilización en el espacio urbano contemporáneo.

This paper examines the mobilization and communication processes shaped by thematic film festivals in contemporary urban spaces, with a focus on the Architecture Film Festival-Cinema Urbana in Brasília, Brazil. This festival showcases documentary, experimental, animated, and fiction films, placing architecture at the forefront. By exploring the intersection of cinema, urban space, and architecture, the festival fosters interdisciplinary dialogue and enhances understanding and appreciation of architectural collections. Thematic festivals also contribute to film restoration efforts and engage the community through exhibitions, workshops, and debates. These events go beyond film screenings, promoting activism in support of new creative approaches, heritage preservation, and sustainability. By connecting people from different regions and countries, thematic festivals broaden awareness of cinema's interface with other visual arts. Ultimately, these festivals play a significant role in mobilization and communication within contemporary urban spaces.

Keywords

Festivales de cine y arquitectura, arquitectura, cine, espacio urbano, Brasilia
Architecture film festivals, architecture, cinema, urban spaces, Brasilia

Introduction

The objective of this article is to examine the mobilization and communication processes employed by thematic film festivals in contemporary urban spaces. These festivals are characterized as temporary and situated pop-up interventions that showcase the use of participatory technologies to engage citizens in localized conversations. Furthermore, they serve as significant platforms for presenting audiovisual products and content related to urban environment and social issues, thereby contributing to the development of urban governance by providing citizens and local communities with a voice in the city-making process.

Film festivals not only act as catalysts for organizing, promoting, and activating culture but also facilitate meaningful interactions between communities and filmmakers. These festivals foster an engaged audience through exhibitions, workshops, courses, lectures, and post-screening debates, often resulting in the publication of reflections that perpetuate their impact. Miriam Alencar¹ underscores the significant role of thematic film festivals and exhibitions, including those centered on black cinema, environmental cinema, cinema and literature, cinema and music, and more. They play a crucial market role by facilitating the dissemination of audiovisual products to diverse audiences, creating opportunities for individuals from different regions and countries to connect, exchange ideas, and expand their knowledge. This hybrid approach offers unique possibilities for engaging with citizens through temporary situated experiences, and interventions that transform public spaces².

Since the 2000s, architecture and city culture have emerged as central themes in film festivals around the world. However, the desire to capture the essence of vibrant cities has been present since the very beginnings of cinema. As a result, cinema has had a profound impact on the urban landscape, not only through the construction of buildings for production and exhibition purposes but also through the development and dissemination of concepts and images of cities on a global scale³. According to Edgard Morin⁴, cinema, as an art form, offers viewers an immersive experience that bridges the gap between the body and consciousness, triggering both mimetic and transformative processes. Everyday events and the city itself have propelled the evolution of cinema, aiming to construct mental spaces capable of shaping our existence in the world and establishing connections between individual and collective experiences in physical or imagined realms.

¹ Miriam Alencar, *O Cinema Em Festivais e Os Caminhos Do Curta-Metragem No Brasil*, Cinebiblioteca Embrafilme (Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1978), 5.

² Joel Fredericks et al., “Blending Pop-up Urbanism and Participatory Technologies: Challenges and Opportunities for Inclusive City Making”, *City, Culture and Society* 12 (March 2018): 44–53, <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2017.06.005>.

³ Liz Sandoval, “Brasília e Cinema: Paisagens Cinemáticas” (PhD Thesis, Universidade de Brasília, 2022).

⁴ Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia* (Lisbon: Relógio d'Água, 1997), 120.

Authors such as Leo Charney and Vanessa Schwartz⁵ assert that the depiction of the city in cinema creates an atmosphere that is intricately intertwined with modern life. Early film productions and experiments, such as Lumière's *La Sortie des Usines Lumière* (1895) in which the camera traverses the cityscape of Lyon, or the short film *Regen* by Joris Ivens (1929), poetically capturing the changes in the urban landscape of Amsterdam through moving images of vehicles and bustling crowds, exemplify how the emergence and growth of cities captured the attention of filmmakers. Productions like *Berlin: Symphony of a Great City* (1927) by Walter Ruttmann further highlight the role of the city and architecture, not only as inspiration but also as the foundation and support for the emergence of cinema and the cinematic experience. Furthermore, within the realm of preservation, thematic film exhibitions and festivals play a crucial role in advocating for the significance of film collections and audiovisual memory, while also supporting film restoration efforts. In this realm, the communication of architectural concepts is intricately connected to the heritage discourse, encompassing the management of various aspects of architectural memory. This includes discussions on the role of architecture archives, foundations, and institutions in conveying architectural knowledge to the audience. The transformation of architecture and its production extends beyond design and construction, encompassing an expanded epistemological field. Both the physical structures and the urban landscape, along with other forms of archival media, serve as mechanisms for representing immaterial fields. Beatriz Colomina⁶ proposes considering architecture as a medium akin to design, photography, written texts, advertising, and cinema. Drawing on Colomina's perspective, the concept of archives within the field of architecture should be expanded.

This article analysis focuses specifically on the Architecture Film Festival-Cinema Urbana⁷, an annual event held in the capital of Brazil. Brasília, renowned for its modern urbanism and architecture, has become a prolific source of audiovisual material that explores the lived experience within this "experimental" urban environment. Since its inception in 2018, Cinema Urbana has organized an annual event that features a diverse array of documentary, experimental, animated, and fiction films, all centered around the theme of architecture and city. The festival's interdisciplinary approach to contemporary architecture and the

⁵ Leo Charney and Vanessa R. Schwartz, "Introdução", in *O Cinema e a Invenção Da Vida Moderna*, ed. Vanessa R. Schwartz, trans. Leo Charney (São Paulo: Cosac Naif, 2004).

⁶ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1994).

⁷ Cinema Urbana receives an average of 200 film submissions for each edition of the festival, with approximately 35 films selected for programming. The event attracts an audience of around 1,000 people per year. During the two editions of the seminar, Cinema Urbana receives an average of 50 article submissions, with around 25 articles presented and subsequently published in a proceedings book. Each edition of the festival features at least four keynote speakers and invited filmmakers. The festival receives public funding amounting to 150,000 Brazilian reais (approximately 30,000 USD) to produce each edition. See: "Cinema Urbana", *Cinema Urbana*, n. d., www.cinemaurbana.com; Liz Sandoval, Carolina Pescatori, and Tania Montoro (eds.), *Cinema Urbana: Memórias em Construção* (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020); Carolina Pescatori et al., "Editorial-Cinema Urbana: Sobrevivências Poéticas Na Arquitetura, Na Cidade e No Cinema", *Paranoá: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, n.º 24 (March 14, 2020): i–vi, <https://doi.org/10.18830/issn.1679-0944.n24.2019.01>.

city has attracted growing interest, recognizing the power of moving images as potent tools for fostering dialogue, understanding, and appreciation of architectural collections among the wider public.

By examining the dynamics of the festival this article seeks to elucidate the broader implications of thematic film festivals in fostering citizen engagement in contemporary cities. Therefore, this article explores the processes of raising awareness and imagination and its activist potential and protagonism, through a case study that focuses on three key elements: cinema, urban space, and architecture. The first section provides an overview of film festivals, highlighting their role as platforms for exhibition and their direct impact on public space related to the questions they raise for debate.

The second section presents a case study that examines the relationship between the city of Brasilia, cinema, and the four editions of the Cinema Urbana Architecture Film Festival. This study aims to foster discussion rather than provide a conclusion. It argues for the city's prominence in cinema, the role of cinema in public spaces, and the significance of films and film festivals as protagonists, as they act as catalysts, provocateurs, and archivists of architectural and film history.

Architecture Film Festivals: audiovisual narratives on urban spaces

Ismail Xavier⁸, one of the most important theorists in Brazilian film studies, conceptualizes thematic film festivals as structured initiatives comprising exhibitions and screenings that promote audiovisual products, in various formats, genres, and mediums, as artistic manifestations within specific themes, adhering to a regular schedule. These events extend beyond the mere presentation and dissemination of films, deriving their significance from activism that fosters new creative approaches and engages in discussions on heritage, sustainability, citizenship, and other relevant topics.

In 2022 Cabral and Figueiredo⁹ held an exploratory research survey and compiled a comprehensive collection of architecture film festivals worldwide, with emphasis on the Architecture and Design Film Festival, which pioneered this festival format in North America in 2008. This festival, held in New York, had the primary objective of facilitating discussions on audiovisual productions by architects in architecture schools within the region. It provided platforms such as panels and conversation circles that focused specifically on architecture. By forging connections between architectural thinking and urban spaces, the festival engaged audiences through panel discussions that sparked fresh reflections on the topics addressed in each edition. The Architecture Film Festival Rotterdam (AFFR) deserves mention as one of the first festival in Europe to recognize the connections between architecture, urban development and city culture. The city of Rotterdam, as the host of the film festival, has a special relationship with architecture due to its role as a hub for

⁸ Ismail Xavier, *A Experiência Do Cinema: Antologia* (Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983).

⁹ Barbara Cabral and Lorena Figueiredo, “Festivais de Cinema e Arquitetura: Micropolíticas de Uma Cartografia” (article, Seminário de Arquitetura e Cinema-Cinema Urbana, Brasília, August 2022), www.cinemaurbana.com.

architectural innovation and design. The initiative was formed in 2000, in preparation of the European Capital of Culture. Next to classic feature films as *The Fountainhead* (King Vidor, 1949) and *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) or documentaries about architects as Louis Kahn or Frank Gehry, the festival screens films about the influence of media on the city, the depiction of cities in film and outstanding set design. Various European cities recognized the significance of this theme and introduced their own formats of architecture film festivals. In 2008, in Hungary, the Budapest Architecture Film established itself as an event that promotes tourism and curates reflections on the relationship between society and space.



Figure 1. ArqFilmFest, Architecture Film festival in Lastarria district (Santiago, Chile), 2015. Source: ArqFilmFest.

Since the emergence of ArqFilmFest in Chile in 2012, Latin American countries have experienced a significant cultural trend with the rise of architecture film festivals such as Cinetekton! in Mexico, Habitante in Ecuador, Ciudades Reveladas in Buenos Aires, and Fecciarq in Nicaragua, Archcine in Rio de Janeiro and Cinema Urbana in Brasília. These festivals actively incorporate contemporary thought and address issues related to local urban spaces in their events. In the Latin American context, the RIFCA collective was created –the Inter-American Network of Film and Architecture Festivals– consisting of representatives from Argentina, Brazil, Chile, Ecuador, Nicaragua, and Mexico. Motivated by exchanges and connections, the rhizomes of these festivals are based on creating content, activities, and research about the specificities of the Latin American urban space. The aim is to generate multiple perspectives with a global reach, promoting more equitable visibility and constructions of cities.

Often the parallel activities promoted by these festivals are related to contextual themes where the festival take place. In this sense, the connection with the city can occur both through the films, when there is an effort to establish a relationship with the immediate context, and through the parallel activities, which involve exploring the city or discussing it. As an example, the ArqFilmFest, held in Santiago, is incorporated into the city’s cultural landscape. All editions have been held in the same neighborhood, Lastarria, which is a cultural hub, housing theaters, cinemas, art galleries, museums, restaurants, and bars (fig. 1, fig. 2).



Figure 2. ArqFilmFest, Architecture Film festival in Lastarria district (Santiago, Chile), 2018. Source: ArqFilmFest.

These events serve as platforms for the active participation of numerous countries, unveiling new values, ideas, and cultures. By exploring the intersections between film and urban disciplines, connections among urban residents can be strengthened within public spaces. As Edgar Morin highlighted, cinema has the power to convey real and symbolic narratives, preserving memories, emotions, and the intricate relationship between the tangible and the imagined.

Brasília, architecture and film

The construction of Brasília attracted considerable attention from photographers and filmmakers, leading to a wide array of films capturing the city’s unique qualities, with more than 500 films registered and a strong fascination with its photogenic and cinematographic aspects¹⁰. Despite its relative youth, Brasília encounters challenges typical of contemporary cities and experiences ongoing transformation, reflecting the broader process of urbanization.

¹⁰ Liz Sandoval, “Brasília, Cinema e Modernidade: Percorrendo a Cidade Modernista” (Masters Thesis, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2014).

Recognizing the significance of culture¹¹ is crucial for advancing urban planning and development, especially in Latin America, where the culture of informality is prevalent¹². Despite Brasília has been shaped by numerous regional, landscape, urban, and architectural plans, informality has always been ingrained in city's landscape and culture.

The Architecture Film Festival of Brasília-Cinema Urbana¹³ was established in 2018 with the aim of exploring and to discuss with the community about their perception of the city and its various structures, including social, cultural, and architectural aspects, using cinema as a medium. Through a carefully curated selection of films that are rarely seen in theaters and other festivals, the festival prompts reflection on citizenship, emphasizing active engagement, informed participation, and the collective construction of culture, politics, and public spaces. The significance of this case study event lies in its ability to bridge entertainment and academic/scientific domains, intersecting cinema, architecture, and the city, within the context of the iconic architectural city of Brasília.

Each edition features a curated theme that permeates the entire program, including parallel activities, and experiences held across various locations throughout the city. Over the course of its four editions, Cinema Urbana has presented an extensive selection of films, featuring over a hundred works from more than 70 countries. These films encompass various genres, including documentary, fiction, and experimental, with a common focus on architecture and cities. In addition to film screenings, the festival program includes a variety of activities such as lectures, seminars, panel discussions, tributes, guided tours, and outdoor screenings. This diverse range of offerings ensures that attendees can immerse themselves in a multifaceted cinematic experience that explores the dynamic relationship between film, architecture, and urban environments.

The first two editions of the festival took place in the Setor Comercial Sul (Southern Commercial Sector, SCS), an urban area in Brasília that has sparked discussions about its

¹¹ Human societies possess distinct shapes, purposes, and meanings, which find expression through institutions, arts, and learning, all rooted in cultural values. The term "culture" encompasses norms, values, interpretations, and modes of behavior that define societies and other social entities. F. Fukuyama, "Culture and Economic Development: Cultural Concerns", in *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, ed. by Neil J. Smelser and Paul B. Baltes (Oxford: Pergamon, 2001), 3130-3134. <https://doi.org/10.1016/B0-08-043076-7/04584-8>.

¹² The centrality of culture to the survival of urban societies highlights that the functionality, goals, and modes of operation of urban areas reflect cultural value priorities. Culture is a fundamental dimension of urban development, and thus the success of urban planning is significantly influenced by both formal and informal cultural values within society. Throughout Latin America, informality represents the urban culture as it embodies a way of life characterized by the widespread production of informal housing and settlements. Ananya Roy and Nezar AlSayyad (eds.), *Urban Informality: Transnational Perspectives from the Middle East, Latin America, and South Asia* (Lanham, Md., Berkeley, Calif.: Lexington Books; Center for Middle Eastern Studies, University of California at Berkeley, 2004); Patrick Brandful Cobbinah, Michael Osei Asibey, and Naomi Baffour Gyau, "Resonating the 'Culture' Debate in Urban Planning", *City, Culture and Society* 23 (December 2020): 100369, <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2020.100369>.

¹³ The festival is made possible through resources from FAC/DF –the Cultural Support Fund of the Federal District– as well as the Graduate Program of the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of Brasília, among other partner institutions.

potential in a city characterized by segmentation. In SCS, planned architecture and informal elements coexist in the daily life landscape. Despite facing degradation due to limited public interest, the central location of SCS has led to its transformation into a thriving cultural hub, attracting diverse art and cultural initiatives that contribute to the economic and social dynamics of the region. However, the sectorization of the area limits its utilization during non-business hours. In the evenings and on weekends, the sector becomes occupied with parties, festivals, and cultural events, as well as by a homeless population utilizing the vacant spaces. During the festival, an outdoor screening was organized on the facade of a building in the Setor Comercial Sul (SCS), accompanied by an intervention in the nearby square and staircases, effectively transforming the area into a sprawling open-air movie session (fig. 3). These activities prompted discussions centered around housing, culture, and social life, highlighting the importance of creating spaces that embrace diversity and foster coexistence among different communities. By occupying the streets, alleys, and cultural centers in downtown Brasília, the festival encourages interaction between the audience and the local community, including street vendors, cultural producers, artists, and other community members. This unique identity is shaped by the experiences in this specific area of the city, as well as the partnerships predominantly driven by the academic community and the thought-provoking debates that arise during the programming.



Figure 3. Cinema Urbana Architecture Film Festival (Brasília, Brasil), 2018. Square and staircases transformed the area into a sprawling open-air movie session in Southern Commercial Sector. Source: André Zimmerer.

In 2018, the festival's inaugural edition sought to expand and update the discourse on the city and its pluralities, exploring the emergence of multi-layered processes within contemporary urban contexts. These processes constantly reorganize themselves, transcending

the boundaries and centralization traditionally associated with cities. The festival shed light on new cities and diverse forms of urban aggregation and dispersal, which rapidly multiply, form networks, expand borders, weave territories, and extend horizons beyond the conventional distinctions between architecture and the city. It encompassed the interstitial spaces of metropolises. The guiding question for the curation of the event and the accompanying activities was: “How can the narratives expressed through cinema contribute to the discourse on how we inhabit and shape our urban spaces?” Although each film and territory possessed its uniqueness, shared similarities enabled them to be grouped and associated with particular trends and orientations.

In 2019, the festival embraced the theme “Building Memories”, exploring the ongoing production of spaces in cities and the processes of museumization influenced by ongoing globalization. The concept of heritage as a real or imagined territory, which contributes to the construction of landmarks representing the relationship between the past, present, and desired future, was also examined. The aim was to reflect on how we presently experience and narrate our cities (fig. 4). In this regard, cinema served as a medium to present cities and their landscapes in narratives that shape imaginaries and contribute to the collective memory and history of these urban environments¹⁴.

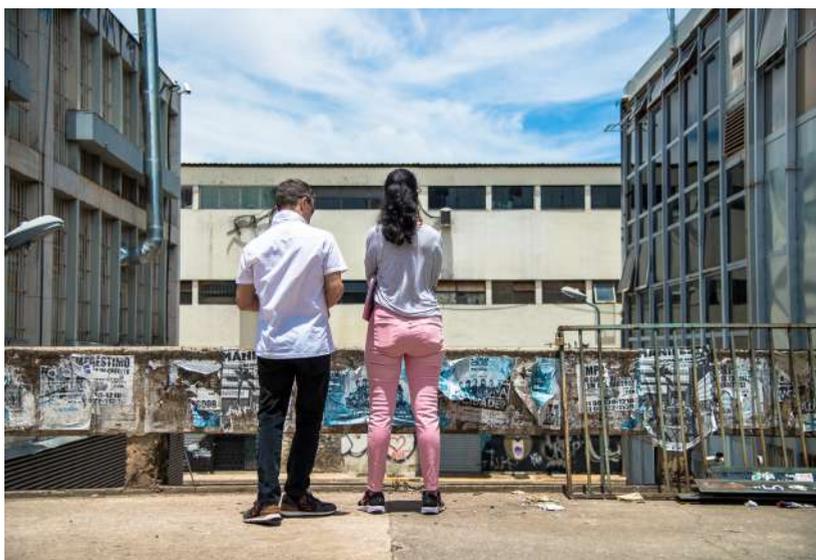


Figure 4. Cinema Urbana Architecture Film Festival (Brasília, Brasil), 2019. Poetic sonorous guided tour in Southern Commercial Sector. Source: Dinho Lacerda.

During the period of COVID-19 restrictions, Cinema Urbana was postponed, and the selection for the event in the following year, 2021, was prepared. Guided by the theme “Learning from Brasília”, inspired by the book *Learning from Las Vegas* by Venturi, Scott Brown and

¹⁴ Pescatori et al., “Editorial-Cinema Urbana...”

Izenour, the aim was to commemorate the 60th anniversary of the capital city. Brasília was constructed in a challenging and sparsely inhabited environment, far from the major centers of the country. It has become a city that continues to inspire discussions about utopia, futurism, and modernity, while also shaping and transforming the ways people inhabit and experience urban environments. After 60 years since its inauguration, the festival sought to explore if it is possible to envision Brasília beyond a fixed understanding of heritage, which may still be influenced by a certain pioneering pride. Brasília is an ongoing construction project and learning from it means going beyond the debate of whether its utopian aspirations were successful or not, and instead understanding its functioning in the context of its unique urban design. As Eduardo Rossetti states: “The city needs to continue living its normal life, experiencing its urban everydayness despite the monumental and the media... When dealing with such a unique city, designed with such optimistic and utopian perspectives, it becomes necessary to recover the inherent everyday sense of a city¹⁵”.

The most recent edition of the festival took place in 2022, under the theme “Imagining Possible Worlds,” which guided the film selection. The event carried a sense of resistance, with cinema and culture prevailing during difficult years marked by the pandemic, scarcity, authoritarianism, misconduct, and, for Brasília, aggression against its UNESCO-listed heritage. It stood as a testament to resisting for our cities, which were undergoing rapid transformations. The edition focused on deeply understanding the connection between cinema and the city, exploring how their imaginations intertwine and nourish each other, allowing for the creation of new worlds or realities. The program encompassed a diverse range of activities, providing opportunities to explore, see, feel, and hear about cities, architectures, architects, and city inhabitants from various parts of the world.



Figure 5. Cinema Urbana Architecture Film Festival (Brasília, Brasil), 2022. Oscar Niemeyer's building Cine Brasília. Source: André Zimmerer.

¹⁵ Eduardo Pierrotti Rossetti, “Brasília-Patrimônio: Desdobrar Desafios e Encarar o Presente”, *Arquitextos* (August 2013), <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.159/4845>.

For the first time, Cinema Urbana occupied the model blocks of the Neighborhood Unit proposed by Lucio Costa for Brasília, where the Cine Brasília and Renato Russo Cultural Center are located (fig. 5). The distance between both locations allowed for a pleasant walk, and along the way, participants could visit the modernist-designed church by Oscar Niemeyer, the school- class, the kindergarten building with Athos Bulcão's artistic panel covering its facade, the gardens designed by landscape architect Roberto Burle Marx, and the apartment blocks designed by Marcelo Campello and Sérgio Rocha. Additionally, at the shores of Lake Paranoá, Cinema Urbana occupied the cobogó facade of the Museum of Art of Brasília (MAB) (fig. 6). Using images from the selected films, two invited architects created an experimental visual and sound narrative performed live, resulting in a site-specific experience that expanded cinema beyond the confines of a darkroom and blended it with the architecture of Brasília.



Figure 6. Cinema Urbana Architecture Film Festival (Brasília, Brasil), 2022. Projection on the Art Museum facade. Source: André Zimmerer.

The Cinema Urbana event's cultural activism functions as a potent political force, propelling transformative change within the realm of culture and its influences. This festival converts ideas into tangible action, giving rise to movements and initiatives that profoundly impact the city's cultural landscape. Over the years, it has successfully organized a diverse array of activities that offer fresh perspectives on the city and its culture. One notable example is the creation of an event featuring open-air cinema sessions, engaging debates, and custom-designed furniture tailored specifically for the occasion. These endeavors are made possible through partnerships with public educational institutions. Moreover, the festival orchestrates a thought-provoking journey through the city center—an area marked by conflicting interests and diverse usage—. This immersive experience enables participants to identify urban design and experiential issues that define the territory and its mixed modernist and informal landscape. Notably, students at different educational levels actively participate and

gain valuable insights into heritage and environmental education. The festival also organizes workshops and discussions that address vital topics like heritage, preservation, and recycling, fostering a deeper understanding and appreciation for these subjects.

Architecture on films: protagonism and activism

Thematic architecture film festivals, where cinema, urban space, and architecture intersect, vividly illustrate the dynamic processes of raising awareness, nurturing imagination, and fostering activism. These festivals showcase the potential for protagonism, which represents an active response to oppression, discrimination, social segregation, and the denial of diversity. Protagonism emerges through mediating action, propelling the inherent political dimensions of such actions and permeating various spheres of social life, including culture. As proposed by Edmir Perrotti¹⁶, cultural protagonism encompasses multiple dimensions, inviting a comprehensive perspective, and involves resistance, combat, and confrontations arising from the physical and social world, affecting individuals universally.

Protagonism, at its core, is a social concept that encompasses behavior, attitude, and a way of existence that extends across all aspects of human life, including culture as a product of human creation. Taking a position becomes a mobilizing force for transformation and implies assuming initiative and instigating movement, as highlighted by Hannah Arendt¹⁷. Protagonists embrace the ongoing struggle for construction and creation as a fundamental attitude towards the world.

The case study of the Cinema Urbana Film Festival in Brasília exemplifies the pivotal role of film festivals as platforms for exhibition, exerting direct influence on territories, cities, and public space. This relationship underscores the significance of the city in cinema, the prominence of cinema within public spaces, and the role of films and film festivals as catalysts, provocateurs, and archivists of architectural and film history.

Thematic film festivals, rooted in the principles of architectural and cinematic protagonism, actively engage with their respective fields to foster a deeper understanding of architecture and city culture. These festivals play a vital role in disseminating knowledge, informing citizens, and facilitating decision-making processes. By addressing the challenges posed by rapid and unplanned urbanization, they aim to empower communities by sharing information and promoting discussions on environments, spaces, territories, and ways of life. Through their carefully curated content and immersive experiences, these festivals contribute to a collective understanding of urban issues and inspire individuals to actively participate in shaping sustainable and inclusive urban environments. Thematic architecture film festivals, like the Cinema Urbana event, provide a platform for cultural activism, promoting dialogue, raising awareness, and inspiring transformative action within the realm of culture and its influence.

¹⁶ Edmir Perrotti, “Sobre Informação e Protagonismo Cultural”, in *Informação e Protagonismo Social*, ed. by Henriette Ferreira Gomes and Hildenise Ferreira Novo (Salvador Bahia: EDUFBA, 2017), 15.

¹⁷ Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago - London: University of Chicago Press, 1958).

Turín 1926: la *Mostra Internazionale di Edilizia*, la narración del cambio

Turin 1926: The *International Architecture Exhibition*. The Narrative of Change

ANNALISA DAMERI

Politecnico di Torino, annalisa.dameri@polito.it

Abstract

El largo proceso de adhesión al lenguaje del Movimiento Moderno, que conlleva un espinoso abandono del más reconfortante código ecléctico tardío, hace que las Exposiciones adquieran un rol fundamental por su aporte didáctico y comunicativo. Durante varios años coexisten la tradición y la innovación, hecho que acarrea conflictos: un auténtico choque entre generaciones, amén de entre diferentes conceptos de arquitectura, materiales y formas. En 1926 se inaugura en Turín la *Mostra Internazionale di Edilizia*, menos estudiada que la más afamada *Esposizione Nazionale Italiana* de 1928, que marcará la aparición en escena de una joven generación de arquitectos. El clima cultural turinés, impregnado de influencias francesas y centroeuropeas, supone una savia vital para la Mostra de 1926, estructurada en tres secciones: “Architettura”, en el Palacete de la Società Promotrice di Belle Arti, “Edilizia propriamente detta” y “Applicazioni Elettriche” instaladas en el Palacio del Giornale.

The lengthy process of embracing the language of the Modern Movement –which involves a thorny abandonment of the more comforting late eclectic style– gave exhibitions a fundamental role for their didactic and communicative contribution. For several years, tradition and innovation coexisted, leading to conflicts: a true clash between generations, as well as between different concepts of architecture, materials, and forms. In 1926, the *International Architecture Expo* was inaugurated in Turin; it is less studied than the more renowned *Italian National Exhibition* of 1928, which marks the emergence of a young generation of architects. The cultural climate of Turin –imbued with French and Central European influences– serves as vital nourishment for the 1926 Expo, structured in three sections: “Architecture”, held in the palazzo of the Società Promotrice di Belle Arti; and “Construction” and “Electrical Applications” in Palazzo del Giornale.

Keywords

Turín, Movimiento Moderno, eclecticismo, exposición

Turin, Modern Movement, eclecticism, exposition

Introducción

El largo y enrevesado proceso de adhesión al lenguaje del Movimiento Moderno, que conlleva un necesario, aun atormentado, abandono del más reconfortante código ecléctico tardío, hace que las exposiciones locales e internacionales adquieran un rol fundamental por su aporte teórico y comunicativo. Durante varios años, entre los pabellones especialmente diseñados, se asiste a una coexistencia de tradición e innovación que no siempre es armónica y que ocasiona conflictos entre los mismos organizadores.

Es un choque entre generaciones, así como entre diferentes maneras de concebir y entender la arquitectura, los materiales y las formas: la Exposición Italiana de 1928, organizada en Turín¹, celebrada por la historiografía cual momento de consagración de la arquitectura racionalista en el ámbito italiano, gracias a la aparición en la escena nacional de Pagano y Sartoris, desentraña una especie de narración tradicionalista, debida, en parte, al freno inhibitorio pisado por una generación que aún estaba vinculada firmemente a la inagotable y tenaz persistencia del eclecticismo. Muchos de los elementos exitosos y algunos de los protagonistas, tanto los más jóvenes, como los más experimentados, ya habían expuesto en la Exposición Internacional de la Construcción que se organizara en la misma ciudad dos años antes: menos conocida, albergaba los pródromos de una época prolífica e innovadora de la cultura arquitectónica italiana.

Un hervidero de ideas: Turín en los años veinte

En Italia, los años veinte acarrearán el cambio de una cultura arquitectónica caracterizada por un estilo tardo ecléctico de matriz decimonónica, a una apertura inclinada hacia códigos más internacionales². El breve paréntesis floral, que nunca se llega a vivir como algo auténticamente “italiano”, se considera tan sólo una influencia europea que no llega a cuajar; el futurismo, formado por muchos planos, pero pocas obras de construcción interrumpidas por la trágica suerte de sus principales protagonistas y el nunca olvidado eclecticismo, por muchos considerado una especie de “salvavidas” para inseguros o para asustados por una tozuda voluntad de renovación, son los muchos, quizá demasiados, caminos recorridos en pocos años y que no permiten la necesaria y debida decantación que propiciaría una maduración del léxico arquitectónico. La búsqueda de lo innovador, apoyada y favorecida por los “nuevos” materiales y tecnologías, conduce hacia formas más esenciales y sobrias, modernas e internacionales.

En aquellos años, Turín consolida definitivamente su papel de capital industrial; las obras y sucesivamente la inauguración del establecimiento del Lingotto son símbolos de un período que basa su economía en la industria, en manos de la burguesía empresarial, y en la fuerza de trabajo de la clase obrera, tenazmente antifascista. En la ciudad, la animada vida cultural, unida a las artes y a la arquitectura, tiene su protagonista: Riccardo Gualino, industrial, amante del arte y coleccionista, reúne a su alrededor a amigos y artistas que

¹ Valeria Garuzzo, *Torino 1928. L'architettura all'Esposizione Nazionale Italiana* (Turín: Testo & Immagine, 2002).

² Cesare de Seta, *La cultura architettonica in Italia fra le due guerre* (Roma - Bari: Laterza, 1972).

animan el debate intelectual. Los pintores Felice Casorati y Gigi Chessa, el musicólogo Guido Gatti, el arquitecto Alberto Sartoris y el historiador de arte Lionello Venturi realizan una especie de revisión cultural que se traduce en las páginas de revistas especializadas, entre éstas *L'Architettura Italiana*, dirigida desde 1926 por Pietro Betta, profesor de la Escuela de Ingeniería, de formación ecléctica, pero -como él mismo declara- abierto a lo moderno.

En 1919 llega a la ciudad Giuseppe Pogatschnig Pagano para matricularse en el Regio Politecnico (la Real Universidad Politécnica, que será sucesivamente la Escuela de Ingeniería y la Escuela de Arquitectura), donde logrará titularse en 1924. En los mismos años y a las mismas aulas asisten Gino Levi Montalcini, Paolo Perona, Domenico Morelli, Giorgio Rigotti, Umberto Cuzzi, Armando Melis, Amedeo Lavini, Aldo Morbelli y Carlo Mollino (algo más joven que los demás). Una generación excepcional que dialoga con “maestros” incómodos, portadores de experiencias significativas, como Annibale Rigotti, Giovanni Chevalley, Enrico Bonicelli, Camillo Guidi, Gustavo Colonnetti y Pietro Betta, antes mencionado. Ya en 1922 se organiza en la ciudad la primera Exposición de la Construcción y desde 1925 Mario Ceradini³, a la sazón profesor de Arquitectura en la Real Academia Albertina de Bellas Artes, se ocupa de abrir una Escuela de Arquitectura siguiendo el ejemplo de Roma y Venecia.

Un auténtico hervidero de ideas abierto a la confrontación, al debate y a acoger (una vez más) exposiciones y salones más especializados para permitir que los visitantes se sumerjan completamente en la contemporaneidad, en la historia y en la tecnología más a la vanguardia. Como ya hemos dicho, los años veinte también están marcados por las dos Exposiciones de la Construcción (1922, 1926), en las que se presentan las novedades, en especial en el sector eléctrico y de la instalación y donde las grandes empresas, esparcidas por toda Italia, “narran” las obras más innovadoras; entre otras, la afamada empresa Porcheddu y la Officine Savigliano.

El proyecto de la exposición de 1926 va madurando, pues, en este contexto tan prolífico y abierto a mestizajes culturales inusuales, pero en los que tampoco faltan posturas más reaccionarias: la vida profesional en la ciudad está en manos de los ingenieros, fortalecidos por una preparación académica impregnada de una cultura decimonónica tardía y recalcitrantes ante tal oleada de innovación. Giovanni Chevalley no tardará en convertirse en el símbolo de esta generación de profesionales, casi apretujados entre su propio pasado y el avance de un nuevo modo de entender el proyecto y el oficio de arquitecto, el que controla el cálculo estático, organiza y supervisa la obra, un intelectual sin reparos ni prejuicios, sólido por la historia, pero abierto al futuro, comprometido en todas las fases de diseño a todas las escalas.

En 1926 la Exposición Internacional de la Construcción brinda la oportunidad de continuar la investigación arquitectónica en una Turín ciudad-laboratorio, “que se debate entre la realidad de la condición obrera y los programas de un espíritu emprendedor que quiere

³ Marco Spesso, *Mario Ceradini. Diffusione internazionale dell'architettura modernista italiana* (Génova: Genova University Press, 2021). Gracias a Alice Pozzati por adelantarme los resultados de su beca de investigación todavía en fase de publicación.

ser moderno y agresivo”⁴, pero también en precario equilibrio entre el pasado inagotable del eclecticismo más académico y la oleada de innovación aportada, sobre todo, por Giuseppe Pagano y sus más cercanos colegas.



Figura 1. Sello decorativo de la *Mostra Internazionale di Edilizia*, Turín 1926.

Turín 1926. “Ya sea de manera más despreocupada, que de manera más cauta, se camina hacia un porvenir que no se sabe delinear, pero que nos atrae a todos”⁵

El 8 de mayo de 1926 (con clausura el 4 de julio sucesivo) se inaugura en el turinés parque del Valentino la Exposición Internacional de la Construcción, organizada por la Asociación de exposiciones internacionales de la construcción. En su segunda edición, después de la de 1922, la Exposición se articula en varios eventos paralelos concebidos para un público cualificado y especializado. Se estructura en tres diferentes secciones: “Architettura”, alojada en el Palacete de la Società Promotrice di Belle Arti, “Edilizia propriamente detta” y “Applicazioni Elettriche”, instaladas en el Palazzo del Giornale.

Los lugares destinados a alojar las varias instalaciones también simbolizan una época de transición; ambos están dentro del parque del Valentino, a poca distancia de la Escuela de Ingeniería, con sede en el castillo del mismo nombre: el palacete de la Società Promotrice di Belle Arti, edificado en 1914 y el Palazzo del Giornale, edificado en cemento armado para la exposición de 1911, siguiendo un código neobarroco y destinado a ser sede permanente de exposiciones y salones.

La sección “Architettura” está dividida en dos sub-secciones: la primera, retrospectiva, dedicada a la arquitectura piemontesa que abarca desde el siglo X al XIX y la segunda llamada “Arquitectos modernos vivos”. Una de las iniciativas organizadas con motivo de la

⁴ Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo* (Turín: Einaudi, 1989), 38.

⁵ Pietro Betta, “L’Esposizione di architettura alla Mostra di Edilizia di Torino”, en *L’Architettura Italiana. Periodico mensile di costruzione e architettura pratica* (Turín: Crudo, 1926), 73-77.

exposición es el Congreso sobre vivienda y urbanismo, que tiene lugar del 27 al 30 de mayo de 1926⁶. Hay quien considera que esta pluralidad de eventos es excesiva y engañosa.



Figura 2. El Palazzo del Giornale en una vista interna, Turín 1911.

“El programa de la Exposición Internacional de la Construcción recién celebrada en Turín era amplio, vasto, demasiado vasto. Incluía todo lo que tiene relación con la profesión del arquitecto; no digo que la idea de reunir un conjunto tan poderoso de productos, tanto comerciales, como intelectuales, artísticos, etc. no sea halagadora, pero, dicho esto, ¿cómo asegurarse el éxito en una acción organizada tan extensa? De hecho, puede afirmarse que la bonita iniciativa tuvo un éxito parcial, porque la competencia extranjera ha sido casi nula: quizá la causa resida en la unión del programa de arte con el comercial, o quizá porque la exposición de Turín llegó muy poco tiempo después de la de Monza o la de París. Bien es cierto que, aunque en París se trataba de artes decorativas, sabemos que para la ocasión la arquitectura cubrió un papel muy apreciable y que los arquitectos de todos los países realizaron una gran labor”⁷.

Una fuerte crítica, pues, la de Gaetano Minnucci, que no tardará en resaltar que ni los materiales, ni las maquinarias expuestas representaban las vanguardias que ya se conocían en países extranjeros; la industria italiana, más retrasada, no puede competir. “No digo que todo lo que no es italiano sea mejor, ni mucho menos, pero lo que sí afirmo es que queda mucho por aprender de los alemanes, tan perseverantes y serios”.

Si las exposiciones más técnicas dejan pocas dudas respecto a la actualización de las maquinarias, las dos secciones dedicadas a los “productos artísticos” de los arquitectos despiertan, en cambio, mucha curiosidad. “Una colección realmente interesante, que quizá por

⁶ Filippo De Pieri, *L'urbanesimo e la svolta del 1926: strategie divergenti al congresso di Torino*, en *Tra libera professione e ruolo pubblico. Pratiche e saperi comunali all'origine dell'urbanistica in Italia*, ed. por Patrizia Dogliani and Oscar Gaspari (Bologna: Clueb, 2012), 13-34.

⁷ Gaetano Minnucci, “La Mostra Internazionale di Edilizia a Torino (maggio-giugno 1926)”, en *Architettura e Arti Decorative* (Roma: 1926), 111-117.

su carácter inesperado ha sorprendido a muchos de los arquitectos que, como nosotros, no éramos de Turín, ha sido la exposición retrospectiva de arquitectura piamontesa”.

En las salas del palacete de la Società Promotrice di Belle Arti se expone “material documental interesantísimo: fotografías, dibujos, esbozos, relieves y estampas de arquitectos ya fallecidos y que vivieron entre los siglos X y XIX. Había ilustraciones de muchos monumentos de arquitectura diseminados por los encantadores valles piamonteses, varios tipos de casas y casetas de aperos construidas desde el siglo XIII al XVIII, y todos los relieves de gran interés histórico y artístico. Difícil será volver a realizar una colección que iguale o mejore este carácter histórico”.

Un gran éxito, pues, obtenido por las investigaciones coordinadas por Giovanni Chevalley, que de los organizadores es el que más se interesa, sobre todo visto su bagaje, por el conocimiento de la historia de la arquitectura y de las tradiciones locales en materia de vivienda.



Figura 3. Círculo colonial de Bengasi, Luigi Piccinato. Fuente: Minnucci, “La Mostra Internazionale di Edilizia a Torino...”.

En cambio, la sección dedicada a la arquitectura moderna, aun incluyendo una amplia serie de diseños, a Minnucci no le parece especialmente interesante: sumamente reducidas las intervenciones de los extranjeros “y una participación italiana bien lejos de ser amplia y realmente significativa de las varias corrientes y tendencias”. Minnucci se limita a hacer escuetas observaciones sobre alguna participación que otra: “El núcleo más compacto [...] el de los jóvenes arquitectos romanos reunidos en la Asociación Artística de estudiosos de Arquitectura de Roma; [...] el ente cuya amplia participación demuestra haber sido el que mejor ha comprendido las finalidades de la exposición es el Instituto de Viviendas de Protección Oficial de Roma”. Destaca entre todos a Portaluppi “de Milán”, cuya intensa actividad proyectual en años anteriores se desentraña entre obras “eléctricas”, edificios industriales, construcción civil y arquitectura funeraria”.

Bastante más mordaz, casi feroz, es la crítica a la Exposición que publica, en francés, un joven Alberto Sartoris en agosto de 1926 en la revista *Das Werk*⁸: “poco que decir, y nada bueno, sobre lo que erróneamente se denomina *Esposition Internationale d'Architecture de Turin*”.

“Cuando se forma un Comité para organizar un acontecimiento [...] lo primero que se debe exigir es que tenga competencia para ello. Creemos firmemente que los organizadores de la Exposición internacional de Arquitectura carecen totalmente de ella. ¿Cómo no burlarse de un Comité compuesto por menos de quinientas personas del que se han excluido las únicas con derecho a formar parte?” Sartoris acusa a los organizadores de haber montado un surtido heterogéneo, objetos combinados “retraídamente” y faltos de un preciso enfoque crítico: “Se tratará de no confundir una exposición internacional de arquitectura y de construcción con un bazar, una feria, una plaza de abastos o un bodega”.



Figura 4. Círculo colonial de Derna, Luigi Piccinato. Fuente: Minnucci, “La Mostra Internazionale di Edilizia a Torino...”.

El presidente del Comité ejecutivo y Jefe del Departamento Técnico es Giovanni Chevalley, proyectista y docente universitario de formación decimonónica, estudioso del barroco piemontés y muy ligado a la tradición ecléctica tardía, que en opinión de muchos ya es anacrónica. Se le atribuye la autoría de la instalación de la retrospectiva, muy bien documentada, de la arquitectura piemontesa del siglo X al XIX. Cuenta con dos destacados colaboradores: Carlo Charbonnet y Emilio Giay. El 6 de junio de 1925 se formaliza el Comité de ingenieros y arquitectos que coordina la sección de arquitectura moderna. Forman parte del mismo Annibale Rigotti, Pietro Betta, Enrico Bonicelli, Mario Dezzuti, Michele Frapolli, Armando Melis, Alfredo Premoli y Antonio Vandone di Cortemilia, entre otros. Junto a los más experimentados y conocidos trabajan los “jóvenes” Mario Passanti, Paolo Perona y Giuseppe

⁸ Alberto Sartoris, “L’Exposition internationale d’architecture de Turin”, en *Das Werk. Architektur Kunstgewerbe Freie Kunst* (Zúrich: Verlag, 1926), 253-255.

Pagano. En la primera reunión del Comité se realiza un listado de arquitectos italianos por contactar, y algunos comisarios se dirigen a París durante l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Charbonnet llega a París en abril de 1926 para elegir unos proyectos de Auguste Perret, quien, a partir de ese momento, verá consolidarse también en Italia su fortuna crítica⁹. En el comité, demasiado numeroso en juicio de Sartoris, hay opiniones desacordes, disparidad de experiencias y referencias diferentes. Falta una visión común, y esto se refleja al preparar la exposición, aunque quizá no sea otra cosa más que ese caminar hacia el suspirado y temido horizonte que no acaba de delinearse del que habla Pietro Betta en su artículo. En opinión de Sartoris, si bien el programa pequeño de pretenciosidad, resulta interesante: en él se contemplan “la exposición de arquitectos antiguos y modernos fallecidos más afamados, diseños de arquitectos modernos vivos, publicaciones sobre arquitectura y construcción, materiales diferentes y su producción, medios de transporte, calefacción, ventilación, construcción de carreteras, casas eléctricas, producción de material de gas y decoración de casas”. Sartoris no esconde su decepción por una ocasión desaprovechada. “Desafortunadamente, el resultado es lamentable y no se corresponde en absoluto con la importancia de un programa de ese tipo”.

La ausencia de muchos arquitectos extranjeros también es desfavorable: “Considerando el movimiento de renovación arquitectónica que se está desarrollando actualmente, estamos obligados a mirar hacia el norte en lugar que hacia el sur del Mediterráneo, ya que el aporte de estos artistas es de primera necesidad. Es una lástima que Moser, Ingold, Baudin, Bonatz, Fahrenkamp, Behrens, Pöelzig, Mendelsohn y Dudok no participen; en cualquier caso, habrían anulado y aplastado el conjunto heteróclito de esta exposición”.



Figura 5. Proyecto de estación, M. Brailleard. Fuente: Minnucci, “La Mostra Internazionale di Edilizia a Torino...”.

⁹ Archivo Dezzuti, Instituto Alvar Aalto, Turín. Alberto Bassi and Laura Castagno, *Giuseppe Pagano* (Bari - Roma: Laterza, 1994). Sergio Pace, “Scomodi pionieri. Fortune e sfortune critiche dei fratelli Perret in Italia (1925- 1940)”, in *Un maestro difficile. Auguste Perret e la cultura architettonica italiana*, ed. por Sergio Pace and Michela Rosso (Turín: GAM, 2003), 16-47.

Sartoris no expresa sólo palabras cáusticas para la exposición de arte moderna; un reducido grupo de arquitectos cosecha una mención que, sin llegar a ser halagüeña, sí es alentadora.

“La única nota vibrante del acontecimiento” y el rescate de un fracaso total lo aseguran “Rigotti, Braillard, Le Corbusier y los dos Perret”. Pero Sartoris, implacable, sigue demoliendo a quien expone sus proyectos: “deseamos dejar en silencio los bonitos dibujos de E. Hermès que nada tienen que ver con la arquitectura y, sobre todo, los diseños de estilo meloso e inquinado de Haas y Albrecht. En la sección francesa descartamos desde ya a G. Breuil, M. Genérmont, E. Maigrot, M. Gras y E. Monestiès arquitectos de DPLG¹⁰, de una banalidad desgarradora. Todos estos Señores siguen nadando en las aguas sucias de la acuarela, pero están convencidos de realizar obras de arquitectura [...]. Sólo quedan los Perret y Le Corbusier, con obras que, aun siendo más que conocidas, van adquiriendo cada vez mayor importancia. Y falta Mallet-Stévès”. Notre-Dame du Raincy es la única iglesia moderna surgida de una estética nueva.

“Comprobamos una vez más que la arquitectura de los Perret es más intencionada que sentida y que siguen sin estar totalmente atentos a la forma y al espíritu del arte moderno. Le Corbusier es menos original de lo que se suele creer: en él, el asimilador está al mismo nivel que el creador. Se ha aprovechado con creces del trabajo de múltiples generaciones y al precio de duros sacrificios ha construido una teoría que pone en práctica exitosamente. Lo admiramos por su franqueza, su perspicacia y su grandeza un tanto tosca [...] nos gustaría verlo menos triste y menos desalentado en sus obras”.

Annibale Rigotti es el pilar de la sección italiana “el mejor arquitecto italiano contemporáneo, artista purasangre que sin ninguna duda dejará una huella inalterable de su obra [...] partiendo de un movimiento nórdico del que ha comprendido toda la profecía [...] sus obras arden de pasión”. Buenas noticias para Portaluppi, considerado un artista talentoso que sale bien parado de las puyas y pullas lanzadas por Sartoris: “las construcciones de Piero Portaluppi descuellan por su carácter severo, fresco y espontáneo”. “El monumento funerario de Pinzolo di Ettore “Sot Sas” [sic] tiene un dulce y buen sabor a territorio, mientras los diseños de G. Gyra pertenecen, sin que falten ciertos y acertados guiños, a la nueva arquitectura alemana. G. B. Ceas interpreta de modo personal, a veces algo escenográfica, la tradición, sobre todo en la Maison Stepanoff de Capri”.

El arte oficial, el lenguaje arquitectónico elegido por el régimen fascista lo representan los arquitectos romanos “que se arrastran haciendo ejercicios de arqueología nacionalista”. Destaca sólo Alessandro Limongelli, “todavía demasiado prudente, pero generoso y agradable con su Instituto de viviendas de protección oficial”.

Sartoris tampoco escatima en comentarios negativos referidos a los maestros de la escuela turinesa: pocos años antes había fallecido Carlo Ceppi, protagonista de la cultura arquitectónica de la segunda mitad del siglo anterior, docente y diseñador del pabellón italiano de la Exposición de París de 1900. Demasiado lejano de la cultura de los “moderno”, demasiado impregnado del espíritu ecléctico, ya no puede fascinar a las jóvenes generaciones:

¹⁰ En Francia arquitecto habilitado, inscrito en el registro. Diplômé par le Gouvernement.

“respecto a los arquitectos modernos fallecidos, no podemos no dar las gracias a quien nos ha liberado de semejante nidada, Carlo Ceppi (1828-1921) de cuya herencia esperábamos una gran revelación, pero que sin embargo sale completamente demolido de esta exposición”. Del pasado se celebra solamente Filippo Juvarra, que “se impone colmadamente por su brioso arte decorativo y sus composiciones exuberantes de prodigiosa belleza”.



Figura 6. Establecimiento balneario en Grado, M. Cuzzi. Fuente: Minnucci, “La Mostra Internazionale di Edilizia a Torino...”.

La sección americana no despierta particular interés para Sartoris y la “fuente de cemento” es simplemente una copia vulgar de algunos elementos del pabellón de Polonia de la Exposición de Artes Decorativas de París. En su opinión, solamente dos stands son dignos de reconocimiento: el de la Compañía de Teléfonos y el de Pirelli que, “de manera asaz inteligente” expone un suelo de caucho.

A la opinión poco halagadora y muy crítica de Sartoris hace contrapunto la de Pietro Betta, quien, por formación y generación, es más cauto, aunque tampoco falten algunas leves estocadas. Betta (1878- 1932), arquitecto y profesor de historia de la arquitectura en la Real Universidad Politécnica, dirige desde 1926 la revista *Architettura Italiana* y en julio del mismo año publica un breve artículo sobre la Exposición de la Construcción, dedicándose exclusivamente a la sección moderna. “Exposición bella y muy significativa”, con expositores franceses, suizos, americanos y noruegos; refiriéndose a la participación de los arquitectos italianos, también la define como poco orgánica, pero bien representativa de la situación a nivel nacional: hay “destellos de luz por aquí y por allá” que indican las varias y diferentes orientaciones de las tendencias locales. “Dondequiera, tanto en el extranjero como en Italia, ya sea de manera más despreocupada, que de manera más cauta, se camina hacia un porvenir que no se sabe delinear, pero que nos atrae a todos”.

En las palabras de Betta este coro de numerosas voces no muy bien armonizadas se vuelve un problema didáctico sin resolver, motivo de “incomprensión del problema arquitectónico moderno en la mente de los Arquitectos”. Se trata de un caminar que no siempre está

concorde y las Escuelas de Arquitectura, que a la sazón se renuevan y se unen, oponiéndose a las carreras de las Academias de Bellas Artes, deben actualizar los programas. Grandes esperanzas están puestas en las “agregaciones locales de arquitectos”, los colegios profesionales (el de Turín se fundó en 1923), donde “las ideas en contraste” deben debatirse libremente.

Betta, aminorando algunos informes del jurado, se centra en los arquitectos italianos, destacando entre ellos al grupo romano, a la “llamada escuela Piacentiniana y a las de cierta tendencia más pura y fresca con acertadas referencias a Piccinato y Nicolosi. [...] Los romanos, en virtud de algún ascendente personal o de una viva compenetración recíproca, han alcanzado una forma que los une y los distingue de los demás”.

Los arquitectos vénetos están permeados por un estrecho vínculo con la tradición, “folklorista y hasta dialectal”, y presentan “pequeños edificios” no tan fáciles de entender. Destaca “por un espíritu más amplio el Pagano-Pogatschnig” que expone un pequeño edificio anexionado a una villa en Parenzo y dos puentes en Turín, Sassi y Balbis, ambos de cemento armado. Es curioso que Betta incluya a Pagano entre los vénetos: claramente la cuna es conocida, pero la formación universitaria es totalmente turinesa, así como la cultura arquitectónica y artística que ha forjado su código expresivo, y Betta no puede ignorarlo, siendo uno de sus alumnos más prometedores y más patrocinados. Se cita con énfasis la “grandiosa Obra de Socorro de las iglesias destruidas durante la Guerra [...] admirable patriótica, religiosa y arquitectónicamente hablando”. La reconstrucción de torres campanarias e iglesias en zonas afectadas y azotadas por la Primera Guerra Mundial: “ha querido rehacer lo deshecho, no completar las ruinas, para empezar con algo nuevo. Así se ha hecho todo mejor y antes”.

Tampoco falta una mención a Portaluppi que “se presenta él solo y es de veras original”. Betta preanuncia un artículo, que publicará en el número sucesivo de la revista, totalmente dedicado al arquitecto milanés, del que aprecia el “brío” y la voluntad de elevar a decoración algunos detalles tecnológicos. Como se puede intuir, se dedica un mayor espacio a los piemonteses, cuya participación se define como compuesta, pero desvinculada. Ceresa, que ha remodelado trazos de Juarra y Velati Bellini, refinado, pero “frío”; Tornielli, medievalista, y Nigra “fielmente estilista”, representan a los “Arquitectos eruditos que en lugar de repetir áridamente, se deleitaban enamorándose de las más suaves formas estilísticas”. Otra citación está dedicada a Annibale Rigotti, definido solitario, inquieto en varias tendencias, “desde los asomos vieneses a las desplegadas arquitecturas siamesas, pasando por el renovado renacimiento [...] formas de belleza que definiría frágil”. Betta también destaca la participación, probablemente la gran novedad de la Exposición, de algunos jovencísimos recién titulados de la “Escuela de Arquitectos de nuestra Universidad Politécnica”, alumnos suyos que para la ocasión presentan diseños efectuados durante la carrera universitaria. Un reducido grupo de jóvenes encaminados hacia un nuevo lenguaje de la arquitectura entre los que se citan Gino Levi Montalcini (amigo y colega de Pagano desde la época de la universidad).

Betta sigue su viaje virtual a través de Italia recordando la participación de Basile, de Palermo, de la Escuela de Ingeniería de Bolonia y de Ferrati de Génova; tampoco se olvida

de los italianos que trabajan en el extranjero: en Ciudad de México Adamo Boari ha diseñado el Teatro Nacional, el actual Palacio de Bellas Artes. “Y no podemos dejar de destacar la afirmación arquitectónica de la Italia Nueva en sus asentamientos en el extranjero. [...] La posteridad, al igual que sucedió en Dalmacia respecto a Venecia, en África respecto a Roma, en Somalia y en Rodi, en virtud de nuestras construcciones venerará el nombre de Italia a lo largo de los siglos. [...] Queremos que la huella de Roma quede impresa indeleblemente en nuestras obras perdurables, por encima de los antiguos vestigios musulmanes”.

En los tres artículos reseñados, los autores suelen discrepar sobre los juicios críticos de los varios expositores; coinciden, empero, en la pluralidad de voces, a menudo disonantes, y, por parte de algunos arquitectos más jóvenes, en la voluntad de adoptar el “nuevo” lenguaje arquitectónico, encaminado a un alcance internacional, mientras algunos profesionales más experimentados siguen apegados infatigable y firmemente (por formación, convicción y hasta por pereza cultural, en algunos casos) a modelos tradicionalistas.

La continuación del período ecléctico, que se adentra en el eclecticismo de retorno del siglo XX¹¹, bien se presta a reiterar el programa político de la nación en manos de la dictadura flanqueada por la monarquía. Tanto el tradicionalismo más tenaz y tetragonal representa una solidez nacional con hondas y compartidas raíces culturales, como la apertura al movimiento moderno se adopta para interpretar la consecución de objetivos económicos y una vanguardia cultural en la que toda la nación se siente involucrada.

La difícil convivencia entre Chevalley y Pagano en un mismo equipo deviene una fricción: los conflictos entre los dos suponen la metáfora del choque entre generaciones y, en una más amplia acepción, entre modos diferentes de buscar una nueva salida a la arquitectura. Este choque generacional y cultural queda bien reflejado por los lances (pero sin duelo) entre Pagano y Chevalley, no sólo por la diferencia de edad, sino también por los diferentes modos de concebir las opciones culturales y las referencias internacionales: lo nuevo que avanza y la vieja guardia que se opone.

¹¹ Rossana Bossaglia, “Dopo il Liberty: considerazioni sull’ecllettismo di ritorno e il filone dell’architettura fantastica in Italia”, en *Studi in onore di Giulio Carlo Argan* (Roma: Bonsignori, 1984), 209-216.

Ecologías productivas: hibridaciones entre lo rural y lo urbano a través de tres exposiciones recientes

Productive Ecologies: Hybridizations between the Rural and the Urban through Three Recent Exhibitions

EDUARDO DE NÓ SANTOS

Universidad Politécnica de Madrid, e.deno@upm.es

Abstract

El cambio que se está produciendo en el planeta nos empuja a revisar las complejas relaciones entre el medio ambiente y los seres humanos. El crecimiento de las grandes metrópolis y la despoblación de las zonas rurales han causado el abandono de las actividades productivas tradicionales. Se indagan dichas posturas mediante el análisis y comparación de tres exposiciones que, desde un enfoque específicamente arquitectónico, abordan el problema de la producción agrosilvopastoril en las grandes metrópolis: *Capital agricole. Chantiers pour une ville cultivée* (París, 2018-2019); *Countryside: The Future* (Nueva York, 2020); *La Ciudad del Futuro: de la Huerta a la Mesa* (Madrid, 2021-2022). El estudio de las posturas teóricas y planteamiento museístico de estas tres exposiciones ofrece nuevas luces sobre la inclusión de los espacios productivos en las zonas urbanas. Una nueva relación entre las ciudades y sus regiones.

The changes taking place on the planet are forcing us to review the complex relationships between the environment and human beings. The growth of large metropolises and the depopulation of rural areas have caused the abandonment of traditional productive activities. These positions are investigated through the analysis and comparison of three exhibitions, which, from an architectural approach, address the problem of agroforestry and pastoral production in large metropolises: *Capital agricole. Chantiers pour une ville cultivée* (Paris, 2018-2019); *Countryside: The Future* (New York, 2020); *The City of the Future: From Farm to Fork* (Madrid, 2021-2022). The study of the theoretical positions and museum approach of these three exhibitions offers new lights on the inclusion of productive spaces in urban areas. A new relationship between cities and their regions.

Keywords

Exposición, ciudad, crítica, arquitectura, cultura
Exhibition, city, criticism, architecture, culture

“Lo urbano, en oposición a lo rural”

En la última década ha emergido una cuestión relevante en relación al paisaje de la metrópoli: ¿pueden retornar a ella los espacios de producción agrosilvopastoril?¹. Y, si retornasen, ¿podrían resolver retos ambientales, culturales o socioeconómicas bajo el rol de espacios públicos? En un contexto de cambio acelerado del planeta, la población urbana, cada vez más numerosa, se aleja –física y afectivamente– de las zonas rurales y sus prácticas, aparentemente ajena al valor de su mantenimiento y a la cantidad finita de recursos que estas proporcionan.

Desde un punto de vista histórico, esta tendencia se hizo evidente con las transformaciones urbanas acaecidas con la industrialización del siglo XIX. En síntesis, conlleva la desaparición y exclusión de las actividades productivas agrícolas circundantes cuando aparece el nuevo tejido urbano metropolitano. “Lo urbano, en oposición a lo rural”, señala el diccionario de la Real Academia Española en una de sus acepciones del término *ciudad*, reconociendo un sentido ampliamente extendido entre la población: se rechaza implícitamente la integración entre lo rural y lo urbano, sugiriendo una exclusión insalvable entre ambos; lo urbano obliga a la desaparición de lo rural, y viceversa.

Este fenómeno se inserta en otro más amplio, sobre el modo en que concebimos y habitamos las ciudades en tiempos de “cambio global”, especialmente aquellas convertidas –en un periodo de poco más de cien años– en metrópolis que concentran la mayor parte de la población del planeta². Y la dinámica solo parece acelerarse: las ciudades continúan creciendo y su población es cada vez es mayor; mientras, algunas zonas rurales quedan despobladas y, con ello, desprovistas de las actividades humanas que permiten el mantenimiento de los paisajes y sus servicios socio-ecosistémicos asociados³. Se produce así una intensificación del proceso de urbanización –incrementos en la explotación de los recursos naturales y la ocupación del suelo– que se alimenta gracias a la infraestructura comercial global, dejando fuera a los terrenos y actividades de abastecimiento y producción que históricamente rodeaban las ciudades (fig. 1). En un reciente ensayo titulado “Fábulas del futuro (después del Antropoceno)”, Joan Ockman llega a afirmar que la respuesta de la arquitectura, el urbanismo y el paisaje a este fenómeno y sus efectos “es el reto central para una teoría crítica de la arquitectura y del urbanismo en el siglo XXI”⁴. Y la pregunta de esta teoría, a su juicio, sería: “¿Cómo reimaginar la amplia práctica de la arquitectura hoy, de forma que contribuya a aliviar la crisis ambiental en lugar de profundizarla?”⁵.

¹ Richard T. T. Forman, *Urban Regions: Ecology and Planning Beyond the City* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008); Rute Sousa y Desidério Sales, “Urban Agriculture: The Allotment Gardens as Structures of Urban Sustainability”, en *Advances in Landscape Architecture*, coord. por Murat Ozyavuz (Londres: IntechOpen, 2013), edición en PDF, cap. 28.

² Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos (ONU-Habitat), *Estado Global de las Metrópolis 2020 – Folleto de Datos Poblacionales* (Nueva York: ONU-Habitat, 2020), https://unhabitat.org/sites/default/files/2020/08/gsm_-_folleto_de_datos_poblacionales_2020.pdf.

³ Forman, *Urban Regions...*

⁴ Joan Ockman, “Fábulas del futuro (después del Antropoceno)”, en *Atlas de Teoría(s) de la Arquitectura*, ed. por Manuel Rodrigo de la O Cabrera (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2019), 52-67.

⁵ Ockman, “Fábulas del futuro...”, 52-67.



Figura 1. Central térmica de carbón, Alemania; fotografía de Joanie Lemercier.

Una posible respuesta llega de la mano de proyectos que buscan un modo expandido de vuelta de la naturaleza a la ciudad, implicando de las prácticas productivas agrosilvopastoriles con el objetivo de mejorar la calidad del ambiente urbano y articular mejor la transición con el paisaje rural. Desde los años 60 del siglo XX, la planificación ecológica ofrece conceptualizaciones alternativas al modelo dual para las regiones metropolitanas. Hoy el área metropolitana puede comprenderse como un complejo gradiente de relaciones socio-ecológicas⁶ y, desde ahí, es posible reajustar nuestro modo de construir la urbanidad del presente y el futuro. En este sentido, los paisajes de la producción agrícola, tradicionalmente excluidos del imaginario de ciudad, están asumiendo un nuevo papel como portadores de servicios ambientales y culturales⁷ capaces de coexistir con la urbe. De hecho, se han puesto en marcha numerosas iniciativas en Europa que evidencian su potencialidad como espacios públicos en esquemas de desarrollo más inclusivos y sostenibles⁸.

En este contexto, el objetivo de esta contribución es indagar de un modo crítico en la fisura teórica que se abre al disolver la dicotomía campo-ciudad en el ámbito de la arquitectura, el urbanismo y la arquitectura de paisaje. Para ello, se exploran tres exposiciones recientes

⁶ Cecilia Arnaiz Schmitz, "Propuesta metodológica para la planificación socio-ecológica del territorio. Casos de estudio en gradientes urbano-rurales de la Comunidad de Madrid" (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2018), 91-101, <http://hdl.handle.net/10486/686591>.

⁷ Sousa y Sales, "Urban Agriculture...".

⁸ Megan Horst, Nathan McClintock y Lesli Hoey, "The Intersection of Planning, Urban Agriculture, and Food Justice: A Review of the Literature", *Journal of the American Planning Association* 83, n.º 3 (verano 2017): 277-295.

que han tratado de documentar las transformaciones de la vida rural, desde puntos de partida distintos: *Countryside: The Future*, *Capital agricole. Chantiers pour une ville cultivée* y *La Ciudad del Futuro: de la Huerta a la Mesa*. La primera de ellas, expuesta en el Museo Guggenheim de Nueva York en 2020 y comisariada por Rem Koolhaas, explora los cambios radicales en los territorios rurales, remotos y salvajes y el papel pasado, presente y futuro del campo. La segunda, fuertemente activada por el compromiso político, tuvo lugar en 2019 en el Pavillon de l’Arsenal de París, comisariada por Augustin Rosenstiehl, centrada en los vínculos entre la producción agrícola y la producción urbana, entre lo cultivado y lo habitado, y entre la ciudad y el suelo. La tercera de estas exposiciones, mostrada en 2022 en centro cultural CentroCentro de Madrid, que explora las desconexiones entre lo urbano y lo rural a lo largo de la historia. Estas tres exposiciones son campos de prueba, áreas de experimentación, utilizándolas sus comisarios para participar en “especulaciones teóricas, espaciales y materiales”⁹. La experimentación de la arquitectura sigue una intencionalidad completamente diferente a la de las instalaciones de arte y los artistas. Esta generación de instalaciones arquitectónicas tiene como objetivo involucrar activamente al público y transformar al espectador en participantes. El desafío para cualquier instalación arquitectónica que trabaje en el contexto actual es, por lo tanto, desarrollar la instalación como un laboratorio continuo en el que encontrar nuevas formas alternativas de producción arquitectónica como medio crítico. La exposición se utiliza no como un medio para representar lo que ya sabemos, sino como una oportunidad para aprender más sobre lo que no sabemos: abre un nuevo territorio¹⁰. La exposición laboratorio es una continuación y es parte integral de la praxis arquitectónica, ofreciendo un campo de pruebas en el que se llevan a cabo investigaciones arquitectónicas. Se ocupa, por ende, de la investigación, el desarrollo y la experimentación de propuestas arquitectónicas hasta ahora no imaginadas, no probadas y no establecidas¹¹.

Countryside: The Future

Una colección de ideas nuevas y antiguas que pretende redescubrir la dinámica del campo. Un lugar que muchos consideramos estable y de movimiento lento se revela como un ámbito increíblemente ágil y flexible, incluso más que cualquier metrópolis moderna.¹²

Countryside: The Future se exhibió en el Museo Guggenheim de Nueva York entre febrero y agosto de 2020. Fue la culminación de una larga investigación interdisciplinaria comisariada por Rem Koolhaas, director de la Oficina de Arquitectura Metropolitana (OMA), y Samir

⁹ Florian Kossak, “Exhibiting Architecture: The Installation as Laboratory for Emerging Architecture”, en *Curating Architecture and the City*, coord. por Sarah Chaplin y Alexandra Stara (Nueva York: Routledge, 2009), 117-128.

¹⁰ Philip Ursprung, “Presencia. El leve toque de la arquitectura”, *PLOT 37* (junio 2017): 169-175.

¹¹ Kossak, “Exhibiting Architecture...”.

¹² OMA, “Countryside: The Future”, en *Office for Metropolitan Architecture (sitio web)*, s. f., consultado 16 de junio de 2023, <https://www.oma.com/projects/countryside-the-future>.

Bantal, director de su grupo de expertos AMO, y diseñada en colaboración con Troy Conrad Therrien, *curator* de Arquitectura e Iniciativas Digitales del museo.

La exposición cuestiona la inevitabilidad del crecimiento imparable de urbanización y explora los cambios radicales en los terrenos rurales que se identifican colectivamente como *campo*, aquello que no está ocupado por ciudades¹³. Al igual que hizo Koolhaas en su obra anterior *–Delirio de Nueva York¹⁴–* enmarca y selecciona los casos de estudio de Countryside buscando fenómenos que refuercen la narrativa de cuadrícula y de grandeza, que viene desplegando desde entonces¹⁵.



Figura 2. *Countryside: The Future*, exposición en el Guggenheim de Nueva York; fotografía de Laurian Ghinitoiu / AMO.

Condicionada por la arquitectura de Frank Lloyd Wright, la muestra ocupó la planta baja y se desplegó a lo largo de la rampa en espiral que envuelve al recibidor mezclando fotografías, películas, documentación de archivo, gráficos de papel pintado, esculturas robóticas (fig. 2). Además, una notable cantidad de texto explicaba una serie de casos específicos mediante el testimonio de distintos agentes implicados¹⁶. Casi al final de la rampa, cuando desaparecen los textos de las paredes, nos encontramos con una muestra de varios robots agricultores y un mural de invernaderos llenos de plantas bañadas por un resplandor infra-

¹³ OMA, “Countryside: The Future”.

¹⁴ Rem Koolhaas, *Delirio de New York*, trad. por Jorge Sainz (Barcelona: Gustavo Gili, 2004).

¹⁵ Deborah Gans, “Countryside: The Future and the Past”, *Places Journal* (enero 2021), consultado 10 de junio de 2023, <https://doi.org/10.22269/210126>.

¹⁶ Gans, “Countryside...”.

rojo. Rem Koolhaas se centra más en estas propuestas modernas y se olvida de los muchos ejemplos contemporáneos de agricultura regenerativa que no requieren robots, o de los muchos paradigmas ecológicos emergentes para organizar el paisaje según biomas y cuencas hidrográficas. La exposición se vio interrumpida por la pandemia de covid-19, algo que solo reforzó la actualidad de las tesis planteadas y la solidez de la cuestión central planteada por los comisarios: ¿cómo deberíamos habitar el mayor porcentaje de nuestro planeta, ese “98% de la superficie terrestre no ocupada por ciudades”?¹⁷.

La pregunta nace, según el equipo curatorial, de la publicación en 2018 del informe *Perspectivas de la Urbanización Mundial* por parte de la Organización de Naciones Unidas, en el que se afirmaba que la mitad de la humanidad vive en ciudades y se informaba de la previsión de que en 2050 dos tercios de los habitantes de la Tierra residirán en ciudades¹⁸. Ante tal cuestión, la exposición se plantea como un intento de desplazar la atención de las zonas urbanas hacia las vastas zonas no urbanas de todo el mundo. A medida que se desarrollaba, abordaba cuestiones sobre el desarrollo y el papel del campo a lo largo del tiempo: ¿qué era el campo históricamente?, ¿qué nos prepararon las principales figuras políticas del siglo XX?, ¿cuál es su estado actual?, ¿qué hay que hacer para el futuro y de qué manera podría concretarse?

La estrategia de plantear cuestiones, propia del momento actual y realmente fértil en lo que a exposiciones se refiere, se acentuaba con tantas otras preguntas relevantes a los efectos de este estudio: “¿Por qué abrazamos la Economía de Mercado en el momento exacto en que la ciencia sabía que el Cambio Climático estaba sobre nosotros? [...] ¿Cómo pensar en África? [...] ¿Qué es más importante para la humanidad: la Giga Factoría de Tesla, las Termas de Vals, la CCTV o un campo de refugiados? [...] ¿A alguien le siguen gustando las ciudades?”. Y casi al final: “¿Cómo debemos pensar en la Tierra?”¹⁹. Estas y otras preguntas lanzadas por los comisarios ponen el foco y, en cierto modo, obligan a mirar hacia ciertos problemas del mundo actual. En este sentido, Ulrich Beck ha utilizado el término *ciudad del riesgo* para cuestionar hasta qué punto los instrumentos de los que disponen las instituciones, creados para vencer las dificultades, son los adecuados para dominar la situación²⁰.

La exposición *Countryside* plantea numerosas cuestiones, que aparecen en las paredes de la exposición y que son reproducidas a su vez en el libro de bolsillo que acompaña a la muestra²¹. Está tan repleta de extrañas distracciones –desde calcomanías de cerdos y balas de heno colgantes hasta una granja de vacas en el desierto de Qatar y cientos de

¹⁷ “Countryside, The Future”, en *The Guggenheim Museums and Foundation (sitio web)*, consultado 10 de julio de 2023, <https://www.guggenheim.org/exhibition/countryside>.

¹⁸ Daniela Bas, “Urbanización y familias”, en *Crónica ONU (sitio web)*, 13 de mayo de 2022, consultado 18 de junio de 2023, <https://www.un.org/es/cr/%C3%B3nica-onu/urbanizaci%C3%B3n-y-familias>.

¹⁹ Rem Koolhaas, *Countryside, A Report* (Nueva York: Taschen, 2020), 324-351.

²⁰ Ulrich Beck, “La ciudad del riesgo. Arquitectura en la modernidad reflexiva”, *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura* 62 (septiembre 2004): 99-119.

²¹ Koolhaas, *Countryside, A Report*.

preguntas– que las innumerables partes y piezas dejan al visitante confuso. Como dice el conservador del Guggenheim: “No vengas aquí buscando respuestas”²².

Capital agricole. Chantiers pour une ville cultivée

¿No es necesario ir más allá de los fundamentos del urbanismo moderno, que se refleja en todas partes en una separación funcional –aquí vivienda, allí industria, aquí agricultura, allí naturaleza, aquí comercios, allí oficinas– para entrelazar mejor estas funciones?²³

Frente a la visión de Koolhaas más distante al problema encontramos la de esta exposición celebrada en el Pavillon de l’Arsenal de París entre los meses de octubre del 2018 y febrero del 2019. La agencia de arquitectura SOA, encabezada por Augustin Rosenstiehl, se propuso el objetivo de informar, enseñar, educar y, por qué no, razonar con los visitantes. Como dice su comisario busca iniciar al público en la puesta en común del urbanismo agrario. Un urbanismo que consiste en una reapropiación de los suelos metropolitanos mediante una práctica agrícola nutritiva²⁴.

La exposición pone sobre la mesa la historia y el futuro de la agricultura en la región parisina, revelando los vínculos entre la ciudad, la naturaleza y la agricultura. Organizada en varios capítulos, es a la vez cronológica y temática, guía al visitante a descubrir la historia y el futuro de la agricultura en la región de Île-de-France, utilizando fotografías de época, vídeos de archivo, dibujos, retratos, entre otros documentos²⁵. A todos estos archivos, responde una cartografía inédita de la metrópolis y dibujos originales de Yann Kebbi sobre la evolución de las herramientas y los hábitats del mundo campesino²⁶. ¿El objetivo? Rehabilitar la agricultura urbana olvidada que se practicaba en el siglo XIX y desvelar las claves de un nuevo urbanismo agrario (fig. 3).

Esta presentación comienza hacia la década de 1870. En ese momento, París era una ciudad cada vez más consumidora y con mayor necesidad de alimentos para satisfacer las necesidades de sus habitantes. La parcela más pequeña sin edificar pasó a ser ocupada por la agricultura, con varias granjas y fábricas. Pero no quedaron fuera los llamados espacios naturales, como parques, arboledas y bosques, en su mayoría públicos. Allí se practicaba a diario la caza, la pesca y la recolección, contribuyendo al equilibrio del ecosistema.

²² “Countryside, The Future”, en *The Guggenheim Museums and Foundation* (sitio web).

²³ Augustin Rosenstiehl, dir., *Capital agricole – Chantiers pour une ville cultivée* (París: Pavillon de l’Arsenal, 2018).

²⁴ “Grand Paris: l’agriculture c’est capital”, *LeParisien*, Île-de-France & Oise, 21 de enero de 2019, consultado 14 de agosto de 2023, <https://www.leparisien.fr/paris-75/grand-paris-l-agriculture-c-est-capital-21-01-2019-7993392.php>.

²⁵ Nolwenn Le Boeuf, “Exposition ‘Capital agricole, chantiers pour une ville cultivée’ au Pavillon de l’Arsenal”, *Ecologik* (sitio web), 27 de noviembre de 2018, consultado 12 de julio de 2023, <https://www.ecologikmagazine.fr/exposition-capital-agricole-chantiers-pour-une-ville-cultivee-au-pavillon-de-l-arsenal-a2536>.

²⁶ “Capital agricole. Chantiers pour une ville cultivée”, *Pavillon de l’Arsenal* (sitio web), consultado 15 de julio de 2023, <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/expositions/10992-capital-agricole.html>.

Unos sesenta años después, después de la convulsión de la Guerra, un ideal urbano comienza a desarrollarse en el inconsciente colectivo: ciudades más rápidas y prácticas, donde la agricultura se convierte casi en una práctica arcaica. De este modo, se acaba con el patrimonio agrícola excepcional de Île-de-France de finales del siglo XIX, liderado por agricultores “especialistas” que inventaron otros cultivos para alimentar a París mientras preservaban la fauna y la flora.



Figura 3. *Capital agricole. Chantiers pour une ville cultivée*, exposición en el Pavillon de l'Arsenal de París; fotografía de Vincent Fillon.

La desaparición de la agricultura en las ciudades y sus alrededores desde el siglo XX es un problema bien conocido, pero su complejidad es difícil de comprender. La exposición *Capital agricole. Chantiers pour une ville cultivée* y el libro que la acompaña recorren la historia agrícola de Île-de-France desde el siglo XIX hasta nuestros días, planteando claramente los problemas y, sobre todo, iniciando posibles respuestas. Algunas de ellas ya están en marcha gracias a pioneros que se adueñan de las azoteas de los barrios, recorren el territorio en trashumancia o gestionan fincas periurbanas. A la vez encontramos propuestas en la exposición que plantean nuevos lugares para cultivar, como son parques, áreas de negocio, granjas comunitarias e incluso accesos a autopistas²⁷. Utopías que vuelven a poner la cultura y la naturaleza en el corazón de la ciudad proponiendo una visión colectiva e inventando una forma urbana que desafía simultáneamente la tierra y los lugares, los oficios y las herramientas, lo humano y lo vivo.

Capital agricole propone profundizar en estas cuestiones, observando la ciudad, su historia y su futuro a través del prisma de la agricultura. La exposición desentierra los vínculos cualitativos entre la producción agrícola y la producción urbana, entre lo cultivado y lo habitado,

²⁷ Le Bœuf, “Exposition...”.

entre la ciudad y el suelo. Pues más allá de sus oposiciones se encuentran las claves de un nuevo *urbanismo agrícola*²⁸.

La Ciudad del Futuro: de la Huerta a la Mesa

¿Cómo vamos a cambiar nuestra forma de vida sin cambiar nuestras tradiciones? ¿Cómo producir esos alimentos y relacionarnos con la tierra, el campo y la ciudad para evitar el cambio climático? ¿Qué papel juega la arquitectura en todas estas escalas?²⁹

Ciudad, cultura y alimentación se daban la mano en la exposición *La Ciudad del Futuro: de la Huerta a la Mesa*, exhibida en la tercera planta del centro cultural CentroCentro de Madrid, entre los meses de noviembre de 2021 y marzo de 2022, después del covid-19. Comisariada por Jorge López Conde, subraya los equilibrios y desequilibrios que tenemos con la tierra y el papel de la alimentación en nuestra relación con ella a partir de diversos casos de estudio, desde la Antigüedad clásica (Pompeya) hasta las propuestas de futuro.

Traer al presente estos discursos es uno de los valores y aciertos de esta exposición, que no oculta su acercamiento a los postulados de la presidenta de la Comisión Europea, Ursula von der Leyen, que durante su mandato ha desarrollado y se ha preocupado por combinar sostenibilidad y diseño: “... el origen del proyecto está en los Objetivos de Desarrollo Sostenible y la lucha contra el Cambio Climático y contiene unas políticas europeas definidas en el Nuevo Pacto Verde”³⁰.

Dividida a modo de diez capítulos, la exposición intenta llegar a una ciudad del futuro que no se base en opuestos, sino que las ciudades y la naturaleza alcancen unos acuerdos. Se persigue una idea del futuro gracias a la prospección histórica de casos de estudio de ciudades, que siguen vigentes en algunos casos, donde ya hace años se estaban poniendo sobre la mesa una serie de problemáticas que tenemos en las ciudades actuales³¹.

Un formato que da comienzo en el Edén recorre ciudades como Roma, Granada o Madrid y plantea soluciones a partir de lo que se define como la ciudad sostenible y la del futuro. Dentro de estos diez capítulos establece tres grandes desconexiones entre lo urbano y lo rural a lo largo de la historia. La primera desconexión llega con la fundación misma de las primeras urbes. La segunda está ligada a los cambios en la forma de vida y a la despoblación rural que van desde la Plena Edad Media hasta la Edad Moderna. La tercera desconexión está vinculada al crecimiento exponencial de la revolución industrial, al calor del tren, el hierro y el vidrio.

Todo esto lo consigue gracias al préstamo de multitud de instituciones, como el Museo Arqueológico Nacional, el Museo de Historia de Madrid, el Archivo General de la Villa,

²⁸ “Capital agricole...”.

²⁹ “La Ciudad del Futuro: de la Huerta a la Mesa”, *CentroCentro (sitio web)*, <https://www.centrocentro.org/exposicion/la-ciudad-del-futuro-de-la-huerta-la-mesa>.

³⁰ “Respuestas de la UE al cambio climático”, *Parlamento Europeo (sitio web)*, consultado 20 de julio de 2023, <https://www.europarl.europa.eu/news/es>.

³¹ Beck, “La ciudad del riesgo...”, 99-119.

la Fundación Enric Miralles o la Biblioteca del Patronato de la Alhambra; la exposición construye un relato multisensorial donde abraza formatos, géneros y disciplinas diversos, atrapando con un discurso rico en matices. Así, se alternan maquetas, planos arquitectónicos, obras originales, reproducciones y objetos tan dispares como platos, vasos, ánforas romanas, mesas o cubiertos.



Figura 4. *La Ciudad del Futuro: de la Huerta a la Mesa*, exposición en el centro cultural CentroCentro de Madrid; fotografía de Paula Caballero.

La exposición se enfoca desde el punto de vista de la arquitectura, ya que es la única disciplina que atraviesa todas esas escalas, desde la huerta a la mesa, la que decide que es una huerta, diseña esa zona urbana, pero también la que diseña esos mercados, esas zonas comunes, públicas, las viviendas y por último incluso esas mesas (fig. 4).

La exposición *La Ciudad del Futuro: de la Huerta a la Mesa*, relata cuál ha sido a grandes rasgos el camino hasta alcanzar el actual sistema, altamente abstracto, donde el ciudadano desconoce el origen y los procesos logísticos y económicos que permiten que el alimento llegue a la mesa. Recorre estas preguntas creando un atlas multiescalar de tipologías y casos de estudio, desde el Edén al futuro de Madrid³², para que todos los públicos puedan aprender del pasado y proyectarse al futuro a través del presente. La ciudad del futuro será un ecosistema solidario de ciencias y tecnologías, diseñadas y representadas por la arquitectura, para dar forma a una nueva cultura que conquiste los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

Lo rural, lo urbano

En este mundo cambiante, la oposición entre ciudad(es) y campo(s) ya no parece apropiada, dados los desequilibrios entre regiones. Hay que abrir, hacer más porosas, las fronteras,

³² “La Ciudad del Futuro...”.

aumentar los intercambios entre lo urbano y lo rural, entre zonas urbanas y rurales. Preservar las tierras agrícolas, sobre todo en la periferia de las ciudades, y comprender los retos a los que se enfrenta la agricultura son objetivos esenciales para el futuro del planeta y de sus habitantes. Son temas que no solo se han recogido en las exposiciones mencionadas, sino que aparecen en la 18.^a edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia, en los pabellones de España y de Chile (fig. 5).

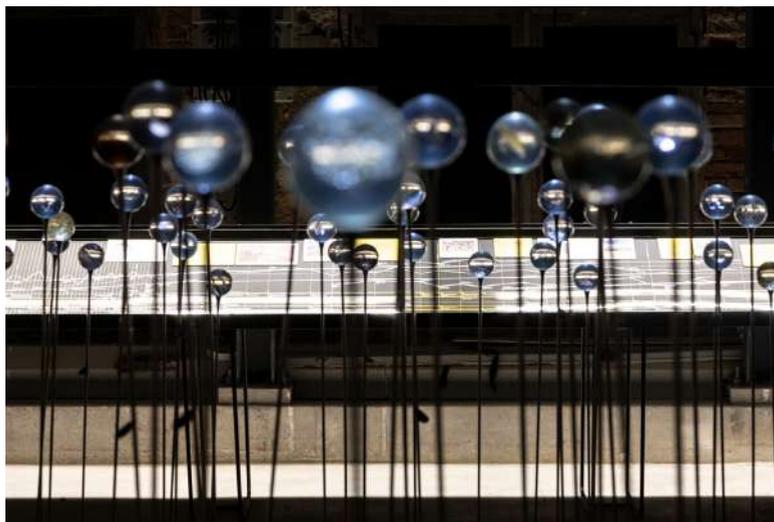


Figura 5. Pabellón de Chile en la 18.^a edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia; fotografía de Marco Zorzanello.

Se trata de utilizar las exposiciones como medio crítico, no simplemente con fines culturales, sino también para una reflexión crítica. De este modo, las exposiciones no solo se conciben como entornos, como meros objetos expuestos, sino que la forma y el espacio en el que fueron mostrados también fueron (y están) hechos para atraer significado, como “un pararrayos atrae rayos”³³. De este carácter crítico –la exposición como una reflexión explícita– son un claro ejemplo las exposiciones seleccionadas.

Todas ellas tienen que hacer frente al obstáculo al que se enfrentan hoy la cultura de la arquitectura y el diseño, ya que para asumir un compromiso auténtico y empático con el medioambiente deben superar el amor de los arquitectos por los objetos bellos y por las imágenes espectaculares, así como su talento para producirlos. Este síndrome se puede ver en alguna de las exposiciones y libros que aspiran a ser una forma híbrida entre teoría visual y textual, que combina un ostentoso alarde “investigador” con deslumbrantes técnicas de presentación digital³⁴.

³³ Christophe Van Gerrewey, “Outreach Extensions: OMA/Rem Koolhaas Exhibitions as Self-Critical Environments”, *Architectural Theory Review* 23, n.º 1 (agosto 2019): 90-113.

³⁴ Ockman, “Fábulas del futuro...”, 52-67.

Aunque las exposiciones son muy diferentes en escala, ambición y tenor emocional, buscan un fin común, documentar y entender la producción de alimentos y otros servicios agrícolas, haciendo visibles procesos imprescindibles para nuestra existencia que han quedado invisibles en un sistema cada vez más abstracto. No es así de extrañar que hayan surgido posturas teóricas que llaman a que las ciudades sean capaces de producir por sí mismas el número de recursos ambientales que necesitan. El estudio y comparación de las posturas teóricas, el imaginario y planteamiento museístico de estas tres exposiciones ofrece nuevas luces sobre la inclusión de los espacios productivos en las zonas urbanas. Se advierte un llamamiento a la redefinición de la distribución geográfica de los servicios socio-ecosistémicos. En definitiva, una nueva relación entre las ciudades y sus regiones.



Figura 6. *La grande prairie*, Parc de la ZAC des Docks (Saint-Ouen, Francia; 2010-2013), de Agence Ter; fotografía de Agence Ter.

Las tres exposiciones coinciden, sin embargo, en acentuar los problemas cualitativos del acelerado cambio del contexto social y cultural actual y en considerar los espacios productivos dentro de la región metropolitana como una nueva evolución de la ciudad (fig. 6). Se trata iniciativas que tratan de reencontrar la ciudad con su territorio, de redefinir su propia lógica de implantación geográfica, de dotar a la región de nuevos y valiosos servicios socio-ecosistémicos y, no menos importante, de aumentar nuestra conciencia de la realidad. Por este motivo, el análisis comparado de sus hallazgos y brillos –y de sus carencias y oscuridades– permitirá un posicionamiento contemporáneo ante uno de los retos más importantes de la metrópolis del siglo XXI.

Una recopilación de los proyectos del Grupo Norte del GATEPAC (1930- 1936)

A Compilation of the Projects of the Northern Section of GATEPAC (1930- 1936)

LAUREN ETXEPARE IGIÑIZ

Universidad del País Vasco, lauren.etxepare@ehu.eus

LEIRE AZCONA URIBE

Universidad del País Vasco, leire.azcona@ehu.eus

ENEKO JOKIN URANGA SANTAMARIA

Universidad del País Vasco, enekojokin.uranga@ehu.eus

Abstract

No hay hecha, hoy por hoy, una recopilación exhaustiva de los proyectos del Grupo Norte del GATEPAC. Es, sin duda, una laguna en la historiografía de la arquitectura. En el marco del convenio suscrito entre la Dirección de Vivienda del Gobierno Vasco y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UPV/EHU, ha sido aprobada la financiación de una iniciativa destinada a recopilar los proyectos realizados por los arquitectos del Grupo Norte durante el periodo de vigencia de este (1930-1936). Un grupo formado por docentes y estudiantes ha procedido durante el año 2023 a consultar y recopilar los proyectos que obran en el Sistema de Archivos de Euskadi y en el de Navarra, con el objetivo de preparar una publicación que saque a la luz estos proyectos, y de poner en marcha un repositorio web que quedará vinculado a la página del grupo de investigación.

There is currently no exhaustive compilation of the projects of the Northern section of GATEPAC, which was called "Grupo Norte". This is certainly a gap in the historiography of architecture. In the framework of the agreement signed between the Basque Government's Housing Directorate and the School of Architecture of the University of the Basque Country, the financing of an initiative has been approved in order to collect the projects carried out by the architects of the Northern Section between 1930 and 1936. A group of teachers and students has consulted and compiled the projects in the Basque Country and Navarre Archives System, with a dual objective: firstly to prepare a publication that brings these projects to light, and secondly, to design and implement a web repository, which will be linked to the website of the research group responsible for this initiative.

Keywords

GATEPAC, Grupo Norte, recopilación de proyectos, libro, repositorio web
GATEPAC, Northern Section, projects compilation, book, web repository

Introducción

Llama negativamente la atención que hoy por hoy no haya sido hecha una recopilación exhaustiva de los proyectos arquitectónicos realizados por los arquitectos del Grupo Norte del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Con el fin de arrojar luz sobre esta laguna historiográfica, el grupo de investigación “Arquitectura del siglo veinte. Estudios técnicos y culturales”¹ solicitó financiación para un proyecto destinado a recopilar los proyectos arquitectónicos realizados por el Grupo Norte entre 1930 y 1936, en el marco del convenio suscrito entre la Dirección de Vivienda del Gobierno Vasco y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU/UPV).

Además de la voluntad de restituir dicha carencia, la iniciativa responde a otros tres motivos que exponemos a continuación: en primer lugar, el eco internacional del propio GATEPAC, un objeto de investigación sumamente atractivo a la vista de los numerosos trabajos de investigación de los que ha sido objeto durante los últimos cincuenta años, tanto en la historiografía española², como en la europea o norteamericana³. Es algo que multiplica el impacto y el eco de toda información generada al respecto. El segundo motivo es la cercanía en el tiempo del año 2030, en el que se celebrará el centenario del nacimiento del grupo. Convendría llegar a esta fecha con toda la información recabada, y esclarecidas la trayectorias personales y profesionales de todos sus miembros. Será una ocasión propicia para dar a conocer el material recopilado, que dará pie a todo tipo de publicaciones, exposiciones y conferencias. El tercer motivo está relacionado con la accesibilidad y la posibilidad de recopilar la totalidad de los proyectos, algo que no sucede necesariamente en otras iniciativas compilatorias. En efecto, la cantidad de obras a recopilar se ha revelado relativamente reducida: en primer lugar, los arquitectos del Grupo Norte no siempre recurrieron a la arquitectura moderna para resolver sus proyectos; en segundo lugar, la vigencia del GATEPAC se corresponde con el periodo de la Segunda República (1931-1939), un periodo convulso, no solo políticamente, sino económicamente –el Crack de 1929, la Gran Depresión, el auge del fascismo, y por último, la guerra civil española (1936-1939)–; para finalizar, recordemos una diferencia de tipo político con respecto al grupo catalán, como es la carencia de un estatuto de autonomía para Euskadi, que no llegó hasta 1936, el cual hubiera brindado la oportunidad de realizar proyectos de envergadura, como los hubo en Cataluña, autónoma

¹ El grupo ha sido reconocido recientemente por la Universidad del País Vasco en su convocatoria de Grupos de Investigación 2022. De él forman parte quienes suscriben esta comunicación, junto con Maialen Sagarna, Iñigo Lizundia y Rafael Martín.

² José Ángel Sanz Esquide, “La tradición de lo nuevo en el País Vasco. La arquitectura de los años 30” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 1988), <http://hdl.handle.net/2117/93175>; Antonio Pizza y Josep Maria Rovira, eds., *GATPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad*, catálogo de exposición (Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 2006); Javier Muñoz Fernández, “AC/GATEPAC (Iparraldeko Taldea). Arkitektura berri baten hasiera gerraurreko Euskal Herrian”, *Ondare*, n.º 27 (2009): 237-276.

³ Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (Londres: Thames & Hudson, 1981); Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Cambridge, Mass. - Londres: The MIT Press, 2000).

desde 1932. Como consecuencia de ello, la actividad edificatoria fue relativamente débil, tanto en el campo de la promoción privada como en el de la iniciativa pública. Todo ello hace que las obras del Grupo Norte formen un conjunto finito, cuantificable y abarcable.

Motivos para la confusión

¿Cómo es posible que no haya sido dada hasta hoy la relación exhaustiva de los proyectos realizados por la rama vasca del GATEPAC? Se debe, principalmente, a la confusión existente sobre quiénes formaron el Grupo Norte. Quienes suscriben esta comunicación han detectado no pocas reticencias a reconocer la aportación de todos los arquitectos que en un momento u otro participaron en el grupo. Como consecuencia de dicha resistencia, palpable incluso entre investigadores y académicos, la tarea recopilatoria ha sido pospuesta una y otra vez.

Dicho lo anterior, los autores de esta comunicación no tienen inconveniente en reconocer que el Grupo Norte fue un grupo a medio conformar, al igual que lo fue el Grupo Centro dirigido por Fernando García Mercadal. Ninguno de estos dos grupos llegó a alcanzar el mismo nivel de integración y actividad que el Grupo Este, verdadero líder del GATEPAC. No por ser un lugar común deja de ser cierto que, efectivamente, el Grupo Norte no fue capaz de llegar a consolidarse y de trabajar de manera conjunta. Mencionemos, por un lado, y especialmente durante el segundo bienio de la Segunda República española (1933-1936), las diferencias ideológicas existentes entre sus miembros, acentuadas por un clima político de pluralidad polarizada; recordemos, en segundo lugar, el hecho de que el líder del grupo, José Manuel Aizpúrua, se embarcó en una aventura política que le impidió dedicarse a coordinar el grupo en sus últimos años, a diferencia de Josep Lluís Sert, líder que supo aglutinar al grupo catalán. Pero además de estos hechos, ha habido una percepción un tanto confusa sobre la composición del Grupo Norte. Ello se debe a que el grupo fue dos veces constituido: primero en 1930, y después en 1934.

La constitución del Grupo Norte en el marco del GATEPAC (1930)

El Grupo Norte fue constituido en la reunión celebrada en el Gran Hotel de Zaragoza, los días 25 y 26 de octubre de 1930, en el marco de la creación del GATEPAC. Diez de los asistentes procedían de Cataluña: Cristóbal Alzamora, Pere Armengou, Ricardo Churruga, Sixte Illescas, Germán Rodríguez Arias, Josep Lluís Sert, Manuel Subiño y Josep Torres Clavé; tres de Madrid: Fernando García Mercadal, Victor Calvo Martínez de Azcoitia y Felipe López Delgado; y tan solo dos del País Vasco: Joaquín Labayen y Luis Vallejo. Fue así como quedó recogido en el acta de constitución del GATEPAC⁴. No obstante, a los pocos días José Manuel Aizpúrua añadía su firma al acta, sumándose al grupo inicial. De ahí que el Grupo Norte se constituyera con tres miembros formados en la Escuela de Arquitectura de Madrid: Luis Vallejo (titulado en 1926); Joaquín Labayen y José Manuel Aizpúrua (los dos en 1927).

⁴ Acuerdos tomados en la reunión celebrada en el Gran Hotel de Zaragoza los días 25 y 26 de octubre de 1930 para la constitución del "Grupo Español de Arquitectos y Técnicos para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea G.A.T.E.P.A.C.", C 1/9, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

La (re)constitución del Grupo Norte (1934)

La segunda constitución del Grupo Norte se llevó a cabo a los tres años del nacimiento del GATEPAC. Fue a finales de 1933. La Segunda República entraba en su segundo bienio, con un gobierno de los partidos de centroderecha republicana encabezados por el Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux, aliados con la derecha católica de la CEDA y del Partido Agrario. Comenzaba un periodo políticamente convulso, en general, y también en el seno del GATEPAC. Dada su poca inactividad, el Grupo Centro fue inhabilitado por los catalanes, quienes apremiaban también al Grupo Norte; sirva como muestra la carta del 18 de octubre de 1933, remitida por Josep Torres Clavé a José Manuel Aizpúrua⁵: “Amigo Aizpúrua, hace tiempo que no tenemos noticias vuestras; no os habréis hecho analfabetos, ¿verdad? ¿Cómo va el Grupo Norte? ¿No os vais a lanzar con nuevos proyectos, ahora que incorporáis nuevos miembros?”.

Torres Clavé sabía de los esfuerzos realizados por Aizpúrua para atraer nuevos miembros al Grupo Norte. Ciertamente, el donostiarra trataba de engrosar el colectivo, ya fuera estrechando relaciones con algunos arquitectos con los que habían colaborado recientemente, ya fuera atrayendo a nuevos arquitectos. Así es como se dirigía Aizpúrua a Josep Torres Clavé a finales de año⁶: “Tenemos grandes proyectos entre manos, y tenemos mucha ilusión. Proyectaremos escuelas rurales, escuelas profesionales e Institutos de Segunda Enseñanza para toda Euskadi, y después continuaremos proyectando los ensanches y trabajos de urbanización para las principales poblaciones”. El donostiarra se mostraba satisfecho por el hecho de haber conseguido atraer al grupo a otros nueve arquitectos: “Aizpúrua, Labayen, Lagarde, Vallet, Ponte, Olazabal, Baroja y Alberdi, de San Sebastián; Vallejo, Bilbao y Madariaga de Bilbao; y Zarranz de Pamplona”. Era la primera vez, desde la constitución del GATEPAC, que el líder del Grupo Norte daba cuenta y razón de la composición del grupo⁷. En enero de 1934 le respondía Torres Clavé⁸: “Enhorabuena a todos; daremos cuenta de la nueva constitución del grupo en la próxima reunión”. A falta de otros documentos, estas dos cartas adquieren una importancia fundamental, y deberían ser consideradas como si de un acta de constitución se tratase.

Como consecuencia de la incorporación de nueve arquitectos, no solo se cuadruplicaba el número de miembros del Grupo Norte; además, el grupo adoptaba un carácter plural, en cuanto a perfiles, estudios, edades y visiones. Así como Vallejo, Aizpúrua y Labayen se habían identificado plenamente con el CIRPAC y los primeros congresos CIAM, entre los arquitectos incorporados –todos ellos varones, eso sí– había arquitectos que tenían un

⁵ Carta del 18 de octubre de 1933, remitida por Josep Torres Clavé a José Manuel Aizpúrua, C12/73, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

⁶ Carta remitida el 28 de diciembre de 1933 por José Manuel Aizpúrua a Josep Torres Clavé, C12/73, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

⁷ José Ángel Sanz Esquide, “La arquitectura en el País Vasco durante los años treinta”, en *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo* (San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1986), 136.

⁸ Carta del 5 de enero de 1934, remitida por Josep Torres Clavé a José Manuel Aizpúrua, C12/73, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

recorrido previo, y que se unieron a la modernidad paulatinamente, sin renunciar a otros estilos y actitudes y sin sentirse obligados a obedecer a pies juntillas los preceptos provenientes de los CIAM. Pongamos por ejemplo a dos arquitectos de la generación de 1925, como Luis Vallet de Montano y Tomás Bilbao, o a Eduardo Lagarde, titulado en 1911.

Obtención de una ayuda para el proyecto

Quienes suscriben esta comunicación, junto con otros tres docentes del Departamento de Arquitectura de la UPV/EHU, presentaron un proyecto a la “Convocatoria para la realización de actividades de investigación y difusión en el marco del convenio suscrito entre la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y la Dirección de Vivienda del Gobierno Vasco”⁹. El proyecto será desarrollado en tres etapas: durante la primavera de 2023 se ha procedido a la recopilación documental, recabando información sobre todos los proyectos del Grupo Norte; en otoño del mismo año se redactará y editará la publicación de esta recopilación, y en invierno se preparará el repositorio web.

Discriminación de los proyectos

La incorporación de nuevos miembros al Grupo Norte hizo que la producción arquitectónica del mismo adquiriera un carácter plural, en términos estilísticos. Aizpúrua, Labayen y Vallejo, titulados en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1926 y 1927, habían mostrado un compromiso inquebrantable con el movimiento moderno y los congresos CIAM, como también lo hicieron Madariaga y Zarranz, recién titulados como ellos. Sin embargo, no cabe decir lo mismo con relación a todos los miembros incorporados en 1933. Algunos de ellos, aunque recientemente colegiados, habían recurrido a otros lenguajes como el estilo nevasco o historicista, debido a los diversos condicionantes de los encargos, tales como el gusto del promotor, las condiciones del entorno o el presupuesto. Pongamos por caso a José Antonio Ponte o a Juan José Olazabal, titulados en 1929 y 1931, pertenecientes al grupo de los jóvenes. Otros, como Tomás Bilbao y Luis Vallet de Montano, titulados en 1918 y 1920, eran de la generación del 25¹⁰; arquitectos curtidos en la diversidad estilística, que efectivamente adoptaron el lenguaje moderno a partir de 1931, pero que no por ello renunciaron a otros lenguajes; lo mismo sucede con Eduardo Lagarde, titulado en 1911, quien se unió al Grupo Norte a la edad de cincuenta años. Estos veteranos eran grandes dibujantes, capaces de resolver un proyecto cualquiera que fuera el lenguaje arquitectónico por emplear. No era una actitud frívola; era capacidad de absorber y aplicar todos los aspectos formales y constructivos que caracterizan a un determinado lenguaje arquitectónico. El estilo era una herramienta en sí mismo. Como consecuencia de esta apertura, y dado que a partir de la incorporación de los nuevos miembros en 1934 el bagaje del Grupo Norte se amplió considerablemente, ha sido preciso discriminar los proyectos, en función de su adscripción o no al movimiento moderno. De su composición, del empleo de elementos arquitectónicos

⁹ Recopilación de los proyectos del Grupo Norte del GATEPAC, “Convocatoria para la realización de actividades de investigación y difusión en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura”.

¹⁰ Carlos Flores, “Mercadal y los arquitectos de la Generación del 25”, en *Arquitectura española contemporánea*, t. 1, 1880-1950 (Madrid: Aguilar, 1961).

y estilísticos propios y característicos del moderno, dependerá la incorporación o no de un proyecto arquitectónico a la recopilación de proyectos del Grupo Norte.

Fuentes empleadas: revistas y archivos

Las fuentes consultadas para la recopilación de los proyectos han sido dos. Por un lado, las fuentes bibliográficas, especialmente las revistas de arquitectura españolas de la época. Por otro lado, los archivos municipales y territoriales.

Han sido revisadas las principales revistas españolas de la época, desde 1930 hasta 1938, al objeto de obtener qué proyectos del Grupo Norte fueron publicados. Las revistas analizadas han sido las siguientes: *AC Documentos de Actividad Contemporánea* (Barcelona, 1930-1937), *Arquitectura* (Madrid; primera etapa: 1918-1931; segunda etapa: 1932-1936), *Propiedad y Construcción: Revista Mensual Técnico-Informativa* (Bilbao, 1924-1936). También ha sido estudiada la revista *Nueva Forma: Arquitectura, Urbanismo, Diseño, Ambiente, Arte*, publicada en una época posterior (Madrid, 1968-1975)¹¹.

Por otro lado, ha sido realizada una consulta sistemática en los archivos municipales correspondientes a los territorios en los que trabajaron los arquitectos del Grupo Norte: Araba, Bizkaia y Gipuzkoa, cuyos archivos forman parte del Sistema Nacional de Archivos de Euskadi, y los archivos municipales de Navarra y del Sistema de Archivos de Navarra. Así mismo han sido consultados el Archivo Histórico de Euskadi y el de Navarra. En todos ellos han sido solicitadas copias digitales de los proyectos, para su posterior archivo, edición y organización. También han sido solicitadas copias de fotografías, en el caso de que las hubiera.

Relación de los proyectos del Grupo Norte

Presentamos a continuación la relación de los proyectos obtenidos (fig. 1), ordenados por autores, indicando el año, el objeto, el archivo en el que se encuentra cada uno¹², así como la revista en la que fue publicado, indicando el número entre paréntesis.

¹¹ Abreviaturas de las revistas en la tabla aportada más adelante: *AC* (*AC Documentos de Actividad Contemporánea*); *AR* (*Arquitectura*); *PC* (*Propiedad y Construcción: Revista Mensual Técnico-Informativa*), y *NF* (*Nueva Forma: Arquitectura, Urbanismo, Diseño, Ambiente, Arte*).

¹² Archivo Municipal de San Sebastián (AMSS), Archivo Municipal de Bilbao (AMB), Archivo Municipal de Hondarribia (AMH), Archivo Municipal de Irun (AMI), Archivo Histórico Provincial de Bizkaia (AHPB), Archivo Municipal de Eibar (AME), Archivo Histórico Municipal de Portugalete (AHMP), Archivo Histórico Municipal de Pamplona (AMP) y Archivo Municipal de Getxo (AMG).

Autor(es)				
Año	Proyecto	Municipio	Archivo	Revistas
José Manuel Aizpúrua, Joaquín Labayen				
1931	Propuesta concurso viviendas Solocoeche	Bilbao		AC (11); NF (40)
1932	Proyecto de piscina en Ondarreta	Donostia		NF (40)
1932	Grupo escolar Tomás Meabe	Bilbao	AHPB Bilbao decima 0078/044	AC (9); NF (40)
1932	Centro de Atracción y Turismo	Donostia		AC (6), NF (40)
1933	Concurso Museo Arte Moderno			AC (13), NF (40), AR (173)
1935	Propuesta ensanche Amara	Donostia	H-01811-02	NF (40)
1935	Concurso Escuela de Ingenieros de Montes en Ciudad Universitaria	Madrid		NF (40)
José María Muñoz Baroja				
1935	Casa de campo en Ondarreta	Donostia	AMSS, H-02456-04	
José Manuel Aizpúrua, Eduardo Lagarde				
1934	Hogar para huérfanos de Correos	Madrid		AR (2-1935)
1935	Grupo de viviendas de alquiler en el Puntal	Hondarribia	AMH, D-5-3-3 1008	AC (6), NF (40)
José Manuel Aizpúrua, Joaquín Labayen, Eduardo Lagarde, Manuel Sánchez-Arcas				
1933	Anteproyecto para nuevo Hospital de San Sebastián	Donostia		NF (40), AR (177)
Joaquín Lagarde				
1932	Dos villas adosadas en c/ Don Jaime, 1	Donostia	AMSS, H-02428-14	
1934	Dos casas adosadas en c/ Don Jaime, 3-5	Donostia	AMSS, H-02448-18	
José Antonio Ponte				
1935	Construcción de casa en c/ Alfonso Morales	Irun	AMI, 000407/03	
1938	La Palmera	Irun	AMI, 438-1	
Tomás Bilbao				
1931	Casa para Cesáreo Aguirre, en c/ Ripa, 6	Bilbao	AHPB fomento 135-679	PC (108)
1933	Casa doble y otra sencilla en c/ Henao, 15	Bilbao	AHPB ensanche 119-33	PC (126)
1933	Casas en Alameda Urquijo, 58, 60, 62, 64	Bilbao	AHPB ensanche 126-17	
1934	Edif. de vivienda en c/ Fernández Campo	Bilbao		
1935	Casa doble en Alameda Recalde, 7	Bilbao	AHPB ensanche 121-54	PC (144)
Tomás Bilbao, Álvaro Amann				
1936	Dos casas dobles, c/ Licenciado Poza, 5-7	Bilbao		
Raimundo Alberdi				
1936	Fábrica Aguirre y Aranzabal (AyA)	Eibar	AME, 6854.43	
1938	Taller mecánico, calle Elgueta (Ubicha)	Eibar	AME, 6854.41	
1938	Taller tornillería mecánica en Macharia	Eibar	AME, 6854.44	
Juan José Olazábal				
1933	Bloque residencial en c/ General Castaños	Portugalete	AHMP, C 293, 68 bis	
1935	Bloque residencial en avenida 14 de Abril	Irun	AMI, 407/5	

Figura 1. Relación de los proyectos del Grupo Norte del GATEPAC. Fuente: elaboración propia.

Juan José Olazabal, Josep Soterias i Mauri				
1931	Propuesta concurso viviendas Solocoeche	Bilbao		
Luis Vallet de Montano				
1931	Bloque viviendas en c/ Francisco de Gainza	Irun	AMI, 1452-02	
1932	Pabellón de Baños y Lavadero Municipal	Irun	AMI, 1444/36	
1932	Fábrica Recondo	Irun	AMI, 278-3	
1933	Vivienda en Son Armadans para López Becerra	Mallorca		
1933	Pabellón Recaudación de Arbitrios	Irun	AMI, 1447/38	
1933	Casa para José Fuertes, avenida 14 de Abril	Irun	AMI, 408/7	
1934	Nueva plaza de Abastos en c/ 33	Irun	AMI, 346/01	
1935	Fábrica Porcelanas Bidasoa	Irun	AMI, 537/2	
Juan José Olazábal, Luis Vallet de Montano, Joaquín Labayen, José Antonio Ponte				
1935	Instituto de Segunda Enseñanza en Lapice	Irun	AMI, 1658 / 5	AC (21)
Joaquín Zarranz				
1932	Proyecto casa pisos para Pascual Larumbe	Pamplona	AMP, 1932-34 1-18	
1933	Viviendas-sede Caja Ahorros Municipal	Pamplona		
1933	Club Deportivo Larraina	Pamplona	AMP, 1933 1-3	
1937	Proyecto solares 5-7 y 8 de la manzana 44	Pamplona	AMP, 1937 1-5	
Joaquín Zarranz, Victor Oteiza				
1936	Bloque viviendas avda. Baja Navarra, 30-32	Pamplona	AMP, 1936 1-4	
Juan Madariaga, Joaquín Zarranz				
1932	Grupo escolar Tomás Meabe	Bilbao	AHPB Bilbao decima 0078/044	AC (9), PC (122), AR (170)
1934	Bloque en calle N. Villoslada, 26	Pamplona	Atrib. catálogo Pamplona	
Juan Madariaga				
1933	Bloque residencial en c/ J. B. Zabala	Algorta	AMG 3855-23	
1934	Edificio de oficinas en c/ Gardoqui, 8	Bilbao	AMB, 2012-026505 AMB 3-50-220	
1936	2 casas en Alameda Doctor Areilza esquina Lic. Poza	Bilbao	AMB, C-00347/004	
1936	Casa doble de vecindad, c/ Buenos Aires, 6	Bilbao	AMB, C-00427/016	
Juan Madariaga, Luis Vallejo				
1931	Propuesta concurso viviendas Solocoeche	Bilbao		AC (11), AR (159)
Luis Vallejo				
1931	Vivienda para alumnos internos del SHCB	Bilbao		AC (1)
1931	Edificio de la S. S. L. Bilbao			AC (4)
José Manuel Aizpúrua, Eugenio Aguinaga				
1935	Instituto de Segunda Enseñanza	Cartagena		AC (21), NF (40)

Figura 1. Relación de los proyectos del Grupo Norte del GATEPAC. Fuente: elaboración propia.

Breve nota sobre lo obtenido

De la recopilación realizada se obtiene que fueron 51 los trabajos arquitectónicos realizados por los arquitectos del Grupo Norte del GATEPAC. De estos cincuenta proyectos, no fueron construidos más que 35, los cuales permanecen en pie. Los proyectos edificados fueron fruto de encargos de particulares en su mayoría, con la salvedad del Pabellón para la Recaudación de Arbitrios en el Puente Internacional de Santiago, proyectado por Luis Vallet como arquitecto municipal de Irun.

Los otros 16 proyectos no construidos consisten mayoritariamente en propuestas presentadas a concursos, ya fueran de ámbito municipal (concurso de viviendas de Solocoeche y grupo escolar Tomás Meabe, Ayuntamiento de Bilbao; concursos para nuevo ensanche en Amara y para nuevo hospital, Ayuntamiento de San Sebastián), o de ámbito estatal (Instituto de Segunda Enseñanza en Cartagena, Ministerio de Instrucción Pública). De entre los no construidos, quedan al margen de los concursos los proyectos para la nueva plaza de Abastos y para el Pabellón de Baños y Lavadero Municipal, proyectados por Vallet por encargo del Ayuntamiento de Irun.

Una publicación y un repositorio web

Gracias a la ayuda obtenida en la citada convocatoria de la Dirección de Vivienda del Gobierno Vasco, el grupo de investigación "Arquitectura del siglo veinte. Estudios técnicos y culturales", publicará un libro recopilatorio con los cincuenta proyectos obtenidos. La publicación contará con una introducción y una serie de capítulos previos en los que se tratará sobre diversos aspectos relativos al Grupo Norte del GATEPAC, sea desde un punto de vista histórico, arquitectónico o tecnológico. La publicación tendrá un carácter de publicación de trabajo, puesto que servirá, por un lado, para la programación y desarrollo de futuros proyectos y actividades, y por otro lado, como carta de presentación ante instituciones o universidades con las que colaborar en estos próximos años.

Tras la publicación del libro recopilatorio, el grupo de investigación desarrollará un repositorio web con los 50 proyectos recopilados. Además de las figuras más representativas, como planos de proyectos, perspectivas o fotografías, el repositorio ofrecerá un breve resumen explicativo de cada proyecto y los datos principales (año, lugar y autor del proyecto), junto con las referencias de archivos y revistas.

Conclusión

La recopilación de los proyectos del Grupo Norte supone una aportación de evidente interés en el marco de la investigación sobre el GATEPAC, la cual se verá previsiblemente intensificada de aquí al año 2030. La relación aportada, con la identificación de los archivos y de las principales revistas en las que estos proyectos fueron publicados, así como la justificación de la (re)constitución del grupo en 1933, con la incorporación de nueve nuevos miembros, debería servir para terminar con la indefinición y las reticencias que se han venido detectando al respecto. Cincuenta proyectos, doce arquitectos, once localidades o ciudades. Todos ellos suponen un punto de partida para intensificar en el estudio, y forman un conjunto de gran interés que los autores de la comunicación y miembros del grupo de investigación quieren poner a disposición de las personas, grupos e instituciones interesadas.

Productive Archives and Architectural Memory

Archivos productivos y memoria arquitectónica

MICHAEL ANDRÉS FORERO PARRA

Curatorial Research Collective TU/Eindhoven, m.a.forero.parra@tue.nl

Abstract

Este artículo examina la relación entre archivos arquitectónicos y organizaciones museológicas. Se centra en una exposición de arquitectura organizada por el Departamento de Arquitectura del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en 1993. Esta exposición mostró 300 dibujos de edificios y proyectos realizados entre 1905 y 1960 en Colombia. Estos dibujos desempeñaron un papel crucial en el establecimiento del Archivo Arquitectónico Colombiano, una iniciativa académica que fue la base del Museo de Arquitectura. Fundado en 1986 en la Universidad Nacional de Colombia, el Museo de Arquitectura consolidó su posición como un repositorio de la memoria arquitectónica al recibir archivos arquitectónicos en la década de 1990. En contraste, sin una colección arquitectónica, el Departamento de Arquitectura del MAMBO dejó de existir en 1995. Este caso plantea la pregunta de cómo la creación de un archivo arquitectónico impacta la supervivencia de los museos y espacios de exhibición dedicados a la arquitectura.

This article examines the relationship between architectural archives and museological organizations. It focuses on an architecture exhibition organized by the Department of Architecture at the Museum of Modern Art of Bogotá (MAMBO) in 1993. This exhibition displayed 300 drawings of buildings and projects from 1905 to 1960 in Colombia. These drawings played a crucial role in establishing the Colombian Architectural Archive, an academic initiative that was the basis of the Museum of Architecture. Founded in 1986 within the Colombian National University, the Museum of Architecture further solidified its position as a repository of architectural memory by receiving architectural archives in the 1990s. In contrast, without an architectural collection, the Department of Architecture at the MAMBO ceased to exist in 1995. This case study raises the question of how creating an architectural archive impacts the survival of museums and exhibition spaces dedicated to architecture.

Keywords

Exposiciones de arquitectura, archivos de arquitectura, museos de arquitectura, memoria arquitectónica, cultura arquitectónica

Architecture exhibitions, architectural archives, architecture museums, architectural memory, architectural culture

Introduction

In the book *Crafting History: Archiving and the Quest for Architectural Legacy*, architectural scholar Albena Yaneva locates the 1980s, when computers entered the world of design practice, as the time when “many architects developed an awareness and concern about their legacy” and when “they increasingly pay[ed] attention to the importance of archives”.¹ In other words, when a radical change—in this case, design software—reshaped architectural practice, architects reassessed their archiving procedures and reconfigured the ways to safeguard their memory.

The 1980s was, indeed, a transformative decade for architectural memory. In addition to computers and software redefining how architecture was conceived, produced, and preserved, a global appetite for architecture emerged through establishing and consolidating memory institutions, such as exhibition platforms and archival initiatives. During the 1980s, a new platform was created every year across the globe. From Quito to Montreal and from San Francisco to Frankfurt, museums, curatorial departments, and archival institutions were devoted to documenting, presenting, discussing, and taking care of architectural production. By architectural memory, I mean the always-growing repository of things and recollections that individuals and institutions collect, accumulate, and archive for multiple reasons and under different considerations, for example, as carriers of knowledge, commodities, or historical artifacts. In this case, architectural memory transcends notions of buildings and spaces triggering emotions or as exceptional objects, monuments, and events that are collectively remembered. If, as Yaneva explains, “an [architectural] archive typically consists of a multiplicity of working materials that document the thinking process of architects and firms, as well as the social and cultural issues that are entangled with architecture,” I suggest that architectural memory encompasses multiple archives, some well-known and others yet to be discovered, “ghost archives” in the words of architectural scholar Janina Gosseye.² In this regard, architectural memory is personal yet public, specific yet comprehensive, local yet boundless, and fixed yet shifting.

This article traces the history of an architectural archive recovered in the late 1970s. This was a productive archive in the sense of the profuse material and significant events that originated through it: extensive research, an architecture museum, a publication, an architecture exhibition, and a magazine issue dedicated to architectural drawing. In this regard, an archive is not only understood as a place that shapes knowledge but as a device that

¹ Albena Yaneva, “Introduction: The Secret Life of Architectural Objects”, in *Crafting History: Archiving and the Quest for Architectural Legacy* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2020), 1-23.

² Janina Gosseye, “Introduction. A Short History of Silence: The Epistemological Politics of Architectural Historiography”, in *Speaking of Buildings: Oral History in Architectural Research*, ed. by Janina Gosseye, Naomi Stead and Deborah van der Plaats (New York: Princeton Architectural Press, 2019), 9-23.

produces architectural culture.³ In addition, this specific case study raises the question of how creating an architectural archive impacts the survival of museums and exhibition spaces as influential sites for architectural memory.

Drawings in a Basement: The Making of an Archive

In 1978, the architect and Dean of the School of Architecture at the Colombian National University, Arturo Robledo, established the Colombian Architectural Archive. Conceived as a project –not as a place– within a new research institute, the Colombian Architectural Archive was given two purposes: “[i] to collect, organize, and disseminate documents on Colombian architecture and [ii] to produce analyses of that documentation⁴”. In this way, Robledo considered the architectural archive as a producer of knowledge and not simply as a repository of information, that is, a space of production rather than just a space of storage.

Almost simultaneously, architecture professors were discussing the “immense historical value⁵” and the state of abandonment of a series of architectural drawings and plans produced by the Colombian Ministry of Public Works and Transportation, a government entity founded in 1905. For the professors, the voluminous drawings abandoned in a basement already had an a priori value. Within this group of professors, the architectural historian Carlos Niño was appointed to develop the Colombian Architectural Archive. In September 1980, working in the research institute and leading the consolidation of the Colombian Architectural Archive, Niño proposed to the Ministry to order, catalog, and analyze its architectural plans, an offer accepted immediately.

Over the next decade, Niño would lead several teams of university students and Ministry employees who would assist in organizing and inventorying the plans and drawings. Archival practices led to internships for students and learning opportunities for Ministry workers. During this first stage, Niño and his collaborators found a lack of information about the urban context of architectural projects and inconsistencies in the authorship of the drawings. On paper, the buildings stood alone, removed from their milieu. These initial observations uncovered the complexity and diversity of actors and sites involved in the Ministry’s architectural production: architects, urban planners, landscapers, engineers, drafters, and public officials, as well as architects’ studios, public agencies, and private offices. The multiple ways in which these drawings and plans were elaborated revealed the profound transformations of architectural production in Colombia: the establishment of the first School of

³ The notion of architectural culture is multifaceted since it includes people’s ideas and experiences about architecture and, simultaneously, the different processes and practices that co-produce such awareness. In addition to the degree of familiarity with architectural knowledge, it comprises the degree of appreciation and co-responsibility in developing the built environment. Therefore, it encompasses those who commission, design, construct, and experience buildings and projects (clients, designers, engineers, builders, users) but also those who preserve, teach, critique, theorize, and disseminate them (policies, regulations, schools, associations, publishers, magazines, exhibitions, and museums).

⁴ Carlos Niño Murcia, *Arquitectura y Estado: contexto y significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas, Colombia 1905-1960* (Bogotá: UNAL, 1991), 12.

⁵ Niño Murcia, *Arquitectura y Estado...*, 12.

Architecture in 1936, the reorganization and control of the territory through new planning offices and building permits, the separation of tasks between engineers and architects, and the emergence of specialized platforms such as magazines and associations. The organization of architectural records allowed these changes to be seen. Furthermore, these observations exposed decisions about what to keep and exclude from the archive, what was understood as part of the architectural project, and what was assimilated as nonessential or superfluous documentation.

Parallel to this first stage, a second phase consisted of studying the architectural plans and some surviving photographs of different buildings, conducting interviews with architects from the Ministry, and obtaining documentation that provided background information on the projects. The plans and drawings were supplemented by oral histories and documents that provided context. Around 18,000 architectural plans were organized, and the information on 1,800 projects was consolidated, a sum that represented 60% of the total of the Ministry's archive, considering that the other 40% had been lost due to humidity and deterioration. In addition, a few plans and watercolors were restored, and suitable furniture was designed to provide better conservation conditions.

These two phases, therefore, rescued and cared for the Ministry's architectural archive, made up mainly of drawings and photographs, and complemented it with oral memories and documents associated with each project. Both Niño, university students, and Ministry workers were vehicles that transformed the abandoned architectural plans into pieces with heritage value. In this transformation, which required the creation of registration systems and conceptual and physical ordering, heritage value emerged. The value of this architectural archive became visible when it was physically moved from the basement to the upper floors of the Ministry and, symbolically, when intellectual instruments were created to give access to the thousands of drawings. Fact sheets, charts, and sketches were access mechanisms to the archive, intellectual devices and daily practices that allowed things to be juxtaposed, compared, and analyzed. Drawings, photographs, memories, and documents became an architectural archive when order, access, and use were ensured.

Using and Reproducing the Archive

Architectural theorist Mark Wigley affirms that "an archive is only an archive when it is entered, or, more precisely, when things come out."⁶ "In the case of the Ministry's archive, many things came out and lived on their own. The Ministry's archive produced a museological organization, an awarded publication, a celebrated exhibition, and a magazine issue dedicated to architectural drawing. Plans, drawings, oral histories, and documents were transformed into institutions, dissertations, displays, and discussions.

The exhaustive and systematic work of ordering, preserving, and analyzing the Ministry's archive was the "fundamental basis"⁷ of the Museum of Architecture. This Museum of

⁶ Mark Wigley, "Unleashing the Archive", *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism* 2-2 (2005): 10-15 (13).

⁷ Eduardo Angulo Flórez, "Conmemoración del cincuentenario", in *Cincuenta años de arquitectura 1936-1986* (Bogotá: UNAL, 1986), 11-23 (20).

Architecture was founded on 16 July 1986 as part of the celebrations for establishing the School of Architecture at the Colombian National University—the first in the country—in October 1936. For this museum, it was thought that it should bring together “collections of original drawings, scale models, and urban studies that often do not find a place that houses them and preserve them for future generations.”⁸ “Thus, the architectural archive—transformed into a museum—as a place of preservation. In this way, not only the conception of the Colombian Architectural Archive was inherited by the foundation of the Museum of Architecture, but also an”⁹ example of the architectural archive that included scale.¹⁰

Five years later, in 1991, after finalizing the extensive research on the Ministry’s archive, Niño published the book *Arquitectura y Estado*. In this book, Niño used the architectural archive as a document with signs, marks, and codes that allowed him to decipher different architectural languages and relate them to the country’s most relevant political and economic events between 1905 and 1960. Niño pursued questions about the relations between architecture, style, power, and the State in his book, awarded by the Colombian Biennial of Architecture. Although here, the architectural archive was primarily a site of extraction, a place that served the architectural researcher to rewrite a past, it was also a place to re-frame Colombia’s architectural memory and its entanglement with the country’s shifting political landscape.

Two years later, the architectural archive became an architecture exhibition. On 20 May 1993, the exhibition *Planos y dibujos: archivo del Ministerio de Obras Públicas y Transporte 1905- 1960* opened to the public at the Museum of Modern of Bogotá (MAMBO). Organized by the MAMBO’s Department of Architecture, a curatorial unit established in 1983, the exhibition was envisioned years earlier when the MAMBO celebrated the 450th anniversary of the foundation of Bogotá in 1988.¹¹ Out of the 18,000 plans and 1,800 projects examined in the 1980s, the curatorial team selected 300 plans and 120 projects for the exhibition in 1993, only 1.6% of the Ministry’s surviving archive. For the exhibition, projects with complete information—mainly floor plans and façades—and illustrative of each historical moment of the Ministry were selected. For the exhibition catalogue, a visual criterion prevailed, selecting 95 plans, many of them in color, in addition to favoring façades and perspectives. While the organization of drawings and plans in the 1980s made evident a heritage value, the exhibition in 1993 and its catalogue emphasized an aesthetic assessment. In this case, the architectural archive was framed as an artistic accomplishment.

⁸ Angulo Flórez, “Conmemoración del cincuentenario...”, 20.

⁹ While the “encyclopedic” model conceives the archive in a comprehensive way, grouping various materials on a given architect or theme, the “critical depth” model collects unique pieces that stand out for certain merits. While the first model focuses on the general and the complex, the second focuses on the particular and the exceptional. For more details, see: Sergio M. Figueiredo, “Architecture in the Gallery: The Museum and the Archive”, in *The NAI Effect. Creating Architecture Culture* (Rotterdam: nai010, 2016), 13-59.

¹⁰ For more details on the Museum of Architecture, see: Michael Andrés Forero Parra, “Learning Space: The Leopoldo Rother Museum of Architecture in Colombia”, *OASE Journal* 99 (2017): 13-21.

¹¹ Documents available at the Museum of Modern Art of Bogotá.

The Ministry’s archive would incite a fourth action. In 1995, a special issue of the architecture magazine *Escala* was dedicated to architectural drawing. A text written by Niño and published originally in conjunction with the exhibition was reprinted and included along with other texts and discussions exploring, for example, situated analyses of drawings and Latin American architecture, the multiple and different drawings in the life of an architectural project, and the role of computers in the production of architectural plans and the conception of architectural spaces. In this vein, the architectural archive was a catalyst for historical and contemporary debates.

Architectural Archives and Museological Organizations

In the early 1990s, the Museum of Architecture solidified its status as a place for the preservation of architectural memory. During these years, the museum received, for example, the archives of architects Fernando Martínez Sanabria and Vicente Nasi, the work of the latter exhibited at the MAMBO in 1991. After the exhibition *Planos y dibujos* in 1993, the Museum of Architecture would receive archives –each composed of plans, drawings, photographs, documents, and some objects– from architects Hernán Herrera Mazuera, Bruno Violi, José María Montoya, Anatole¹², and Leopoldo Rother. These donations, therefore, would ensure the preservation of a specific legacy (male and modern) and augur the production of scholarship and exhibitions on these architects using their architectural archives.

While the Museum of Architecture was establishing itself as a platform for architectural research, conservation, and dissemination through the reception of significant archives, the MAMBO’s Department of Architecture continued to reinforce its place and agency as a space for exhibition rather than a platform for collection. In other words, while the Department of Architecture was syncing with the present, the Museum of Architecture was assembling its future. However, according to Karen Rogers, director of the Department of Architecture, creating an archive of architectural drawings was a goal that, unfortunately, did not materialize.¹³ An archive of architectural drawings would have meant more research and publication opportunities for this curatorial unit, a clear institutional identity for the Department, a comprehensive educational experience for visitors, and a reduction in loans and traveling exhibitions. Although the exhibition *Planos y dibujos* in 1993 was an initiative of the Department of Architecture, and the significance and aesthetic qualities of architectural drawings were themes largely explored throughout various exhibitions presented at the MAMBO such as *Arquitectura de ladrillo: dibujos de Alejandro Cárdenas* in 1987, *Mario Botta: proyectos y realizaciones 1972-1986* in 1988, and *Arquitectura no edificada* in 1992, collecting architecture was never seen as the museum’s priority. Even though it was the MAMBO and not the Museum of Architecture that finally disseminated Niño’s work on the Ministry’s architectural archive, it was the Museum of Architecture –associated with the Colombian National University– the museological organization that achieved the status of a research platform and, therefore, the recipient of archives of influential architects. While

¹² Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, “Archivo - Colecciones”, *Facultad de Artes (website)*, accessed 18 August 2023, <http://artes.bogota.unal.edu.co/museo-arquitectura/archivo>.

¹³ Karen Rogers, “Interview by Michael Andrés Forero Parra”, Audio file, 23 June 2021.

the MAMBO drew a different and much larger audience than the Museum of Architecture, without an architectural archive, the Department compromised its survival.

Architectural historian Sergio M. Figueiredo maintains that “the practice of establishing an archive of architectural artifacts and instituting public access”¹⁴ is central to architecture museums. According to him, the architectural archive is where knowledge is produced, meaning is created, history is preserved, and alternative futures can be imagined. However, Figueiredo highlights a recent “alarming trend” exemplified by some architecture museums, such as the Swiss Architecture Museum (SAM, founded in 1984) or the Danish Architecture Center (DAC, established in 1986), in which the presence of the architectural archive has been diminished or even totally eradicated.¹⁵ Figueiredo connects this radical deracination with two aspects: first, the shifting nature of museums that seem to prefer to entertain the here and now rather than provide a space to engage with a past, and second, the growing primacy of online archives in favor of analog archives as a result of lack of physical space and lack of funding.

Without an archive, the Department of Architecture usually embarked upon partnerships to present traveling exhibitions from abroad or develop temporary shows and events. In this sense, the MAMBO’s Department of Architecture in Bogotá might be considered an early example of what is visible now at the DAC in Copenhagen, an architectural *kunsthalle* or an *architekturhalle*, a noncollecting platform focused on exhibitions, conferences, screenings, guided tours, and ephemeral projects. While the Department of Architecture was an engine for architectural culture exploration in the 1980s and early 1990s, it ceased operations in 1995, an enormous loss for discussing, appreciating, and exchanging ideas around architecture in Colombia. Furthermore, unlike the DAC in Copenhagen, funded and managed by the State and a private business entity, the MAMBO’s Department of Architecture relied on temporary partnerships to develop its exhibitions. Without an archive and solid funding, the Department disappeared and fell into oblivion.

Nonetheless, by exhibiting the Ministry’s architectural archive for a month in Bogotá and later in different Colombian cities, the MAMBO’s Department of Architecture recognized and underscored its heritage value before a large audience (much more than Carlos Niño’s book or Escala’s special issue), contributing to other architectural archives becoming part of the national mandate of archival institutions. For example, only after 1993 did the Colombian General Archive (AGN) begin to receive architectural archives from various public institutions, now amounting to more than 80,000 items and including the Ministry’s archive. Although the AGN created a section for maps and plans in the 1920s, separating them from other types of documentation, in the late 1990s and early 2000s, this archival institution received architectural archives that included hospital designs, housing projects, and public buildings. Another example is Bogotá’s Archive, inaugurated in 2003, a public

¹⁴ Sergio M. Figueiredo, “Toward a Dispersion of Architectural Archives?,” *Bitácora Arquitectura* 45 (2020): 66-77 (67).

¹⁵ Figueiredo, “Toward a Dispersion of...”, 76.

institution that has received documentary collections from renowned architects such as Gaston Lelarge and Germán Samper.¹⁶

In addition to the State archival actions of the 1990s and 2000s, concern for preserving architectural archives motivated personal actions. In 2002, for example, architects Fernando Carrasco, Jaime Salcedo, Jorge Karpf, and Silvia Arango –the last two founding members of the Department of Architecture at the MAMBO– established a private foundation “with the aim to systematically investigate and locate architectural archives belonging to former companies and private design and construction offices that have already disappeared¹⁷” According to Carrasco, it was a priority to rescue architectural archives from the first half of the twentieth century, documentation produced by the first generations of Colombian architects as well as European architects that migrated from Germany, Austria, Switzerland, Italy, Belgium, Poland, Spain, and the Netherlands. For Carrasco, the architectural archives of the first half of the twentieth century were more difficult to locate and more vulnerable. On the contrary, the architectural archives of the second half of the twentieth century presented another challenge: their volume increased due to technological advances, the specialization of designs, and the legislation that impacted the way they were presented. For almost a decade, this private foundation found various documentary collections that were organized and donated to different institutions, including the AGN, the Bogotá’s Archive, and the Luis Ángel Arango Library. Consequently, the architecture exhibition in 1993 propagated the “archive fever” of the 1990s¹⁸ However, Colombian architectural memory would be split between various institutions and, as it happened in 1995, this private effort (without State funding) ceased its activities in the early 2010s.

Conclusion

The 1980s saw the rise of architectural memory institutions around the world. Likewise, architects became aware of their legacy and the relevance of their archives. In Colombia, a paradigmatic example began in 1978 when the Colombian Architectural Archive was created. Within the framework of this initiative, thousands of plans and drawings produced by the Colombian Ministry of Public Works and Transportation were rescued. The Ministry’s archive, once ordered, preserved, and studied, produced several successive actions: the establishment of the Museum of Architecture at the Colombian National University in 1986, the publication of the award-winning book *Arquitectura y Estado* in 1991, the exhibition *Planos y dibujos: archivo del Ministerio de Obras Públicas y Transporte 1905-1960* organized by the MAMBO’s Department of Architecture in 1993, and the edition of a special issue of architecture magazine *Escala* dedicated to architectural drawing in 1995. The Ministry’s archive, therefore, activated a place for the preservation of architectural memory,

¹⁶ See: María Elisa Navarro Morales, Cristina Albornoz Rugeles, and Alejandro Henríquez Luque, “Finding Traces in Germán Samper’s Sketches: Making Public the Private Archive”, in *The Routledge Companion to Architectural Drawings and Models. From Translating, to Archiving, Collecting and Displaying*, ed. by Federica Goffi (London and New York: Routledge, 2022), 114-126.

¹⁷ Fernando Carrasco Zaldúa, “Los archivos colombianos de arquitectura del siglo XX”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* 41-66 (2004): 2-19 (3).

¹⁸ Albená Yaneva, “Archive Fevers”, in *Crafting History...*, 24-41.

a historical discourse on the State and its architecture, an exhibition that shaped the artistic and heritage value of architectural drawings, and a platform that formulated new questions and debates. Furthermore, the architecture exhibition in 1993, with its great success, ample press coverage, and curatorial lens, greatly impacted Colombian architectural memory, drawing attention to the preservation of various architectural archives.

Paradoxically, the Department of Architecture at the MAMBO did not consolidate its own archive of architectural drawings within the museum's collection. Without an archive, there were no possibilities of producing knowledge, juxtaposing viewpoints, and adding readings. Without an archive, the Department was destined to work with external collections, dependent on loans and institutions' willingness. Without an archive, the potential engagement with the past was severed. Without an archive, productive relationships were kept untangled. The architectural archive, as curator Stefano Graziani affirms, "is all about relationships, within itself and outside itself."¹⁹ "Archives, he follows, "as a set of ideas, actions, strategies, desires, and roads taken and not taken."²⁰ "Without an archive, many roads were not even available for the MAMBO's Department of Architecture, both external and internal, impeding self-reflection. In this circumstance, the Department of Architecture lost the opportunity to permeate both the MAMBO (an architectural archive within the museum's art collection) and itself to observe what was accomplished since its establishment in a self-critical manner. In this sense, architectural archives may not be valuable for themselves but for what they produce: knowledge, discourse, history, and debates. Furthermore, architectural archives can be valuable for the relationships they generate, latent ones ready to be discovered, scrutinized, and reshuffled.

¹⁹ Stefano Graziani, "And I Keep Revisiting Archives", in *The Museum Is Not Enough*, ed. by Giovanna Borasi, Albert Ferré, Francesco Garutti, Jayne Kelley and Mirko Zardini (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2019), 64-101 (81).

²⁰ Graziani, "And I keep revisiting archives...", 81.

“About the style and nothing but the style”: el Estilo Internacional y la *Modern Architecture: International Exhibition* de 1932

“About the Style and Nothing But the Style”: The International Style and the *Modern Architecture: International Exhibition* of 1932

DANIEL GÓMEZ MAGIDE

FIRM Architects, dm@firm-arch.com

Abstract

Tras el 90 aniversario de la celebración en el MoMA de la exposición *Modern Architecture: International Exhibition*, ideada por Alfred H. Barr, Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock, no cabe ninguna duda de su relevancia como episodio histórico en la arquitectura del siglo XX. Dicha exposición, junto con la publicación del libro *International Style: Architecture since 1922*, enunciaron los principios de un “Estilo Internacional” en arquitectura. Gran parte del debate y de la crítica arquitectónica del último siglo se han centrado en la conveniencia o no de esta codificación estilística y todas sus implicaciones.

El presente artículo pretende analizar los hechos que dieron lugar a la realización de la Exposición de 1932, el impacto y la recepción de la misma en su tiempo y el recorrido de los principios fundamentales del “Estilo Internacional” hasta nuestros días. Todo ello a través de la relación con otros autores y textos, y mediante el análisis del cambio de opinión de sus propios promotores a lo largo del tiempo.

After the 90th anniversary of the MoMA's *Modern Architecture: International Exhibition*, designed by Alfred H. Barr, Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock, there can be no doubt of its relevance as a landmark episode in twentieth-century architecture. That exhibition, alongside the publication of the book *International Style: Architecture since 1922*, announced the principles of an “International Style” in architecture. A great part of the debate and architectural criticism in the last century has focused on the appropriateness of this stylistic codification and all its ramifications.

This paper aims to analyse the events that led to the organisation of the 1932 Exhibition, the impact and reception of the event at the time, and the evolution of the fundamental principles of the “International Style” up to the present day. This is done through the relationship with other authors and texts, and by the analysis of the change of opinion of its promoters over time.

Keywords

Estilo Internacional, MoMA, exposición, crítica
International Style, MoMA, exhibition, criticism

Introducción

Existe hoy tanto en América como en el extranjero una marcada actividad en arquitectura. Los avances técnicos, los nuevos métodos y las ideas frescas están resolviendo los problemas de la edificación contemporánea de un modo que verdaderamente puede llamarse moderno. [...] En vista de este reconocimiento internacional de lo que está pasando en arquitectura, el momento es oportuno para una exposición.¹

De este modo, en diciembre de 1930, Philip Johnson presentaba ante el comité directivo² del Museo de Arte Moderno de Nueva York su propuesta para una Exposición de Arquitectura Moderna. La *Modern Architecture: International Exhibition* se celebró entre el 10 de febrero y el 23 de marzo de 1932, pero se venía gestando tres años antes.

En 1929, Alfred H. Barr, recién nombrado primer director del MoMA, conoció a un Philip Johnson, un joven estudiante de arquitectura de Harvard. Ese mismo año, Barr, consciente del interés de Johnson por la nueva arquitectura que se estaba desarrollando en Europa le encargó la organización de la primera exposición de arquitectura del Museo.

En la introducción al catálogo de la Exposición³, Barr destacaba el papel fundamental que habían jugado las exposiciones en la formación de la arquitectura americana en los anteriores cuarenta años. Tras la Columbian Exposition, celebrada en Chicago en 1893, la del concurso para el Chicago Tribune de 1922, y la Exposición de Artes Decorativas, celebrada en París en 1925, la arquitectura americana se había visto relegada a un segundo plano con respecto a las corrientes europeas, sintiéndose en la necesidad de revertir la situación.

El tercer personaje fundamental para realizar la Exposición, Henry-Russell Hitchcock, entraría en contacto con los dos anteriores en mayo de 1930. El año anterior, con tan solo 26 años, había publicado *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*⁴, y en aquel momento se encontraba viajando por Europa visitando las obras de los arquitectos modernos con la idea de completar su texto. Es en París donde Barr pone en contacto a ambos, y en palabras del propio Johnson: "los tres sentimos que el nuevo estilo era de vital interés para todos nosotros"⁵.

De este modo, durante 1930 y 1931 Johnson y Hitchcock realizaron una serie de viajes por Europa con el objetivo de documentar y dar forma a la Exposición. Además, y principalmente por

¹ Philip Johnson, *The need for an Exhibition of Modern Architecture* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1930).

² Este comité estaba formado por Alfred H. Barr, A. Conger Goodyear, Homer H. Johnson (el padre de Philip Johnson), el propio Philip Johnson, G. F. Reber (un coleccionista de arte Suizo que Barr quería asociar al Museo) y Mrs. John D. Rockefeller Jr.

³ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson y Lewis Mumford, *Modern Architecture: International Exhibition* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1932).

⁴ Considerada la primera historia crítica de la arquitectura moderna. Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (Nueva York: Payson and Clarke, 1929).

⁵ Philip Johnson, *Foreword to the 1995 edition: "The International style"* (Nueva York: W. W. Norton & Co., 1995).

iniciativa de Hitchcock, surgió la idea de una publicación paralela al evento, que culminará en el libro *The International Style: Architecture Since 1922*⁶, publicado también en 1932 (fig. 1).

En su publicación de 1992⁷, celebrando el 60 aniversario de la Exposición, Terence Riley relata esos dos años de viajes, así como las diferentes propuestas y cambios que dieron lugar al formato definitivo del evento. Del mismo modo, describe el aparato propagandístico puesto en marcha para dar visibilidad a lo que estaban a punto de presentar. Asimismo, desvela el papel desempeñado por cada uno de los autores:

Russell tuvo un gran ojo. Él era un historiador supremo. El texto de nuestro libro era suyo. Alfred fue el ideólogo y el estímulo; fue a quién se le ocurrió el título de la Exposición, insistiendo en escribir con mayúscula “Estilo Internacional”. Yo todavía era un estudiante en aquel tiempo. Por consiguiente, era cinco veces más entusiasta y propagandístico que ellos. Yo era más Católico que el Papa.⁸

A pesar de este intento por parte de Johnson, seis décadas más tarde, de atribuir a Barr la ocurrencia de acuñar el término “estilo”, tanto él como Hitchcock eran perfectamente conscientes de su uso. De hecho, en correspondencia con Otto Haesler en verano de 1930, Johnson refiere que el libro debe tratar: “About the style and nothing but the style”⁹. Por este motivo, esta expresión da título al presente artículo, el cual pretende analizar el recorrido de los principios fundamentales del “Estilo Internacional” hasta nuestros días. Todo ello a través de la relación con otros autores y textos, y mediante el análisis del cambio de opinión de sus propios promotores a lo largo de los años.



Figura 1. Portada del libro *The International Style: Architecture Since 1922* (Nueva York, MoMA, 1932).

⁶ Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style: architecture since 1922* (Nueva York: W. W. Norton & Co., 1932).

⁷ Terence Riley, *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art* (Nueva York: Rizzoli, 1992).

⁸ Johnson, *Foreword...*

⁹ [Sobre el estilo, y nada más que el estilo] Carta de Philip Johnson a Otto Haesler desde Berlín el 30 de septiembre de 1930, en MoMA Museum Archives, Nueva York.

Modern Architecture: International Exhibition

Tras dos años debatiendo diferentes formatos, la Exposición se dividió finalmente en tres partes. La primera de ellas se centraba en los *leading exponents*, nueve arquitectos o equipos de arquitectura seleccionados por su condición de representantes destacados de la arquitectura moderna en América y Europa.

Existía un cierto equilibrio en el número de representantes seleccionados de cada continente: cuatro eran europeos, cuatro americanos y el noveno era una figura puente entre ambos territorios. La lista final estuvo formada por Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, J. J. P. Oud, Raymond Hood, Richard Neutra, George Howe & William Lescaze y Monroe & Irvin Bowman. De cada uno de ellos se expuso una maqueta de una obra representativa, acompañada de una serie de fotografías y planos (fig. 2).



Figura 2. Maqueta del edificio de la Bauhaus en Dessau en la exposición *The International Style del MoMA*. Fuente: Archivo del Museum of Modern Art.

En primer lugar, Wright, en aquel momento el gran maestro de la arquitectura americana fue presentado como el que sentó las bases de los recursos estéticos utilizados por las corrientes europeas de la arquitectura moderna. Pero, al mismo tiempo, su Romanticismo, frente al Clasicismo de muchos de los representantes europeos, hacía ver en él más la figura del pionero, del que abre el camino.

Se trata, seguramente, del arquitecto que más distorsionaba la aparente unidad de la Exposición. Sin embargo, es difícil pensar que Wright podría haber estado ausente en una selección de arquitectos modernos expuesta en Nueva York. No obstante, en una carta enviada a los organizadores de la Exposición, Wright les pide que lo retiren ya que

no quería ser relacionado con: “auto-propagandistas amateur y un poderoso hombre de negocios”¹⁰.

Por su parte, Gropius y Le Corbusier fueron presentados como los arquitectos europeos definitivamente modernos. El trabajo de ambos fue definido como la producción más característica de la modernidad. Tanto el edificio de la Bauhaus en Dessau como la Villa Savoye se incluyeron como monumentos indiscutibles y ejemplos particularmente brillantes de la nueva arquitectura (fig. 3).



Figura 3. Montaje de la exposición con la maqueta de la Ville Savoye en primer plano. Fuente: Archivo del Museum of Modern Art.

En lo que se refiere a los otros dos arquitectos europeos, Mies van der Rohe y Oud, la exposición destacaba algunos aspectos singulares de cada uno. En cuanto a Mies, respecto al cual Johnson no duda en señalar su admiración, se valoraban su sentido artístico, así como sus brillantes resultados en el desarrollo de la planta y el espacio. Además, se le calificó como el más lujoso y elegante, y su maqueta de la casa Tugendhat en Brno ocupó una posición central en el montaje expositivo. En lo que respecta a Oud, se destacaba su sentido crítico y su visión intelectual. La maqueta que este último presentó en la Exposición fue la de una vivienda unifamiliar en Pineshurt, encargo de la familia del propio Johnson y que nunca llegó a ejecutarse.

El primer arquitecto americano, tras Wright, fue Raymond Hood. A pesar de que su propuesta para el ya citado concurso del Chicago Tribune del año 1922 era claramente historicista, su arquitectura fue presentada como el futuro de la arquitectura urbana de América.

¹⁰ Carta de Frank Lloyd Wright a Philip Johnson, 18 de enero de 1932, en MoMA Museum Archives, Nueva York. No está claro si Wright se refería a los organizadores de la exposición o a los demás arquitectos expuestos. María Teresa Muñoz, *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea* (Madrid: Molly Editorial, 1998), 52.

Era el elegido, precisamente, por ser uno de los principales constructores de rascacielos y el más abierto a las nuevas ideas.

Por último, Howe & Lescaze (fig. 4), Richard Neutra y los hermanos Bowman completaban el espectro arquitectónico de la Exposición de 1932. En su tesis, María Teresa Muñoz defiende que la firma formada por George Howe y William Lescaze:

... con la presencia equitativa de lo europeo y lo americano, de lo nacional y lo importado, representaría quizá mejor que ningún otro arquitecto el internacionalismo propio de la arquitectura moderna y el camino más deseable para su desarrollo, por lo que sus obras aparecen como encarnación tanto de los planteamientos técnicos como de las ideas estéticas de la arquitectura moderna.¹¹



Figura 4. Philadelphia Saving Fund Society Building de Howe & Lescaze. Fuente: Archivo 10+1 Database (db.10plus1.jp).

Por su parte, el trabajo en California de Richard Neutra, especialmente su Lovell House de 1929, representaría un importante avance en el campo de las estructuras de soportes de acero. Además, su formación europea, acercaba mucho su arquitectura a la de los grandes maestros del viejo continente. Cabe mencionar, que en la propuesta preliminar de Exposición¹² que Johnson había transmitido al Museo no aparece Neutra, y en su lugar se proponía el nombre de Norman Bel Geddes.

Como los representantes más jóvenes de la Exposición, los hermanos Bowman, se limitaron a ofrecer una serie de proyectos de viviendas unifamiliares y colectivas. Su falta de experiencia (solamente habían construido su propio estudio) y de recursos económicos

¹¹ María Teresa Muñoz, *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea* (Madrid: Molly Editorial, 1998), 52.

¹² Philip Johnson, *The program, Propuesta preliminar para una Exhibición de Arquitectura en el MoMA* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1930).

(Johnson les tuvo que dejar dinero para realizar la maqueta para el MoMA¹³) a punto estuvo de costarles su participación.

La segunda parte de la Exposición fue nombrada como “The Extent of Modern Architecture”, y a diferencia de la primera que mostraba la obra individual de cada arquitecto, fue organizada por países, tratando de mostrar el carácter global del “estilo”. Estaba formada por cuarenta proyectos, de treinta y siete arquitectos realizados en quince países diferentes. Cada proyecto estaba acompañado por una sola fotografía, sin planos ni dibujos explicativos.

Para concluir, la tercera sección recibió el nombre de “Housing”. En cuanto su propuesta recibió la aprobación del Museo, Johnson y Hitchcock se pusieron en contacto con Lewis Mumford para encargarle la organización de la misma. Su aceptación del encargo no fue acompañada de una gran implicación, por lo que fueron sus ayudantes Catherine Bauer, Henry Wright y Clarence Stein los que realizaron gran parte del trabajo. La pieza fundamental de esta parte de la Exposición fue la maqueta de la Rothenberg Siedlung en Kassel, de Otto Haesler.

En paralelo a la Exposición, se llevó a cabo una labor que fue más allá. Barr anticipaba en el Catálogo de la Exposición ciertos elementos que suponían el reconocimiento de una confluencia estilística. Pero lo que todavía eran para el director del MoMA unos principios basados en factores técnicos y utilitarios, pasan a ser en manos de Hitchcock y Johnson principios puramente formales, definitorios de un estilo.

The International Style

Estos son los elementos importantes en el Estilo Internacional: 1) El diseño depende principalmente de la función que el edificio ha de servir, sin consideración de los tradicionales principios de simetría. 2) El estilo se aprovecha de los nuevos principios de construcción y de los nuevos materiales como el hormigón, el acero o el vidrio. Como resultado, el estilo se caracteriza por la flexibilidad, la ligereza y la simplicidad. El ornamento no tiene lugar, ya que el adorno cortado a mano es impracticable en la era industrial.¹⁴

Los principios expuestos por Barr en su prólogo habían sido previamente expandidos por Johnson mediante panfletos propagandísticos de la Exposición como *Reject Architects or Built to live in*¹⁵, publicados por el Museo durante los meses previos a la inauguración. Pero sería en la introducción al libro *The International Style*, donde Hitchcock y Johnson plantean definitivamente la idea de estilo. Un estilo que, en primer lugar, luchaba contra un panorama de multiplicidad estilística, de *revivalismo* y de eclecticismo; en definitiva, de mezcla de formas. Y que, en contraposición, era real, internacional, inclusivo y universal: “el

¹³ Carlos Montes Serrano y Marta Alonso Rodríguez, “Las diez maquetas de la Modern Architecture Exhibition, 1932”, *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* 23, n.º 32 (2018): 36-47.

¹⁴ Philip Johnson, *Rejected Architects* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1931).

¹⁵ Philip Johnson, *Built to Live in* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1931).

caos del eclecticismo sirvió para dar a la propia idea de estilo un mal nombre [...] En el siglo XIX no había solamente un estilo, sino estilos, y la idea de estilos implica elección".¹⁶

Tras afirmar la existencia de un nuevo estilo, los autores establecieron los principios fundamentales del mismo. Una formulación que fue hecha con mayor precisión y coherencia incluso que en los tratados de arquitectura clásica: "No hay ninguna duda en cuanto a que la famosa tríada vitruviana es en sí un sistema mucho más complejo y conflictivo de lo que son los principios de la modernidad formulados bajo el prisma del estilo".¹⁷

Contando con este marco general, con los principios universales del código estilístico de la modernidad, no era necesario ser restrictivo y mantener en la publicación sobre el "Estilo Internacional" las mismas limitaciones que en la Exposición del MOMA. Ya reconocida la existencia del estilo, las obras que aparecen en el libro tienen, por un lado, el valor de su propia acumulación y, por otro, el de mostrar las desviaciones posibles dentro de los cánones establecidos. De este modo, cada uno de los ejemplos de la publicación aparece acompañado por un comentario de Hitchcock que pone de relieve todo aquello que lo separa del ideal.

Por ejemplo, se indica que el peso excesivo de un elemento llega a desequilibrar el conjunto o que la ruptura de la uniformidad de los muros o las líneas de ventanas son desviaciones estilísticas. En consecuencia, la presencia de una cornisa de coronación sobre los muros acristalados del edificio de la Bauhaus de Gropius (fig. 5) se considera desafortunada: "Las paredes de los talleres son todas de vidrio. Un buen ejemplo de los paneles de vidrio como material de superficie. El pequeño voladizo de la cubierta plana es poco afortunado, especialmente sobre la entrada de la izquierda".¹⁸



Figura 5. Edificio de la Bauhaus en Dessau, Walter Gropius. Fuente: www.diatomea.net.

¹⁶ Hitchcock y Johnson, *The International Style...*

¹⁷ Muñoz, *La desintegración...*, 55.

¹⁸ Hitchcock y Johnson, *The International Style...*, 163.

Este catálogo formal en el que se convirtió el libro, está compuesto por más de setenta proyectos de arquitectura que, con la excepción de siete edificios construidos en América y Japón, son todos europeos. Desde este punto de vista, la aparición del “Estilo Internacional” no supuso un cambio radical en el panorama de la arquitectura moderna, ya que lo que Johnson y Hitchcock devuelven a Europa, es su propia arquitectura transformada en estilo.



Figura 6. Casa Tugendhat en Brno, Mies van der Rohe. Fuente: www.designartmagazine.com.

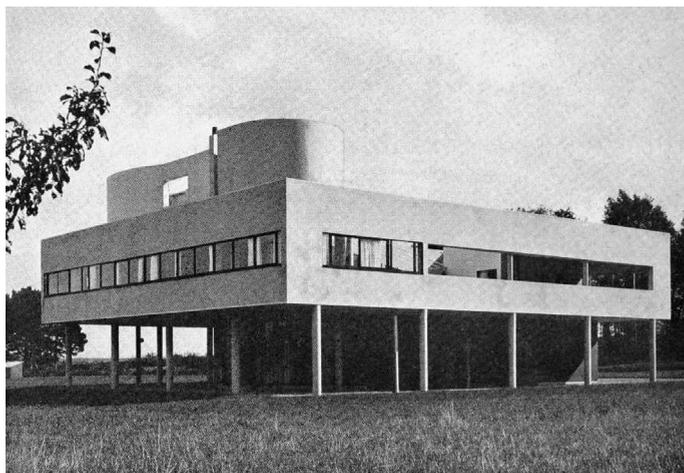


Figura 7. Villa Savoye, Le Corbusier. Fuente: Archivo del Museum of Modern Art.

En definitiva, lo que se sostiene en el libro era la necesidad de forma como ingrediente esencial del “Estilo Internacional” y, por otro lado, su voluntad de perfección. El estilo viene definido como el grado máximo de perfección, a partir del cual las obras concretas se desvían más o menos de un canon. Así, se explica el empeño de Hitchcock y Johnson de encontrar las obras canónicas del estilo, que venían representadas por la Villa Savoye (fig. 7) y la Casa Tugendhat (fig. 6).

Esa voluntad explícita de perfección y esa extrema coherencia formal, que se hace patente en el trabajo de Hitchcock y Johnson, es lo que acerca el "Estilo Internacional" al clasicismo más que a ningún otro estilo de la historia de la arquitectura.¹⁹

Todas estas características del "Estilo Internacional" convertirían al texto de 1932 en el blanco predilecto de los ataques a la arquitectura moderna que comenzaron a generalizarse en la década de los sesenta. De igual forma, en el momento de la Exposición y de la publicación del libro ya existían voces críticas y discursos paralelos.

¿Un succes d'estime?²⁰

Con el respaldo de nueve décadas desde la aparición del "Estilo Internacional", resulta posible hacer un recorrido a través de la crítica arquitectónica del siglo XX, parándonos en los episodios más destacados y posicionando la obra de Hitchcock y Johnson en cada momento.

En primer lugar, cabe mencionar que en los años 20 el uso del término "internacional" para referirse a lo moderno, especialmente en arquitectura, no era algo inusual. De hecho, Hilberseimer lo utiliza en su *Internationale Neue Baukunst*, y Gropius hace lo mismo al publicar *Internationale Architektur*. En este sentido, el énfasis en lo "internacional" llevaba implícita una crítica a las políticas nacionalistas, tanto en lo cultural como en lo político.

Por otro lado, durante las primeras décadas del siglo XX, con la irrupción de la arquitectura moderna, surgió un rechazo a la idea de forma tal como se había entendido en las arquitecturas anteriores. Como diría Mies van der Rohe: "la forma debía ser un resultado y no un objetivo de la arquitectura". Esto no quería decir que la forma debiera desaparecer, es más, seguía siendo una condición fundamental de la arquitectura, pero no era capaz de imponerse por sí misma. En 1927, Hans Schmidt escribía en su manuscrito titulado *Con che cosa si combatte la nuova architettura*:

Hemos atribuido demasiada importancia a los estilos, sin ver que nuestros viejos pueblos rurales, nuestras viejas ciudades, se presentan de un modo tan unitario, simplemente, porque sus constructores se preocupaban bien poco de los estilos, ateniéndose, sin embargo, a las necesidades más elementales del construir y del habitar. Hoy, si la arquitectura busca un nuevo conocimiento y nuevas soluciones para estas necesidades, deberá olvidarse por completo de los estilos...²¹

Tan solo un año antes, en 1926, Hannes Meyer escribía:

¹⁹ Hitchcock y Johnson, *The International Style...*, 155.

²⁰ En el prólogo a la edición de 1966, Henry-Russell Hitchcock presenta la Exposición como un éxito de crítica (*un succes d'estime*); en: Henry-Russell Hitchcock, *Foreword to the 1966 Edition, The International Style* (Nueva York: W. W. Norton & Co., 1966). El objetivo de este capítulo es reflexionar sobre si realmente fue así.

²¹ Hans Schmidt, "Con che cosa si combatte la nuova architettura"; en Hans Schmidt, *Contributti all'Architettura* (Milán: Franco Angeli Editore, 1974), 48-49.

El aislamiento térmico, el soleamiento, la iluminación natural, la higiene, la protección de la intemperie, la protección de los vehículos, la posibilidad de cocinar, la instalación de telecomunicaciones, el máximo reposo para lograr una vida sexual y familiar satisfactoria, etc., Constituyen las líneas de fuerza fundamentales. La casa es su resultante ... Nosotros disponemos los elementos constructivos formando una unidad construida que esté de acuerdo con el destino del edificio y sus condicionantes económicos.²²

Se pone así de manifiesto que los contemporáneos europeos de Hitchcock y Johnson tenían una visión mucho más amplia de la arquitectura moderna, y que la seguridad con la que afirmaron la existencia de un “Estilo Internacional” venía de haber encerrado entre unos moldes una arquitectura que los superaba.

La primera revisión crítica de la Exposición de 1932 la llevó a cabo el propio MOMA, que en 1944 organizó un evento bajo el nombre *Built in USA: 1932-1944*. En ese año, Alfred H. Barr se encontraba aún en el comité de arquitectura del Museo. En el *Catálogo de la Exposición*²³ se reconocía la validez y el impacto que el “Estilo Internacional” había tenido en la arquitectura americana. Sin embargo, también se presentaban los postulados de Hitchcock y Johnson como una profecía más que una descripción objetiva, y se resaltaba la necesidad de tener en cuenta la vía vernacular y de una humanización de la arquitectura moderna.

De todas formas, sería a finales de la década de los sesenta cuando se inició la gran lucha contra la modernidad. Los ataques más duros tenían como objetivo la codificación formulada en el libro y la Exposición de 1932. De este modo, incluso los propios autores empezaron a revisar su posición. En su artículo de 1951, *The International Style: Twenty Years After*, Hitchcock se presenta crítico con lo que afirmaba veinte años atrás, y su prólogo para la edición del libro en 1966 concluye la tarea de poner fin al “Estilo Internacional”:

A muchos esta afirmación (la del Estilo Internacional) les parecerá dogmática y arbitraria... ¡y cómo! Un cuarto de siglo después de que el edificio de la Bauhaus en Dessau, de Gropius, y el Pabellón de *l'Esprit Nouveau* en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, de Le Corbusier, comenzaran a poner en evidencia que existía algo así como un programa general y compartido para una nueva arquitectura, no hay por qué seguir considerando que el Estilo Internacional sea el único modelo o programa adecuado para la arquitectura moderna.²⁴

En esos mismos años, finales de los 50 principios de los 60, fue muy importante el papel que jugaron la revista *Casabella* (renombrada *Casabella-Continuità*) y su director, Ernesto Nathan Rogers: “no basta con ser genéricamente modernos, es necesario especificar el significado de tal modernidad”²⁵. Para Rogers, el problema había surgido cuando

²² Hannes Meyer, *Die neue Welt* (1926).

²³ Elizabeth Mock y Philip L. Goodwin, *Built in USA: 1932-1944* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1944).

²⁴ Henry-Russell Hitchcock, *The International Style: Twenty years after* (Architectural Record, Nueva York, 1951).

²⁵ Ernesto Nathan Rogers, “Continuità o crisi?”, *Casabella-Continuità* 215 (1957).

la arquitectura moderna se había visto reducida a un mero repertorio formal y no se había valorado el establecimiento de nuevas relaciones entre formas y contenidos, excluyendo cualquier apriorismo.

Por su parte, la postura de Philip Johnson fue, en un principio, continuista con los postulados del "Estilo Internacional". De hecho, la Glass House del año 1949 es una extensión de los mismos, al menos de la vía "miesiana". Sin embargo, como él mismo reconoce en el prólogo a la edición del libro en 1995:

En lo que respecta a mi propio trabajo, yo era un devoto discípulo de Mies y del Estilo. El Estilo permaneció de forma clara hasta los 50, luego me aburrí de él. Mi reacción fue la de un "anti-padre". Anti-Mies. Anti-Moderno. Me uní a lo que estaban haciendo Robert A. M. Stern y Robert Venturi, presentando la continuidad de la historia como algo de lo que se podía aprender.²⁶

A lo que Johnson se refería citando a Stern y Venturi, era a la inauguración de la batalla contra la arquitectura moderna, que se había convertido en el único estilo. A partir de la publicación de *Complejidad y contradicción en arquitectura*²⁷, se destierra completamente la hegemonía del "Estilo Internacional", y se rechaza cualquier situación unitaria.

De este modo, la arquitectura de la posmodernidad planteaba su actividad dejando de lado los sistemas establecidos por la arquitectura moderna. La desaparición paulatina de las inhibiciones sobre las cuestiones de estilo dio lugar a la paradoja de la penetración de nuevos estilos en la arquitectura.

Se abrió entonces un período en el cual la crítica en arquitectura cobró una gran relevancia. Nombres como los New York Five (Richard Meier, John Hedjuk, Charles Gwathmey, Michael Graves y Peter Eisenman) o James Stirling empezaron a dedicar tanto tiempo a investigar y enseñar como a diseñar sus edificios. Todos ellos tenían en común el intento consciente de crear una brecha entre el "Estilo Internacional" de la posguerra y su propia producción durante los años setenta. En el epílogo de su tesis, del año 1982, María Teresa Muñoz apuntaba:

La vinculación de la forma arquitectónica y del estilo a la teoría es hoy un hecho inevitable. Ningún arquitecto puede construir sin referencias teóricas, por parciales que estas sean, y sin que su obra signifique una reflexión sobre la arquitectura, como no se puede despojar a sus formas de referencias ni de intención.

[...] Tal vez la historia del estilo concluya en la arquitectura con ese estilo potente y unitario que fue el Estilo Internacional. Hoy la meta de la arquitectura está en saber aliviar la angustia del individualismo y de la extrema concreción de la forma haciendo que el estilo sea producto de la reflexión.²⁸

²⁶ Johnson, *Foreword to the 1995...*, 15.

²⁷ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1966).

²⁸ Muñoz, *La desintegración...*, 115.

De este pronóstico, lo que realmente acabó triunfando en los años ochenta y principios de los noventa fue el individualismo, junto con una desaparición de la crítica global en arquitectura. Como apunta Solà Morales en su ensayo *Diferencias*: “más que cuerpos teóricos lo que encontramos son situaciones individuales, propuestas de hecho que han buscado su consistencia en las condiciones particulares de cada acontecimiento. Una difusa heterogeneidad llena el mundo de objetos arquitectónicos”.²⁹

En ese contexto, y apoyados en los grandes concursos de arquitectura y galardones como el premio Pritzker, los “arquitectos estrella” harían su aparición en el panorama arquitectónico. Eran los principios de los 90, una época de efervescencia, con una coyuntura económica favorable en el mundo occidental tras la caída del Muro de Berlín y el afianzamiento del sistema capitalista. La arquitectura dominante en una sociedad superconsumista comenzó a ser reflejo de la misma. Para comprender la base teórica que sustentaba el discurso de estos arquitectos, es interesante recuperar las opiniones que se recogían en aquellos años:

La vanguardia arquitectónica fue la respuesta a unas condiciones y realidades sociales, una aspiración idealista. Pero nuestra sociedad no es la de principios del siglo XX. Ahora es consumista, y casi todos nos entregamos al deseo y al ego. El equilibrio forma-función va a afrontar una total revisión.³⁰

El arquitecto debe ser provocador, confiar en su propia inspiración. ¡Que manía con los edificios de líneas verticales y horizontales! ¡Es un estilo que carece de curvas y de movimiento! ¡Es aburrido! ¡Yo he roto con eso, he decretado la muerte del ángulo recto!³¹

Este último giro en el discurso de Philip Johnson era un presagio de la arquitectura de estos últimos años, sobre todo hasta la crisis económica de 2008. En este tiempo hemos sido testigos de una producción arquitectónica de grandes objetos, desvinculados en muchas ocasiones del contexto y en los que se daba más importancia a la operación mediática que envolvía al edificio que al propio edificio. Arquitecturas de forma, de piel, casi esculturas.

La ausencia en las tres últimas décadas de una crítica global en arquitectura, junto con la dificultad de aventurarse sin la perspectiva que da el tiempo, hacen difícil posicionar a la arquitectura actual con respecto a los postulados de Hitchcock y Johnson. Sin embargo, es oportuno resaltar la capacidad de supervivencia del término “Estilo Internacional” que, a pesar de sus negativas consecuencias y de los inestables cimientos en los que se asentó, ha sido capaz de fusionarse y confundirse con la etiqueta más general de la arquitectura moderna. ¿Fue un éxito de crítica la Exposición como aseguraban sus organizadores? El hecho de que 90 años después continúe siendo de interés aquel episodio de 1932 da en parte la razón a sus promotores.

²⁹ Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995), 14.

³⁰ Tadao Ando, “La revolución de la arquitectura”, *La Vanguardia* (junio 1996)

³¹ Philip Johnson, “La revolución de la arquitectura”, *La Vanguardia* (junio 1996).

Brasil construye. La arquitectura moderna como icono identitario de Brasil, 1943-1957

Brazil Builds. Modern Architecture as Brazil's Identity Icon, 1943-1957

RAMÓN GUTIÉRREZ

Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, ramongut@interserver.com.ar

ANA ESTEBAN MALUENDA

Universidad Politécnica de Madrid, ana.esteban.maluenda@upm.es

Abstract

A partir de la década de 1940, la arquitectura moderna brasileña adquirió una resonancia sin precedentes. Con enorme lucidez, los funcionarios de la diplomacia brasileña del Palacio Itamaraty vislumbraron este fenómeno cultural como una oportunidad para estructurar una identidad vanguardista en el Brasil contemporáneo.

Este artículo aborda el conjunto de acciones que Brasil encaró, como parte de sus relaciones internacionales, en los años que van desde esas primeras manifestaciones hasta el desarrollo, a partir de mediados de la década de 1950, del proyecto culminante de la operación: la construcción de la ciudad de Brasilia, "Capital del futuro". Más allá de los episodios más conocidos de la historia, este trabajo se concentra en la celebración de una serie de muestras itinerantes que utilizaron la arquitectura moderna como carta de presentación de un Brasil moderno, audaz y robusto ante la comunidad internacional, con origen en las Américas y desenlace en Europa.

From the 1940s onwards, modern Brazilian architecture acquired an unprecedented resonance. With great lucidity, Brazilian diplomatic officials at the Palacio Itamaraty saw this cultural phenomenon as an opportunity to structure an avant-garde identity in contemporary Brazil.

This paper aims to address the set of actions that Brazil undertook, as part of its international relations, in the years between these first manifestations and the development, from the mid-1950s onwards, of the culminating project of the operation: the construction of the city of Brasilia, "Capital of the Future". Beyond the best-known episodes of the story, this work will concentrate on a series of travelling exhibitions that used modern architecture as a letter of presentation of a modern, bold and robust Brazil to the international community, originating in the Americas and ending in Europe.

Keywords

Arquitectura moderna brasileña, exposiciones itinerantes, publicaciones periódicas, arquitectura y política

Brazilian modern architecture, travelling exhibitions, architectural periodicals, architecture and politics

Introducción

La Semana de Arte Moderna de 1922 convocó en São Paulo a escritores y artistas¹ para dar testimonio de los cambios que se estaban dando en el seno del mundo del arte, bajo la premisa de un pensamiento *moderno mas também brasileiro*². En ese momento, la idea de una arquitectura moderna en Brasil se vinculaba sobre todo al estilo neocolonial³, pero pronto comenzaría a abrirse paso el funcionalismo racionalista que ya practicaban figuras como Gregori Warchavchik⁴.

Por otra parte, cabe señalar que la tardía organización universitaria en Brasil comenzó en esta época. Desde su fundación en 1916, la Escola Nacional de Belas Artes de Río de Janeiro (ENBA) había acaparado la enseñanza de las disciplinas arquitectónicas, una situación que se mantuvo hasta que en 1930 se fundó la Escola de Arquitetura de Belo Horizonte. Durante la dirección del médico José Marianno Filho (1926-1927), en la ENBA se impuso la transición del academicismo clasicista al neocolonial gracias a la importancia que cobraron las obras del francés Víctor Dubugras y del portugués Ricardo Severo. Testigos de la modernidad como Mario de Andrade aceptaban un estilo nacional neocolonial que respondía a su tiempo y, por lo tanto, era justificable y justo⁵.

En las ideas de cambio tuvo particular importancia la corriente Ação Integralista Brasileira (AIB), fundada por Plínio Salgado en 1932 en São Paulo y que llegó a contar con casi un millón de afiliados en 1936. Arquitectos tradicionalistas y modernos, como Luís Saia o João Batista Vilanova Artigas, participarían en ella. Desde el golpe de estado de Getúlio Vargas en 1937, los integralistas mantuvieron una relación contradictoria con las políticas

¹ Entre ellos, dos arquitectos, el polaco Georg Pryrembel y el español Antonio García Moya.

² El poeta Paulo Menotti del Picchia fue uno de los organizadores de la Semana de Arte Moderna de São Paulo y encargado de dictar la conferencia de abertura del festival de literatura y danza, celebrado el 15 de febrero de 1922. Los contenidos de la conferencia defendían un arte y una poesía modernos, pero también brasileños: "No queremos fantasmas. Estamos en una época de realidades y violencia. Nuestra estética es de reacción. [...] Queremos luz, aire, ventiladores, aviones, reivindicaciones, fronteras, idealismos, motores, chimeneas de fábrica, sangre, velocidad, sueños, ¡en nuestro Arte! [...] Queremos liberar a la poesía de la prisión canora de las fórmulas académicas, dar elasticidad y amplitud a los procesos técnicos [...]. Queremos expresar nuestra espontaneidad más libre dentro de la libertad más espontánea. Ser, como somos, sinceros, sin artificios, sin contorsionismos, sin escuelas. [...] Así nacerá un arte genuinamente brasileño, hijo del cielo y de la tierra, del Hombre y del misterio".

Paulo Menotti del Picchia, *Arte moderna. O curupira e o carão* (São Paulo: Helios, 1927) Reproducido en: *Toda Semana. Música & Literatura na Semana de Arte Moderna* (São Paulo: Pelo Sesc, 2022), 67-69, <https://sesc.digital/conteudo/musica/todasemanalivreto>. Todas las traducciones de citas incluidas en este trabajo son de Ana Esteban Maluenda.

³ Los trabajos que presentó Antonio García Moya eran proyectos híbridos de inspiración entre lo hispano y lo americano, de una gran escenografía, pero sin trazo alguno de la poética maquinista. Por su parte, Przyrembel expuso una serie de proyectos en un estilo colonial bastante afrancesado. Para más información véase: <https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/01/28/a-arquitetura-na-semana-de-arte-moderna-de-1922/>.

⁴ El arquitecto ruso Gregori Warchavchik emigró a Brasil en 1923, después de formarse en la Universidad Nacional de Odessa y el Reale Istituto Superiori di Belle Arti de Roma, y de trabajar dos años para Marcello Piacentini en esa ciudad.

⁵ Maria Lucia Bressan Pinheiro, "Repercussão do ideário neocolonial na actuação preservacionista de Mário de Andrade e Lúcio Costa", *Registros. Revista de investigação histórica* 16, n.º 2 (2020), 68-87.

del Estado Novo, aunque participaron en determinadas acciones de organización social y cultural.

Moderno mas também brasileiro. De la defensa del neocolonial al apogeo del moderno

Volviendo al inicio de los años 1920, hay que entender que el uso y defensa del neocolonial no obedecía a una simple mirada al pasado, sino que tenía un sentido mucho más profundo: mostrar al mundo que Brasil ya no tenía necesidad de imitar modelos ajenos. El movimiento se produjo alrededor de profesionales como Archimedes Memória. Profesor en la ENBA desde 1920, fue autor de obras ponderadas, como el Palacio Tiradentes y el Pabellón de Industrias para la Exposición Internacional del Centenario de la Independencia de 1922 en Río de Janeiro⁶. Allí se mezclaban los pabellones neocoloniales, como el de México (de Carlos Obregón Santacilia), con los academicistas, como el de Argentina (de Alejandro Christophersen). En el Palácio das Festas, Memória y su socio –el francés Francisque Cuchet– utilizaron un capitel jónico con la cabeza de un indio. Años más tarde, ambos ganarían el primer concurso para el Ministério da Educação e Saúde (MES) con una obra decó de ornamentación basada en la cultura marajoara amazónica⁷ (fig. 1).



Figura 1. Proyecto de Archimedes Memória para la sede del Ministério da Educação e Saúde, 1935. Cortesía de Roberto Segre a *MDC Revista de Arquitetura e Urbanismo*. Fuente: <https://mdc.arq.br>.

⁶ El pabellón era una remodelación de un antiguo depósito de armas del siglo XVIII, que Memória transformó en un pabellón de estilo colonial para demostrar que una sociedad moderna también podría mantener vínculos estructurales y estéticos con sus antepasados.

⁷ Como se verá más adelante, este proyecto nunca se llegó a construir y se encargó directamente a Lúcio Costa un nuevo diseño que resultaría uno de los referentes fundamentales de la modernidad brasileña.

Mientras, Lúcio Costa dibujaba con primor edificios neocoloniales bajo la tutela de José Mariano Filho. En 1926, viajó a Europa y pudo conocer su incipiente producción moderna. A raíz del cambio político provocado por la rebelión de 1930, Costa comenzó a dirigir la ENBA a la vez que iba abrazando las propuestas del racionalismo, sin dejar de incorporar aspectos de la arquitectura popular y rural brasileña a su arquitectura. A pesar del aumento de adeptos, en el IV Congreso Panamericano de 1930 en Río de Janeiro, Mariano Filho y los neocoloniales seguían dominando frente a academicistas y racionalistas. Así, la primera visita de Le Corbusier a Brasil en 1929 tuvo un impacto relativamente reducido en los medios, eclipsada por la fuerza que aún tenía el neocolonial y por la importancia de los días que el maestro había pasado en Buenos Aires. En ese momento, ni siquiera Costa tuvo contacto con él. Sin embargo, cuando en 1936 Le Corbusier volvió a Brasil, la situación era bien distinta.

A pesar de que Costa permaneció menos de un año en el cargo, su nominación como director de la ENBA había provocado cambios notables en los métodos pedagógicos de la institución que perdurarían más allá de su salida. Por otra parte, en la primera mitad de los años 1930 aparecieron varias revistas, algunas de corta duración pero de claro impacto en la defensa de la arquitectura moderna, como *Architectura* (1929), *Base* (1933), *Forma* (1930)⁸, así como las institucionales *Revista de Arquitetura* (1934), de la ENBA, y las dos publicaciones de mayor circulación entre los profesionales de la época: *Revista da Directoria de Engenharia do Municipio do Distrito Federal* (1932)⁹ y *Arquitetura e Urbanismo* (1936), editada por el Instituto de Arquitectos do Brasil (IAB). En el campo literario, las obras *Casa-Grande e Senzala*¹⁰, de Gilberto Freyre (1933), y *Raízes do Brasil*¹¹ de Sérgio Buarque de Holanda (1936), contribuían a fortalecer una reflexión identitaria, que aseguró la articulación entre el mundo patrimonial y las expresiones de la modernidad. El propio Lúcio Costa había escrito ya el artículo titulado *Razões da nova arquitetura* (1934)¹², donde defendía una arquitectura propia, aunque encuadrada con las transformaciones sociales y tecnológicas de su contemporaneidad.

Pero, sobre todo, se daba otra circunstancia que resultaría clave para el despegue de la modernidad brasileña. El recientemente nombrado Ministro de Educação e Saúde, Gustavo Capanema, había decidido sustituir el proyecto ganador del concurso para la nueva sede de

⁸ Dirigidas respectivamente por Moacyr Fraga, Alexandre Altberg y Baldassini y Baumgart.

⁹ Esta revista quedaría pronto en manos de la ingeniera Carmen Portinho, primera graduada como urbanista en Brasil.

¹⁰ Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal* (Río de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933).

¹¹ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (Río de Janeiro: J. Olympio, 1936).

¹² Lúcio Costa, "Razões da nova arquitetura", *Revista da Directoria de Engenharia da prefeitura do Distrito Federal* III, n.º 1 (1936).

su ministerio¹³ por un encargo directo a Lúcio Costa¹⁴. Éste presionó para que Le Corbusier actuara como consultor, probablemente en busca de un apoyo por parte del maestro que constatará una modernidad que también integraba rasgos que ponían en valor tradiciones locales¹⁵.

Así, Le Corbusier aterrizó en Río de Janeiro en la madrugada del 13 de julio de 1936, invitado por Capanema¹⁶ para asesorar durante un mes al equipo del proyecto¹⁷. Para lo que aquí interesa, no importa tanto discutir en torno al grado de autoría de Le Corbusier sobre el proyecto, sino resaltar el interés gubernamental en presentar la nueva arquitectura como símbolo de un estado moderno.

En esa misma línea, Capanema convocó a Mario de Andrade para crear el Servicio de Patrimonio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), que dirigiría Rodrigo Mello Franco de Andrade. Éste, junto a Paulo Duarte, se vincularía al Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) gracias a la exposición *Brazil Builds*¹⁸ (1943), en la que se propuso una original visión a la arquitectura moderna desde el respeto al valor inmenso de los monumentos¹⁹.

¹³ La citada obra decó con decoración marajoara de Arquimedes Memória y Francisque Cuchet.

¹⁴ Según relataba Roberto Segre en *Ministério da Educação e Saúde. Ícone urbano da modernidade brasileira* (São Paulo: Romano Guerra, 2013), 92-93: “Entre julio y octubre de 1935, el ministro tuvo a mano los proyectos del concurso. Eso le permitió familiarizarse con las soluciones propuestas y madurar sus criterios sobre el edificio soñado para la sede del MES. En el mes de agosto estuvo en Río de Janeiro el arquitecto italiano Marcello Piacentini [...], quien estaba finalizando las obras de la Ciudad Universitaria de Roma. Para realizar un proyecto análogo, como sede de la Universidad de Brasil, Capanema [...] le invitó a venir a Río de Janeiro por un periodo breve en 1935, lo que evidencia cierta ambigüedad estética –u oportunismo político– del ministro. Según una versión oral no confirmada del profesor Paulo Santos, al ver las propuestas del concurso, el arquitecto italiano habría expresado una opinión contraria a la propuesta de Arquimedes Memória y se habría detenido delante de los paneles de uno de los proyectos eliminados, afirmando que uno de ellos constituía una solución mejor que los seleccionados para la decisión final: era el proyecto presentado por Lúcio Costa y Carlos Leão. [...] Su figura destacada quedó enfatizada cuando se organizó un equipo de profesionales que colaboraría con Piacentini en el proyecto de la Ciudad Universitaria. Al ser solicitadas, en el mes de septiembre, a las diferentes instituciones sugerencias de nombres de los candidatos para ese equipo, Costa apareció en las listas del Sindicato Nacional de Ingenieros, del Instituto Central de Arquitectos y de la Dirección Académica de la ENBA. O sea, del grupo de la vanguardia carioca, era el líder indiscutible”.

¹⁵ Lúcio Costa, “Presença de Le Corbusier, entrevista a J. Czajkowski, M.C. Burlamaqui e R. Brito”, *Revista Arquitetura* (1987). Reproducido en Lúcio Costa, *Registro de uma vivência* (São Paulo: Empresa da Artes, 1995), 144-155.

¹⁶ Con el apoyo del Presidente de la República, Getúlio Vargas.

¹⁷ La literatura sobre la gestación y construcción del edificio es infinita. Probablemente el trabajo más completo sobre el asunto es el citado Segre, *Ministério...*

¹⁸ Philip Goodwin, *Brazil Builds. Architecture new and old* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1943), https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2304_300061982.pdf.

¹⁹ A la vez, y por el contrario, Mariano Filho andaba combatiendo a Le Corbusier y a los modernos en su texto *À margem do problema arquitetônico nacional* (Río de Janeiro: Mendes Junior, 1943), con agravios reiterados propios de las ideas totalitarias europeas.

***Brazil Builds*. El interés internacional en la arquitectura moderna brasileña**

Tanto Lúcio Costa como Oscar Niemeyer habían alcanzado proyección internacional con el Pabellón de Brasil en la Exposición Internacional de Nueva York de 1939. Pero el interés de los Estados Unidos en Brasil no era algo exclusivamente arquitectónico. A partir de la VII Conferencia Panamericana de 1933, EE. UU. había establecido una política de buena vecindad con los países latinoamericanos. En plena II Guerra Mundial, la estrategia económica y política estadounidense miraba especialmente hacia México y Brasil como dos fuertes aliados.

En todos los ámbitos de la sociedad se lanzaban mensajes que intentaban mostrar las buenas relaciones de EE. UU. con los países latinoamericanos²⁰. El MoMA no fue ajeno a toda esa corriente y desde el año 1933, pero sobre todo en los primeros años de la década de 1940, surgieron varias exposiciones sobre arte latinoamericano y de cooperación entre las Américas²¹. En 1943 presentarían la exposición *Brazil Builds* (fig. 2) en colaboración con la Oficina de Asuntos Interamericanos estadounidense –que conducía Nelson Rockefeller– y del gobierno brasileño –representado por el ministro Capanema y el Director del SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade²². Muchos arquitectos del SPHAN, como Renato Soeiro, aunque orgullosos del patrimonio histórico de su país, no querían que se le reconociera solo por ello, sino principalmente por el carácter vanguardista de su arquitectura contemporánea.

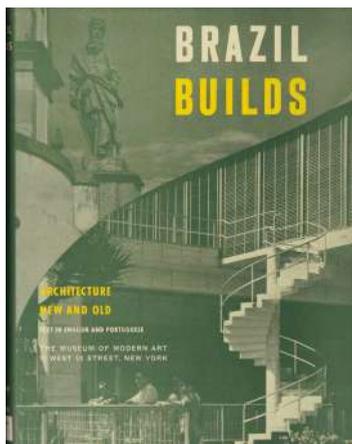


Figura 2. *Brazil Builds*. Cubierta del catálogo de la exposición. Fuente: P. Goodwin, *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* (Nueva York: MoMA, 1943), <https://assets.moma.org>.

²⁰ Jorge Francisco Liernur, “The South American Way”, *Block*, n.º 4 (1999): 23-41.

²¹ *Color reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera* (1933), *American Sources of Modern Art* (Mayan, Incan) (1933), *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940), *Portinari of Brazil* (1940), *New Acquisitions: Latin- American Art* (1942), *Mexican Costumes by Carlos Médica* (1942), *The Americas Cooperate* (1942), *United Hemisphere Poster Competition* (1942).

²² Para más información sobre esta exposición y la actividad del MoMA en la difusión de la arquitectura latinoamericana, véase Patricio del Real, *Constructing Latin America. Architecture, Politics, and Race at the Museum of Modern Art* (New Haven: Yale University Press, 2022).

Así, durante el verano de 1942, el arquitecto Philip L. Goodwin y el fotógrafo G. E. Kidder Smith visitaron distintos enclaves del país para conseguir documentar una exposición que integrara las dos vertientes de la arquitectura brasileña: la tradición patrimonial y la innovación moderna. Sin embargo, el mundo reparó especialmente en la producción moderna, algo que se puede rastrear en las primeras publicaciones que surgieron de manera inmediata en los medios periódicos estadounidenses²³. A pesar de que buena parte del territorio europeo estaba en plena reconstrucción, no tardaron en surgir allí los primeros monográficos dedicados a esa arquitectura fresca y original, como los de *The Architectural Review (AR)* y *L'Architecture d'Aujourd'hui (LAA)*²⁴ (fig. 3). Ambos números son absolutamente deudores con la exposición del MoMA, tanto en contenidos como en las ilustraciones, en una gran mayoría reproducciones de las magníficas instantáneas de Kidder Smith.

A la vez que veía la luz ese primer monográfico de LAA (1947), en Bridgewater se desarrollaba el VI Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), donde Sigfried Giedion dictó una ponencia en la que incorporó la producción brasileña a la arquitectura moderna mundial de la última década²⁵. Su interés por la arquitectura brasileña se remontaba a la década anterior, cuando contactó con Gregori Warchavchik a través de los CIAM²⁶. Pero, el verdadero contacto de Giedion con Brasil vendría de la mano de su participación como jurado en la I Bienal de São Paulo de 1951²⁷.

En 1952, LAA publicó un nuevo monográfico sobre Brasil en el que recogieron muchas de las obras presentadas en la reciente bienal, alejándose definitivamente de los contenidos de *Brazil Builds* y en busca de una apertura hacia la dimensión urbana y nuevos temas arquitectónicos (fig. 3). De vuelta, Giedion publicó en ese número el artículo “Brasil y la

²³ Inaugurada el 13 de enero de 1943, en ese mismo mes varias revistas estadounidenses publicaron sendos artículos sobre la arquitectura brasileña en los que se destacaba su producción más reciente: “Architecture of Brazil”, *Architectural Record* 93, n.º 1 (1943): 34-56; “Brazilian architecture: living and building below the Equator”, *New Pencil Points* 24, n.º 1 (1943): 54-64.

²⁴ *The Architectural Review* 45, n.º 567 (1944); *L'Architecture d'Aujourd'hui* 18, n.º 13-14 (1947). La edición francesa se tradujo al castellano y se editó en Buenos Aires como *La arquitectura de hoy* 1, n.º 9-10 (1947). Para una información más detallada sobre la publicación de la arquitectura moderna brasileña y latinoamericana en revistas europeas y estadounidenses, véase Ana Esteban Maluenda, “La mirada distante. La imagen de la arquitectura latinoamericana en los medios internacionales tras la II Guerra Mundial”, *Estudios del Hábitat* 19, n.º 1 (2021), <https://doi.org/10.24215/24226483e092>.

²⁵ Como resultado del encuentro, el suizo publicaría años más tarde Sigfried Giedion, *A decade of new architecture* (Zúrich: Girsberger, 1951).

²⁶ Después de su viaje a Brasil de 1929, Le Corbusier recomendó a Giedion que nombrara a Warchavchik delegado de los CIAM en Sudamérica. Warchavchik envió un reporte al CIAM III que Gideon publicó parcialmente como el apartado “L'architecture d'aujourd'hui dans l'Amerique du Sud” del artículo Sigfried Giedion, “L'architecture contemporaine dans les pays méridionaux”, *Cahiers d'Art*, n.º 2 (1931): 102-109.

²⁷ Allí concederían el Gran Premio Internacional a Le Corbusier, “teniendo en cuenta la importancia mundial de su obra, el desarrollo de la arquitectura contemporánea y, sobre todo, su influencia creativa en la arquitectura moderna de Brasil”. Sigfried Giedion, “La Première Biennale de Sao Paulo”, *L'Architecture d'Aujourd'hui* 22, n.º 38 (1951): V.

arquitectura contemporánea"²⁸ en el que señalaba Brasil y Finlandia como ejemplos de la evolución de la arquitectura contemporánea. Después, se incluía un texto de Costa titulado "Lo inesperado y la importancia de la contribución de los arquitectos brasileños al desarrollo de la arquitectura contemporánea"²⁹. Cabe señalar que, aparte de inaugurar el que se convertiría en el tándem arquitectónico del discurso pro-brasileño (Giedion-Costa), este número refleja el interés del gobierno brasileño en utilizar su arquitectura moderna como expresión del avance del país. Y, por si no resultaba suficientemente claro que en la portada interior apareciera el patrocinio de la embajada de Brasil en París, el número abría con un texto del embajador Carlos Celso de Ouro Preto en el que situaba a su país "a la cabeza del movimiento mundial de la arquitectura"³⁰ y calificaba a la producción brasileña de influyente y vital.

Además, el número se preparó en colaboración con las instituciones arquitectónicas, personificadas en Rodrigo Mello Franco de Andrade, director del SPHAN; Milton Roberto, presidente del IAB-RJ y José Simeão Leal, Director del Servicio de Documentación del MES. De nuevo, el SPAHN y el MES se muestran detrás de la difusión de la imagen de la arquitectura brasileña.

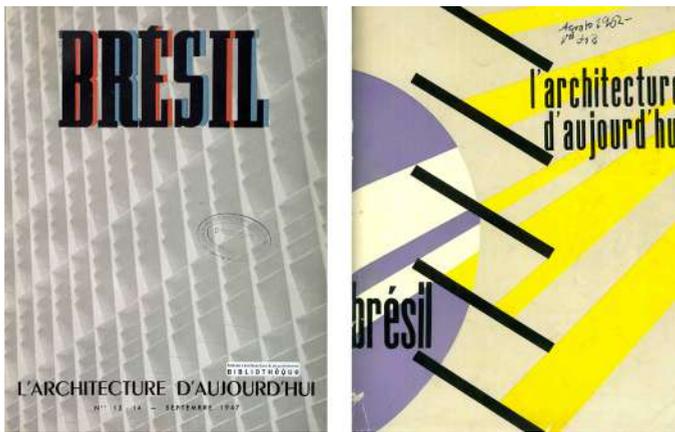


Figura 3. Portadas de los monográficos de *L'Architecture de Aujourd'hui* dedicados a Brasil en 1947 y 1952. Fuente: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 18, n.º 13-14 (1947) y *L'Architecture d'Aujourd'hui* 23, n.º 42-43 (1952), <https://portaildocumentaire.citedelarchitecture.fr>.

Brasil constrói. La exposición itinerante y su estela

Pero, no bastaba con mostrar la arquitectura moderna en los medios especializados. La divulgación debía abarcar también al gran público. Bajo la misma denominación que la exposición del MoMA y organizada por el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro (MAM),

²⁸ Sigfried Giedion, "Le Brasil et l'architecture contemporaine", *L'Architecture d'Aujourd'hui* 23, n.º 43 (1952): 3.

²⁹ Lúcio Costa, "Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement de l'architecture contemporaine", *L'Architecture d'Aujourd'hui* 23, n.º 43 (1952): 4-5.

³⁰ *L'Architecture d'Aujourd'hui* 23, n.º 43 (1952): 1.

en 1952 se inauguró *Brasil constrói* en el nuevo edificio del MES³¹. Se trataba de una muestra de fotografía de arquitectura brasileña contemporánea, basada en los participantes en la bienal del año anterior. Dado el interés y entusiasmo que suscitó en los brasileños, la División Cultural de Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil decidió promoverla como una muestra itinerante por varias ciudades de Europa. En un principio, estaba previsto que viajara a Londres, Stuttgart, Lisboa, Viena, Roma, Amsterdam, Copenhague, Estocolmo y París, aunque finalmente el itinerario eliminaría los países nórdicos para al menos recabar en París, Zúrich, España (Madrid y Barcelona), Berna y volver de nuevo a Alemania (Leverkusen).

En el Building Center de Londres, la muestra estuvo auspiciada por la Anglo-Brazilian Society y fue muy divulgada en los medios especializados³². En el catálogo, el embajador Samuel de Sousa Leão Gracie volvía a resaltar que la arquitectura brasileña había “ganado una posición de destacado prestigio en el ámbito internacional de la arquitectura moderna”³³ (fig. 4).

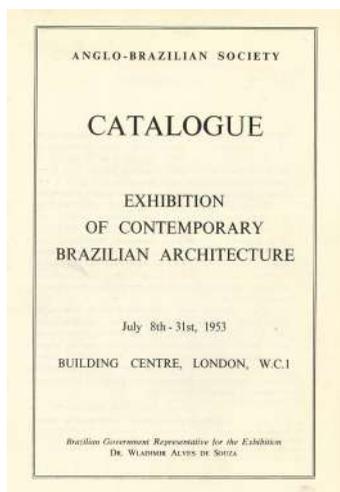


Figura 4. Portada del catálogo de la exposición *Contemporary Brazilian Architecture*, celebrada en Londres en julio de 1953 y primera etapa de la itinerancia. Fuente: The Building Centre, Londres.

³¹ El edificio del MES acogía a la joven institución mientras se construía la sede definitiva en el Aterro do Flamengo.

³² Basil Marriot, “Contemporary Brazilian Architecture: Exhibition at the London Building Centre”, *Builder*, n.º 185 (1953): 88-89; “The architecture of Brazil: Exhibition at the London Building Centre”, *Building*, n.º 7 (1953): 270-271; Percy Johnson-Marshall, “The Contemporary Architecture of Brazil”, *Architect and Building News* 204, (9 julio 1953): 34-38; “Exhibition of Architecture in Brazil: London Building Centre”, *Architect’s Journal*, (9 julio 1953): 44-45; “The contemporary architecture of Brazil: exhibition of photographs of contemporary Brazilian architecture, Building Centre, London, 1953”, *The Architectural Review* CXIII, n.º 679 (julio 1953): 10-15; “Official Architecture in Brazil: Exhibition at the London Building Centre”, *Official Architecture and Planning* 1, (1953): 388-389.

³³ Samuel de Sousa Leão Gracie, “Introduction”, en *Anglo-Brazilian Society, Catalogue Exhibition of Contemporary Brazilian Architecture* (Londres: Building Centre, 1953), 2.

Por su parte el urbanista británico Percy Johnson-Marshall firmaba el texto que constituye el grueso de un catálogo sin imágenes, pero que describe exhaustivamente las 236 fotografías que conformaban la exposición³⁴. Johnson-Marshall calificaba la producción brasileña como "inesperada"³⁵, impensable de un país con una industria emergente y no tan desarrollada como otros. El británico insistía en la influencia de Le Corbusier en el proyecto, pero terminaba diciendo:

En tan poco tiempo ha surgido una arquitectura que brilla con luz propia; una arquitectura de experimentos audaces, de formas excitantes, de colores y texturas ricos; y una arquitectura que, aunque nueva, muestra un aprecio por los materiales tradicionales. Aunque es una arquitectura de importancia internacional, es, sobre todo, esencialmente brasileña.³⁶

El Representante del Gobierno Brasileño en la exposición, Wladimir Alves de Souza³⁷, impartió una conferencia que luego repetiría en Lisboa, la siguiente parada de la exposición. Montada en la Sociedade Nacional de Belas Artes en coincidencia con el III congreso de la UIA, el catálogo estaba ilustrado con una única imagen del MES y reflejaba unos contenidos fotográficos exactos a la muestra londinense. A pesar de que la relación de edificios amplía enormemente la de *Brazil Builds*, los comentarios escritos, como el de Peres Fernandes³⁸, presidente de la Sociedade Nacional de Arquitectos, continuaban refiriéndose a la influencia de Le Corbusier en los brasileños. Como la británica, la exposición tuvo una buena difusión en los medios³⁹.

París acogió la muestra a finales de año en el Musée d'Art Moderne, organizada de nuevo con la mediación de la embajada brasileña en la ciudad y por el crítico de arte Mário Pedrosa, quien ejerció en esta ocasión de conferenciante durante la inauguración⁴⁰. De la

³⁴ Los arquitectos brasileños que mostraban obra en la muestra eran Abelardo de Souza, Afonso Eduardo Reidy, Alcides de Rocha Miranda, Aldari Toledo, Gilberto Lyra de Lemos, Alvaro Vital Brasil, Arthur Arcuri, Attilio Correa Lima, Carlos Frederico Ferreira, Edgar Craeff, F. F. Saldanha, Fernando Saturnino de Brito, Francisco Bolonha, Gregori Warchavchik, Henrique Mindlin, Roberto Burle Marx, Icano de Castro Mello, Jorge Ferreira, Jorge Machado Moreira, Lúcio Costa, los hermanos Marcelo, Milton y Mauricio Roberto, Olavo Redig de Campos, Oswaldo Arthur Bratke, Paulo Antunes Ribeiro, Rino Levi, Roberto Cerqueira Cezar, Sergio Bernardes, Oscar Niemeyer, Carlos Leao, Ernani Mendes de Vasconcellos, Geraldo Raposo da Câmara, Samuel Albano Aratãna, Olavo Redig de Campos, Helio Uchoa, Zenon Lotufo y Eduardo Knesse de Mello.

³⁵ Percy Johnson-Marshall, "The New Brazilian Architecture", en *Anglo-Brazilian Society...*, 3

³⁶ Johnson-Marshall, "The New Brazilian Architecture...", 6.

³⁷ Wladimir Alves de Souza, "Brazil's architecture: talk at the London Building Centre", *Architect's Journal* (30 julio 1953): 142-143.

³⁸ *Arquitetura*, n.º 48 (agosto 1953).

³⁹ "Ecos e Notícias", *Arquitetura*, n.º 48 (agosto 1953): X; "Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira", *Arquitetura*, n.º 53 (noviembre-diciembre 1954): 17; Wladimir Alves de Souza, "Arquitetura Contemporânea no Brasil", *Arquitetura*, n.º 53 (noviembre-diciembre 1954): 18-22.

⁴⁰ Claude Vicent, "L'architecture brésilienne vue a travers l'exposition du Musée de l'Art Moderne de Río de Janeiro", *La Technique des Travaux* 29, n.º 5-6 (mayo-junio 1953): 130-140; "Exposition d'architecture Brésilienne contemporaine au Musée d'Art Moderne de Paris", *L'Architecture d'Aujourd'hui* 24, n.º 50-51 (diciembre 1953): XIX.

importancia que tuvo la exposición, es un signo que su presentación corriera a cargo de algunos miembros del Groupe Espace, Claude Parent y Lionel Schein. Respecto a la conferencia del pernambucano Pedrosa, es interesante que no sigue la línea exacta de genealogía lecorbusierana. Le considera una influencia, desde luego, pero no el origen:

La arquitectura moderna en Brasil, a pesar de su repentina aparición, no es un florecimiento espontáneo. Como ocurre con muchas manifestaciones culturales, sus orígenes se encuentran en otra parte. [...]

La modernidad en arquitectura [...] siempre estuvo ahí, presente con su ecología, su clima, su suelo, sus materiales, su naturaleza y todo lo que tenía de ineludible. [...] la realidad geográfica y física es, para un arquitecto, algo absoluto y primordial. Para otros, es una cuestión de elección o interpretación.⁴¹

En Roma, la Galleria Nazionale di Arte Moderna acogió la muestra, que fue reseñada por Giulio Carlo Argan en la revista *Comunità*⁴². Según Argán, Brasil era un país joven, con recursos naturales ilimitados, que había decidido seguir el canon arquitectónico de Le Corbusier, y manifestaba así su propósito de formar parte de la comunidad cultural europea antes que de la sudamericana.



Figura 5. Portadas de los catálogos de la exposición *Arquitectura Brasileña*, celebrada en Madrid y Barcelona entre los meses de abril y mayo de 1954. Fuente: archivos personales de Ramón Gutiérrez y Ana Esteban Maluenda.

⁴¹ Mario Pedrosa, "L'architecture moderne au Brésil", *L'Architecture d'Aujourd'hui* 24, n.º 50-51 (diciembre 1953); XXI.

⁴² Giulio Carlo Argan, "Architettura moderna in Brasile", en *Comunità: Rivista mensile di informazione culturale*, n.º 24 (abril 1954): 48-52.

Como se ha señalado, España no figuraba entre los destinos previstos inicialmente. Sin embargo, un viaje particular de estudios de Javier Carvajal a Brasil resultó en su nombramiento, por parte del Instituto de Cultura Hispánica, como vice-comisario español y comisario de la Sección de Arquitectura en la II Bienal de Arte de São Paulo, y a erigirse en representante de la Escuela de Arquitectura de Madrid por designación de Modesto López Otero. Ya en Brasil, Carvajal consiguió en contacto con el Ministerio de Asuntos Exteriores para gestionar el paso por España –Madrid y Barcelona– de la exposición, algo que se produjo entre los meses de abril y mayo de 1954⁴³ (fig. 5). En la crónica del viaje, Carvajal no cita a Le Corbusier como referente. Es más, distingue la arquitectura brasileña de la "internacional":

He visitado obras en construcción, arquitectos en sus estudios, edificios de toda especie en funcionamiento, y de todo ello he sacado la impresión de que es –nada menos internacional que la arquitectura moderna, que mantiene como postulado la adecuación al país en todos sus factores climáticos, constructivos y humanos– digna de estudio y meditación en sus planteamientos y técnicas, que han salido ya del campo de la especulación para saltar al terreno de una gran obra ejecutada.⁴⁴

Tampoco Fernando Chueca nombraría al maestro suizo en el comentario que publicaría sobre la exposición y la arquitectura brasileña una vez clausurada⁴⁵. Sin embargo, sí se le citó en la Sesión de Crítica de Arquitectura⁴⁶ sobre la arquitectura brasileña que organizaron en Madrid coincidiendo con la muestra, aunque en general para valorar la producción brasileña frente a la internacional⁴⁷. De hecho, al consultar el *dossier* que se publicó tras el encuentro en *Revista Nacional de Arquitectura*, el nombre de Le Corbusier sólo aparece como referente claro en el inicial texto de Lúcio Costa⁴⁸. En un texto escrito por Miguel Fisac, el manchego reconocía una primera paternidad del suizo, pero consideraba que:

⁴³ *Arquitectura brasileña. Madrid 1954. Círculo de Bellas Artes* (Madrid: Gráficas Valera, 1954); *Arquitectura brasileña. Barcelona 1954. Palacio de la Virreina* (Madrid: Gráficas Valera, 1954). Ambos catálogos son idénticos en cuanto a contenidos. En Madrid se mostró en el Salón de Columnas del Círculo de Bellas Artes entre el 6 y el 19 de abril y en Barcelona en el Palacio de la Virreina del 24 de abril al 9 de mayo. En ambos casos estuvo patrocinada por el Instituto de Cultura Hispánica, en Barcelona por el Ayuntamiento de la Ciudad Condal y en Madrid por la Dirección General de Arquitectura.

⁴⁴ Javier Carvajal, "Arquitectura brasileña", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n.º 29 (mayo 1954): 27-31.

⁴⁵ Fernando Chueca, "Arquitectura en el Brasil", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n.º 30 (junio 1954): 13-15.

⁴⁶ Las Sesiones de Crítica de Arquitectura (SCA) eran unas reuniones convocadas por Carlos de Miguel a través de la revista *Arquitectura* que congregaban a arquitectos para discutir sobre temas comunes de interés, y que se convirtieron en uno de los foros más efectivos de debate en la arquitectura española de esos años. La mayoría de las transcripciones de las SCA se publicaban con cierto decalaje en la revista.

⁴⁷ Sólo Javier García Lomas lo trajo a colación para criticar el salto de escala de la modernidad americana respecto a la europea: "Un proyecto de Le Corbusier perfectamente modulado y definido se convierte en Brasil en esto que vemos aquí". AA.VV., "Arquitectura en Brasil", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 156 (diciembre 1954): 41.

⁴⁸ AA. VV., "Arquitectura en Brasil...", 34.

no sería tampoco justo, sólo por ese empujón inicial, mantener después como filial una arquitectura tan auténticamente enraizada en la vitalidad actual brasileña, en su paisaje, en su clima, en su situación económica y, en fin, en su alma.⁴⁹

Entre el 23 de octubre y el 28 de noviembre de 1954 la muestra recaló en Zúrich para incorporarse a *Brasilien Baut*⁵⁰, una exposición que reunía arquitectura, artes gráficas y escultura, representada por la obra de Mary Vieira, quien también se ocupó del diseño del póster y del catálogo⁵¹ (fig. 6).



Figura 6. Cartel de la exposición *Brasilien Baut*, diseñado por Mary Vieira, que se celebró en el Kunstgewerbemuseum de Zúrich en los meses de octubre y noviembre de 1954. Fuente: <https://www.moma.org>.

Los contenidos de éste nos remiten directamente a un número de *Werk* publicado unos meses antes y dedicado a Brasil⁵², donde se recuperaban los autores que habían firmado los artículos de *LAA* de 1952: Giedion y Costa. De hecho, el artículo de Costa se reprodujo exactamente, tanto que se publicó incluso en francés. El de Giedion conservaba el título y una buena parte del texto, sobre el que el historiador incorporó leves aclaraciones o correcciones. Volviendo al catálogo de *Brasilien baut*, repetirían ambos autores, pero con una diferencia: mientras el texto de Costa se conserva, aunque traducido por primera vez al alemán⁵³, Giedion cambió sustancialmente su discurso para pasar a contraponer el concepto de arquitectura internacional con el del nuevo regionalismo.

⁴⁹ AA. VV., “Arquitectura en Brasil...”, 38.

⁵⁰ La muestra fue reseñada en algunos medios suizos como Gustav Faber, “Brasilien baut: zu der Ausstellung im Kunstgewerbehaus Zürich”, *Kunstwerk* 8, n.º 4 (1954): 87.

⁵¹ *Brasilien Baut. Kunstgewerbe-museum Zurich* (Zúrich: Kunstgewerbe-museum, 1954).

⁵² *Werk* 40, n.º 8 (1953).

⁵³ El título se simplifica y se publica como “Contribución de los arquitectos brasileños al desarrollo actual de la arquitectura contemporánea”.

Brasil constrói Brasília. La nueva capital como culminación de un proceso de valoración a escala universal

Superada la mitad de los años 1950, el objetivo de comunicación de Brasil se concentró en la difusión del proceso de construcción de su nueva capital, con un plan piloto diseñado por Lúcio Costa –ganador del concurso al efecto–, un buen número de edificaciones firmadas por Oscar Niemeyer –designado por el presidente Juscelino Kubitschek– y el paisajismo de Roberto Burle Marx. Niemeyer tenía claro que ese proyecto tenía que ser documentado detalladamente, así que encargó a Marcel Gautherot que fotografiara cada avance. Esto resultó en una espléndida colección de cerca de 3.000 negativos que comenzaron a mostrarse a través de las revistas brasileñas, particularmente en *Módulo*, la revista de Oscar Niemeyer, y *Brasília*, creada expresamente para la difusión de la construcción de la capital por parte de la Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil. Por su parte, *Hábitat* –la revista de Lina Bo y Pietro Bardi, con mucha mayor difusión que las anteriores– también se dedicó tanto a la ciudad, como a sus edificios⁵⁴. La información saltó a Europa casi inmediatamente⁵⁵. AR enseguida reflejó la opinión de William Holford, miembro británico del jurado:

La competición fue de muy alto nivel. Construir una ciudad verdaderamente buena es una de las tareas más difíciles de la civilización, y me impresionó el gran número de concursantes que demostraron algo más que pura habilidad arquitectónica.⁵⁶

A partir de ahí, el número de referencias en las revistas europeas y estadounidenses iría *in crescendo* hasta culminar en el cúmulo de informaciones publicadas en 1960⁵⁷. Como decía Heloisa Espada, "Brasilia era, de hecho, como un inmenso cartel anunciando al mundo, en

⁵⁴ "Divulgam-se no exterior os estudos sôbre a nova capital do Brasil", *Hábitat* 6, (abril 1956): 73-74; Geraldo Ferras, "Construção da nova capital Brasília" *Hábitat* 7, (diciembre 1956); "Catedral de Brasilia", *Hábitat* 8, n.º 51 (noviembre 1958): 2-3; "Palácio Rio Branco, Brasília", *Hábitat* 9, n.º 53 (marzo 1959): 2-3; "Hotel Nacional Brasília, em construção", *Hábitat* 11, n.º 60 (mayo 1960): 3-9.

⁵⁵ José Osvaldo de Meira Penna, "Brazil builds a new capital", *Landscape* 5, n.º 3 (abril 1956); "La nouvelle capitale du Brésil", *Aujourd'hui, Art et Architecture* 2, (abril 1957): 56-61; "Concours pour la nouvelle capitale du Brésil", *Aujourd'hui, Art et Architecture* 3, (junio 1957): 56-63; "A Brasilia", *Domus*, n.º 331 (junio 1957): 1-2. "Brasilia, nouvelle capitale du Brésil", *L'Architecture d'Aujourd'hui* 29, n.º 80, (1958): 49-71; "La siéège du parlement de la nouvelle capitale du Brésil", *L'Architecture d'Aujourd'hui* 29, n.º 80, (1958): 78-79; *Architectural Forum* 110, n.º 4 (1959); *Arts&Architecture* 74, n.º 4 (1959); James Richards, "Brasilia: critical appraisal", *The Architectural Review*, n.º 125 (1959).

⁵⁶ William Holford, "Reflexões sobre o concurso", *O Jornal*, (19 marzo 1957); William Holford, "Brasilia: a new capital city for Brazil", *The Architectural Review* 122, (1957): 394-402; William Holford, "Reflexões sobre o concurso", en *Brasília. Antología crítica*, ed. por Alberto Xavier, Julio Katinsky (São Paulo: Cosac Naify, 2012), 31.

⁵⁷ Entre las publicaciones que se hicieron en Europa, destacan los dosieres preparados por *L'Architecture d'Aujourd'hui* 31, n.º 90 (1960) y *Zodiac*, n.º 6 (1960) con motivo de la inauguración de la ciudad. El primero, por lo espectacular del conjunto de instantáneas de Marcel Gautherot, que se convertirían en la imagen icónica no sólo de la ciudad, sino del país. El segundo, por los textos que contenía: la "Crítica a Brasilia" de Bruno Zevi, el famoso "Testimonio" de Oscar Niemeyer, obtenido de *Módulo*, y el "Punto de vista de un brasileño" de Mario Barata.

letras enormes, que Brasil era capaz de realizar de ejecutar semejante empresa”⁵⁸. Y así lo entendió Oscar Niemeyer, quien dirigió magistralmente la campaña de comunicación de la construcción de la ciudad y supo orientarla hacia la imagen, elegante, utópica, de su producción arquitectónica⁵⁹.

Por otra parte, la idea de construir una capital nueva, pensada para el futuro de un país, encajaba perfectamente con el lema “La ciudad del mañana” de Interbau, la exposición internacional que iba a celebrarse en 1957 en Berlín y un escenario inmejorable para presentar por primera vez al mundo el proyecto del plano piloto de Costa y las arquitecturas de Niemeyer. La aportación brasileña a Interbau fue la exposición *Brasilien baut Brasilia*. Una vez más, el Departamento Cultural del Ministério das Relações Exteriores de Brasil se encargó incluso de seleccionar parte de los contenidos, organizados en su globalidad por Mary Vieira, que consiguió reflejar en la muestra el orden que pretendían los proyectos urbano y arquitectónico. (fig. 7) El lema del pabellón brasileiro jugaba con el de la exposición internacional: *A cidade do amanhã é a cidade de hoje*.

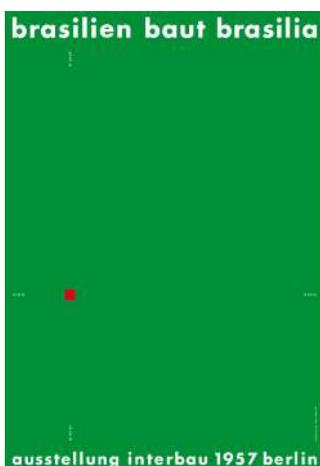


Figura 7. Cartel de la exposición *Brasilien Baut Brasilia*, diseñado por Mary Vieira, que se mostró en el ámbito de la exposición internacional Interbau de 1957. Fuente: <https://www.galerie123.com>.

La exposición tuvo dos resultados bibliográficos: un catálogo reducido que se publicó con la muestra y un completo libro resumen, editado dos años más tarde por la propia Vieira y un grupo del Seminário de Estudos sobre Artes Plásticas e Figurativas da Academia do Mediterrâneo. El proyecto gráfico del catálogo y del famoso cartel que también diseñó Mary Vieira, así como la museografía del pabellón, formaban una identidad visual muy potente que establecía constantes correspondencias con el lenguaje arquitectónico de la ciudad.

⁵⁸ Heloisa Espada, “Cidade-bandeira”, en *As construções de Brasília* coord. por Heloisa Espada, Cristina Fino (Río de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010), 10.

⁵⁹ “The Architect of Brasilia”, *Time Magazine* 72, n.º 4 (28 julio 1958).

Conclusiones

Hablar de la difusión que se hizo de Brasilia durante y después de su construcción se aleja del foco de este trabajo, que no pretende hacer una exposición exhaustiva de todo lo que se mostró, ni analizar las selecciones que se hicieron o la falta de equilibrio en las mismas, sino presentar una serie de medios que, interconectados continuamente, conformaron una potente plataforma de comunicación orquestada por el estado brasileño.

Sin duda, la arquitectura brasileña habría despertado interés en el mundo por sí misma, pero lo cierto es que detrás de todas las actividades que se han mencionado, desde las exposiciones hasta los números monográficos de las revistas, estaba la mano del Departamento Cultural del Ministério das Relações Exteriores implicada directamente en la planeación y selección de contenidos. A este nivel, el mensaje a transmitir no es exactamente sobre la calidad de la arquitectura moderna de Brasil, sino sobre la modernidad del estado brasileño, avalado por su producción arquitectónica "vigorosa" y "original". En esta historia resultaron definitivas las relaciones directas entre los políticos de alto rango, como Gustavo Capanema o Juscelino Kubitschek, con arquitectos como Lúcio Costa y Oscar Niemeyer.

También en colaboración con el gobierno, pero desde la academia o los medios, se encuentran una serie de personajes que apoyarían el discurso desde sus conferencias y artículos. Es el caso de Wladimir Alves de Souza o de Mário Pedrosa, el primero arquitecto y profesor y el segundo crítico de arte –ambos brasileños–, quienes tuvieron una presencia importante sobre todo en los primeros años de la campaña en los que el interés estaba en valorar el conjunto de la producción arquitectónica y no tanto los casos particulares.

Lúcio Costa y Sigfried Giedion merecen un comentario aparte por la constancia –y simultaneidad– de sus apariciones. Llama la atención que Costa no moviera una coma de su discurso en todos esos años, mientras que Giedion, a pesar de ser el biógrafo de la genealogía moderna, fuera adaptando su mensaje hacia la valoración de la arquitectura brasileña como ente propio. En general, no fueron los extranjeros los que insistieron en defender la línea lecorbusierana, sino los propios brasileños, en un intento inicial de legitimizar la modernidad de su trabajo que, curiosamente, mantuvieron con el tiempo.

Sin lugar a dudas, la gran estrella de la difusión de la arquitectura brasileña fue Oscar Niemeyer, quien supo orientar las miradas hacia su producción personal con una campaña de difusión excelente en la que consiguió mezclar el impacto de la imagen, el control de los medios y el manejo político. Una situación que eclipsó y fue desgranando lo que tendría que haber sido entendido, ya en su momento, como una acción generacional más amplia y contundente.

Urban Concerns in Curatorial Assemblages: An Inquiry into deSingel's Architecture Programme around the 1990s

Preocupaciones urbanas en ensamblajes curatoriales: una investigación sobre el programa de arquitectura de deSingel en torno a los años 90

ALICE HADDAD

Ghent University, alice.haddad@ugent.be

Abstract

Este trabajo examina el programa de arquitectura de deSingel, operativo de 1985 a 2010 en Amberes, Bélgica, enfocándose en exposiciones y actividades culturales dirigidas a sensibilizar al público sobre cuestiones urbanas. Considerado una plataforma clave que contribuyó a moldear la cultura arquitectónica local antes del Instituto de Arquitectura Flamenco en 2001, deSingel abarcó una variedad de exposiciones (monografías, retrospectivas, grupales y temáticas), charlas y publicaciones. En la década de 1990, las discusiones sobre la interacción entre arquitectura, planificación urbana y entorno construido cobraron impulso, en medio de cambios institucionales en el discurso espacial y gobernanza pública. Al examinar el contenido y formatos de exposiciones seleccionadas y su alineación con desarrollos contextuales clave, esta exploración busca comprender las conexiones entre prácticas curatoriales y debates emergentes sobre cultura arquitectónica, condiciones urbanas y política espacial a medida que se desarrollaban en Flandes.

This paper examines deSingel's architecture programme, which was operational from 1985 to 2010 in Antwerp, Belgium, with a focus on architecture exhibitions and cultural activities aimed at raising public awareness about urban issues. Considered a significant platform that contributed to shaping local architectural culture prior to the establishment of the Flemish Architecture Institute in 2001, deSingel's programme encompassed a wide range of exhibitions (monographs, retrospectives, group and thematic shows), talks, and publications. Around the 1990s, discussions about the complex interplay between architecture, urban planning, and the built environment gained momentum amid institutional shifts in spatial discourse and public governance. By examining the thematic content and presentation formats of selected exhibitions and their alignment with key contextual developments, this exploration seeks to draw a better understanding of the connections between curatorial practices and emerging debates on architectural culture, urban conditions, and spatial policy as they unfolded in Flanders.

Keywords

Exposiciones de arquitectura, discurso urbano, cultura arquitectónica flamenca, gobernanza espacial

Architecture exhibitions, urban discourse, Flemish architecture culture, spatial governance

In a 2015 interview published in the Belgian architectural journal *A+*, Katrien Vandermarliere recounted her tenure as head of the architecture programme at the deSingel arts centre in Antwerp, a role she held from 1991 to 2001 before assuming the directorship of the Flemish Architecture Institute until 2010. She shared:

L'accent a d'abord été mis sur l'architecture en tant que discipline artistique autonome. Ce n'est que plus tard qu'il a été question d'agenda caché. L'absence flagrante de politique architecturale en Flandre a créé le besoin de se doter d'instruments de gouvernance capables notamment de garantir la qualité des marchés publics. Avec nos expositions thématiques, nous voulions nous adresser aux jeunes architectes, mais aussi toucher la politique architecturale et les commanditaires publics.¹

The “hidden agenda” mentioned by Vandermarliere likely does not come as a surprise to the local architectural community active at the time. Nor does it particularly appear as contentious, given that the 1990s are widely acknowledged as a pivotal period that propelled the field forward. In fact, this period was characterized by the convergence of three overlapping agendas: The Flemish Government's ambition to reinvigorate its infrastructures and nurture a distinct cultural identity. Architects and urban designers advocating for transparency and opportunities particularly in the realm of public commissions. And cultural actors seeking greater support to establish more cohesive platforms for showcasing local and international architectural designs, stimulating critical discussions, and safeguarding architectural heritage.

Vandermarliere's statement alluded to a potential role of architecture exhibitions in the development of architectural policy. How did this aspiration manifest in the thematic content and presentation formats of these exhibitions? Operating between 1985 and 2010, deSingel's architecture programme hosted and/or produced around 100 exhibitions under the direction of three successive programme makers. In this paper, I will focus solely on a subset of their endeavours. Celebrations of historical and contemporary (inter)national designers, matters of architectural heritage, style and typology, and artistic explorations recurrently appeared among the topics explored in deSingel's cultural agenda.² However, I will highlight a selection of exhibitions and activities more specifically centred on urban issues. This focus underscores a then persistently debated extending domain of architecture to encompass practices more broadly concerned with built environments. Related initiatives, albeit

¹ [The initial focus was on architecture as an autonomous artistic discipline. It was only later that there was talk of a 'hidden agenda'. The current lack of an architectural policy in Flanders created the need for governance instruments that could guarantee the quality of public commissions. With our thematic exhibitions, we wanted to address young architects, but also to reach out to architectural policy and public clients] Interview of Katrien Vandermarliere by Wouter Davidts and Stefaan Verwoort, “L'expérimentation est devenue une constante”, *A+*, n.º 253 (2015): 37.

² List of exhibitions and archival material from deSingel's architecture programme. Source: deSingel International Arts Centre archives. This investigation relies on documentation preserved within deSingel's physical and digital archives, which contain among others meeting notes, correspondence, project briefs and plans from the exhibition's production process, opening speeches, video footage, communication material, exhibition views, and newspaper clippings of critical reviews.

not exclusively, seem closely interwoven with key events and institutional developments transpiring Flanders' architecture and planning culture tied to the public realm. Through this approach, my aim is to elucidate how exhibition practices, alongside their supportive platforms, function as cultural agents and discursive vehicles entwined with evolving social and spatial realities, collectively producing meaning over time.

Foundation (around 1990)

DeSingel was founded as a non-profit organization in 1982 with the support of the Flemish Community. Its establishment followed the expansion of the Royal Flemish Conservatory of Music, which had taken root since 1968 within Antwerp's 19th-century green belt, which evolved into the city's principal ring road encircling the historical centre. With the impetus of the Minister of Culture, Karel Poma, and deSingel's inaugural director, Frie Leysen, the building's concert and theatre venues were put at the service of the broader cultural community.³ Swiftly, it emerged as a paramount platform for the presentation of contemporary music, theatre, and dance productions within Belgium, a cultural resonance that reverberated well beyond the national confines.

The 1980s marked a remarkable surge in public interest directed toward architecture, characterized by the proliferation of publications, exhibitions, awards, and media coverage presenting historical and contemporary facets of the discipline. While dedicated public institutions⁴ were founded in Belgium's neighbouring countries, in Belgium, the involvement of public authorities remained absent. However, several local initiatives were gaining momentum.⁵ Prominently, the Fondation pour l'Architecture in Brussels and the Stichting Architectuurmuseum (S/AM)⁶ in Ghent, both established in 1983, alongside deSingel's architecture programme launched in 1985, emerged as platforms that consistently showcased architecture exhibitions and engendered important discussions in the architectural milieu. In 1988, deSingel was invited to participate in the professional congress *En Europe: Les galeries d'architecture*⁷ organized at the Institut Français d'Architecture in Paris. This event provided an opportune stage to emerging international public institutions, organizations, and commercial galleries for sharing their distinct situation, mission, and modes of

³ Housed in a vast building complex designed by the modernist architect Léon Stynen, deSingel cultivated its own distinct cultural programming, its auditoriums and studios were also rented out to external organizations. Jasper Croonen, *deSingel 1980-2020* (Ghent: Borgerhoff & Lambergits, 2022).

⁴ Among others the Institut Français d'Architecture in Paris, the Centre d'architecture Arc-en-Rêve in Grenoble, the Deutsches Architekturmuseum (DAM) in Frankfurt, and the Nederlands Architectuurinstituut (NAi) in Rotterdam.

⁵ Sofie De Caigny and Katrien Vandermarliere, "More than Punctual Interventions Cultural Events, Competitions and Public Debate as Impetus for Architectural Culture in Flanders, 1974-2000" in *Autonomous Architecture in Flanders*, ed. by L. Schrijver, Katrien Vandermarliere, Caroline Voet et al. (Leuven: Leuven University Press, 2016), 48-61.

⁶ [Foundation for Architecture and Architecture Museum Foundation]

⁷ [In Europe: Architecture Galleries] The congress took place on the 6th and 7th June 1988 at the Institut Français d'Architecture in Paris.

operation. Carolina De Backer, deSingel's first architecture programmer,⁸ travelled to Paris to present its growing activities, already encompassing a consistent range of monographic exhibitions of both international and Belgian architects and several thematic explorations.⁹ De Backer articulated her vision for a programme that embraces a diverse audience taking advantage of its distinct position as non-commercial and multidisciplinary cultural hub. She further underscored: "... les critères pour l'élaboration du programme sont: international, innovateur, et qualité. Le Singel veut présenter à côté d'importantes personnalités artistiques du moment, les grands de demain; les talents reconnus et les nouveaux talents du pays et de l'étranger."¹⁰

That same year, deSingel organised its second exhibition centred on the work developed within OMA While in 1985 mostly unrealized projects were unveiled that resonated with the discourse ignited by Rem Koolhaas's provocative manifesto *Delirious New York* (1978), by 1988, several of these projects had materialized. They integrated this second compilation titled *OMA en de moderne Stad*,¹¹ which underpinned OMA's distinctive urbanistic approach. The show focused on a comprehensive presentation of the Nederlands Dans Theater, inaugurated in 1987 in the periphery of The Hague's historic centre. The exhibition displayed a diverse range of materials, encompassing early conceptual sketches and technical studies, alongside documentation from an antecedent project for the Danstheater in Scheneningen (1980-1984). This ensemble was complemented by OMA's design for the Milan Triennale Pavilion (1985) and their proposal for an architecture museum in Rotterdam (1988).¹² The exhibition's thematic account, highlighting the form and function of cultural institutions in the city, not only addressed arresting contemporary issues, but it also particularly resonated with deSingel's own context in Antwerp.

Following exhibitions, organized by Carolina De Backer and her successor, Katrien Vandermarliere, taking over deSingel's architecture programming in 1991, sustained a comparable emphasis on urban projects. A notable instance was the exhibition *Fumihiko Maki: Stedelijke ruimte en architectuur*¹³ (1990), which underscored the Japanese architect and urban designer's latest works and ideas on reimagining the modern city. Akin were the exhibitions *Norman Foster & Partners: Recente stedenbouwkundige ontwerpen*¹⁴ (1993)

⁸ De Backer worked in close collaboration with architectural historians and critics Geert Bekaert and Mil de Koning. De Caigny, Vandermarliere, "More than Punctual Interventions Cultural Events...", 52 (note 6).

⁹ Among others OMA (1985), Charles Vandenhove (1986), Aldo Rossi (1986), A.W.G. (1987), Luc Deleu (1987), Marc Dessauvage (1987), "Adolf Loos-Le Corbusier: Raumplan versus Plan Libre" (1987-1988).

¹⁰ [... the criteria used to develop the program are: international, innovative and quality. Alongside the leading artistic figures of the moment, Singel aims to showcase the greats of tomorrow; established and new talent from home and abroad] Excerpt from a transcript of De Backer's presentation "Présentation du programme des expositions et de la politique du Singel à Paris, I.F.A. – 6 juin 1988", dated 24th May 1988. Source: deSingel International Arts Centre archives.

¹¹ [OMA and the Modern City]

¹² *deSingel programme booklet* (1988): 140. Source: deSingel International Arts Centre archives.

¹³ [Fumihiko Maki: Urban Spaces and Architecture]

¹⁴ [Norman Foster and Partners: Recent Urban Planning Projects]

and *Hans Kollhoff: Ontwerpen voor Berlin*¹⁵ (1994). These too took the form of monographs, spotlighting internationally acclaimed architects whose expertise extended to large-scale architectural and urban design ventures. The exhibition titles effectively encapsulated the architects' field of operation: the urban fabric, a scope that predominantly foregrounded architecture and urban design projects, which through their scale and/or function bridged architecture and urban planning, space and society (fig. 1).

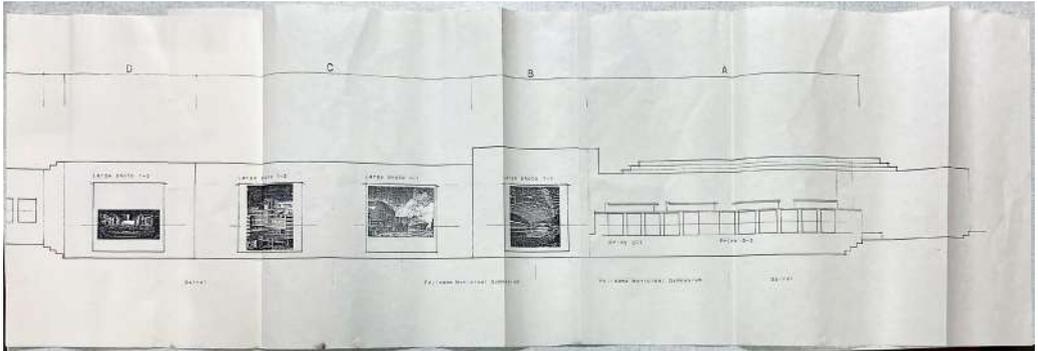


Figure 1. Work document with the wall layout of the exhibition *Fumihiko Maki: Stedelijke ruimte en architectuur*, installed at deSingel, Antwerp, February–March 1990, ©Fumihiko Maki. Source: deSingel International Arts Centre archives.

Several of these offices were engaged in concurrent design undertakings within Belgium. Their presence in the region presented an opportunity to arrange an exhibition, thereby advancing their work before a local audience and fuelling public discussions on the latest development in the field of urban design and planning.¹⁶ Remarkable were the debates that erupted around 1990 linked to the organization of three expansive international urban design competitions in Antwerp, Zeebrugge, and Kortrijk, marking an inaugural instance within Belgium where ambitious plans and new procedures were pursued with the participation of notorious international design offices. The competition known as *Stad aan de Stroom*¹⁷ launched through a local initiative in Antwerp sought to rethink the city's riverfronts and former industrial port area. Manuel de Solà Morales, Toyo Ito, OMA, AWG,¹⁸ or TOP Office¹⁹ figured among the participants. Several of them already featured in exhibitions at deSingel, which as cultural partner organised artistic interventions during a related city festival in 1991 when the competition entries were revealed to the public. DeSingel was also involved in the design competition for the development of a seaport terminal in Zeebrugge on behalf of the local port authorities. OMA, Fumihiko Maki, A.W.G., Charles Vandenhove, and

¹⁵ [Hans Kollhoff: Projects for Berlin]

¹⁶ Christophe Van Gerrewey, "Polemiek in de niet-metropolitane provincie. RemKoolhaas in de Lage Landen", *De Witte Raaf*, n.º 167 (2014): 9-11.

¹⁷ [City on the Stream]

¹⁸ ArchitectenWerkGroep (A.W.G.) was founded in 1971 by bOb Van Reeth.

¹⁹ T.O.P. Office (Turn-On Planning Office) was founded in 1970 by Luc Deleu.

Aldo Rossi, who all previously held monographic shows at deSingel, were implicated. The arts venue was used for the exhibition of the five competing submissions, and it staged the formal proclamation of OMA's winning entry announced during an eloquent ceremonial address²⁰ (fig. 2).



Figure 2. Excerpt from a newspaper clipping with Paul Vermeulen's review published in *De Standaard der Letteren*, April 26 (1990): 3, illustrated by an exhibition view centred on OMA's winning design entry for a seaport terminal in Zeebrugge. Source: deSingel International Arts Centre archives.

These developments translated the growing significance vested in the commissioners,²¹ whose visionary perspectives and aggregating role were applauded for rendering such ambitious projects feasible. The presentation of competition entries in exhibitions (typically presenting basic display strategies including scale models and presentation panels) and the orchestration of the ceremonial proceedings within a prominent artistic milieu like deSingel therefore also served as means to amplify the commissioner's distinct sensibilities to policymakers, local administrators, architects, and contractors invited to the party.

Transition (mid-1990s)

After WWII, the Belgian government did not assume a robust position as reliable client for architecture and urban design. Public commissions were predominantly entrusted to big contractors through opaque private-public partnerships. Emerging architects were struggling to secure project commissions beyond individual housing, prompting them to advocate for increased support from the public sector. The recent consolidation of the Flemish

²⁰ Paul Vermeulen, "Metropolitane architectuur: Project-Koolhaas voor Zeebrugge", *De Standaard der Letteren*, April 26 (1990): 3.

²¹ Bart Lootsma, Mariëtte Van Stralen, "De opdrachtgever als visionair. Koolhaas blaast de klassieke rol van de architect nieuw leven in", *Archis* 5, n.º 5 (1990).

Government²² spurred new expectations directed towards the improvement of practices and objectives for enhancing the built environment. While the government's engagement in this domain was lagging behind, local initiatives gradually exerted a mobilizing influence that eventually compelled the government to consider architecture as a potent instrument for cultivating a distinctive local cultural identity.²³ S/AM, for instance, coordinated the first representation of Belgium at the 1991 Venice Architecture Biennale with the exhibition *Architetti [della Fiandra]*,²⁴ showcasing the latest production of local architects, encompassing both realized buildings and projects formulated for urban design competitions, which were picked up in other presentations and critical reviews to raise public awareness.

Further insights were also gleaned from exemplar practices abroad invited to present their oeuvre in Flanders. After the failure of the Stad aan de Stroom competition to garner the needed public support for its realization,²⁵ Antwerp's tenure as the European Capital of Culture in 1993 provided the opportunity to continue the discussions surrounding urban planning. Operating in the margins of the festivities, deSingel was once again enlisted as a cultural partner. Adding to the architecture-related activities steered by the initiative Open Stad,²⁶ deSingel, in collaboration with Centre Pompidou, scheduled a series of lectures by various international speakers invited to talk about their practice and vision on Europe's urbanization processes.²⁷

In the backdrop, a first mention of the imperative to uphold architectural quality within Flanders surfaced in the coalition agreement of the Flemish Government on January 29, 1992. Acting on this intention, the Ministry of Culture of the Flemish Community created an informal architecture workgroup within its Administration of Visual Arts and Museums. Katrien Vandermarliere and other protagonists affiliated to deSingel appeared among its members.²⁸ The Ministry also tasked the architectural critic Pieter Uyttenhove with the

²² After a series of state reforms initiated since 1971, Belgium became a federal state and parts of its competences were distributed upon its three subnational regions: Flanders, Wallonia, and Brussels-Capital, as well as its three linguistic communities: Dutch, French and German-speaking.

²³ This matter of concern was regularly put under scrutiny in local debates. See among others: Geert Bekaert, "Architectuur + Beleid (achter het masker van het architectuurbeleid)", *De Witte Raaf*, n.º 79 (1999): 20-21.

²⁴ [Architects (from Flanders)] Marc Dubois and Christian Kieckens (eds.), *Architetti [della Fiandra]* (Ghent: S/AM, 1991)

²⁵ Christophe Van Gerrewey, "De stad is dood. Antwerpen en de vzw Stad aan de Stroom", *De Witte Raaf*, n.º 138 (2009): 19-20.

²⁶ [Open City] This initiative was curated by Pieter Uyttenhove and comprised three components: Observatorium, Studio, and Forum Open Stad. It remained operational for another decade, turning its attention to Brussels.

²⁷ Contributors to the lecture series "Visions on European Urbanism" (1993) were: Elizabeth Wilson, Bruno Fortier, Johann F. Geist, Richard Sennett, Norman Foster, Karel Kosik, Marcel Smets, Richard Rogers, Peter Cook, Ed Taverne, and Marc Augé.

²⁸ The members included: Jan Verlinden (chairman), Mil De Koning, Marc Dubois, Hilde Heynen, Francis Strauven, Herman Stynen, Jan Thomaes, Pieter Uyttenhove, Katrien Vandermarliere, Jan Vermassen, and Luc Verpoest. De Caigny, Vandermarliere, "More than Punctual Interventions Cultural Events...", 61 (note 6).

compilation of an exhaustive inventory of cultural initiatives intertwined with architecture and the built environment. This comprehensive survey, conducted between 1994 and 1995, not only probed the large diversity of actors' expectations regarding architectural culture and policy, but also yielded novel proposals for the field's development. Notably, deSingel's spokesperson advocated for the establishment of an architecture institute akin to the Nederlands Architectuurinstituut, encompassing three core functions: conservation and archiving, research and reflection, and the dissemination of knowledge to the public.²⁹

In 1994, the Ministry launched the "Flanders Architecture Yearbook," a triennial survey of regional advancements in architecture and urban planning. Vandermarliere assumed responsibility for co-editing and producing the Yearbooks as part of deSingel's architecture programme. These publications proved instrumental in reflecting the most pressing concerns to a public audience: on the one hand, about the search for policy instruments, procedures, and responsibilities, and on the other hand, about the transformation of the built environment and the criteria for achieving architectural quality.³⁰

Concomitant with the Open Monumentendag³¹ of 1995, the study day "Publieke gebouwen en ruimten, een culturele uitdaging"³² was convened at deSingel. This assembly congregated architecture historians, researchers, and critics, alongside political stakeholders including Luc Martens, the Flemish Minister of Culture, and Wytze Patijn, the Dutch Government Architect. The colloquium fostered a dynamic exchange of perspectives on the governance of public space and buildings within Flanders, underscoring the role of architectural culture therein. A consensus prevailed around the principle that the task of the government implied generating the necessary conditions for quality to arise, including the strengthening of cultural awareness, rather than the enforcement of strict legislation.³³ Salient insights brought up during this encounter were subsequently assimilated into various exhibitions showcased at deSingel, adhering to a similar framework: thematic exhibitions displaying a group of international designers.

In 1995, the arts centre produced the exhibition *Het Landschap: Vier Internationale Landschapsontwerpers*.³⁴ It aimed at spotlighting the growing contribution of landscape architects within the discourse and shaping of spatial environments, particularly within suburban contexts. Photographs, schematic drawings, plans, and scale models showcased the undertakings of four distinguished international offices: Desvigne and Dalnoky

²⁹ Pieter Uyttenhove, *Een architectuurcultuur in Vlaanderen en Brussel? Een enquête over associatieve en institutionele cultuurinitiatieven in verband met architectuur* (Vlaamse Gemeenschap/Administratie Kunst, 1995).

³⁰ The Flanders Architecture Yearbooks were regularly criticised for their paradoxical layouts, which included, on the one hand, attractive architectural portfolios favouring illustrations over text, and on the other hand, long critical essays expressing important issues of local spatial developments.

³¹ [Open Heritage Days]

³² [Public Buildings and Spaces: A Cultural Challenge]

³³ *Publieke gebouwen en ruimten, een culturele uitdaging*, congress report of the study day hosted on 6th September 1995 at deSingel, Antwerp, on the initiative of the Stuurgroep Open Monumentendag Vlaanderen (Brussels: Koning Boudewijnstichting, 1995).

³⁴ [The Landscape: Four international Landscape architects]

(France), Hargreaves (United States), Torres Tur and Martínez Lapeña (Spain), and West 8 (Netherlands). Next to conventional architectural portfolios, the exhibition's catalogue was enriched by a collection of critical essays, further contextualizing these practices. The contribution "The landscape as alternative" authored by French theoretician Sébastien Marot examined the increasing blurring of urban and rural boundaries, linking this phenomenon to the concept of the palimpsest introduced by André Corboz, to express how landscapes intricately enshrine the memory of places.³⁵ The subsequent essay by Flemish art and architectural critic Steven Jacobs wielded Marot's analytical lens to scrutinize Flanders' characteristic urban sprawl and articulate a plea for a spatial practice better equipped to navigate contemporary urban conditions and overcome the separation of architecture and environment³⁶ (fig. 3).

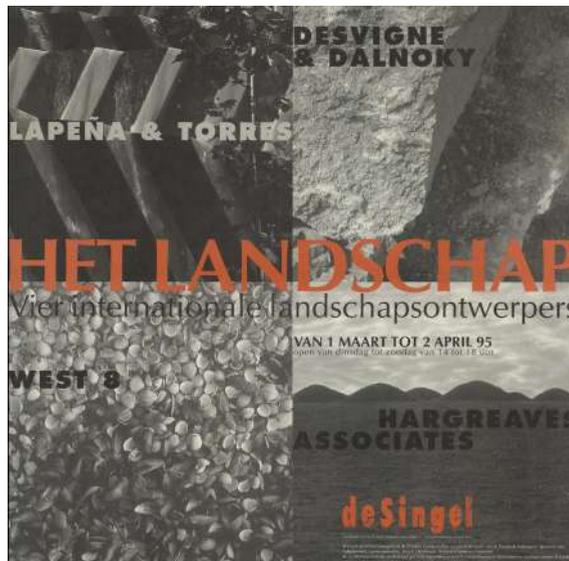


Figure 3. Exhibition poster of *Het Landschap: Vier Internationale Landschapontwerpers*, installed at deSingel, Antwerp, Mars–April 1995. Source: Courtesy of deSingel Arts Center.

The exhibition Op zoek naar openbare ruimte in een geprivatizeerde staat: Vier Londonse architecten,³⁷ curated by the British architecture critic William Mann, materialized in 1997 with the support of the British Council. It focused on the work of four distinguished architectural practices active within London—Tony Fretton, Eric Parry, Tim Ronalds, and Pierre d’Avoine—. Their contributions were portrayed in the exhibition through an eclectic array

³⁵ Sébastien Marot, "The Landscape as alternative," in *The Landscape: Four international Landscape architects*, ed. by Katrien Vandermarliere (Antwerp: deSingel, 1995): 9-38.

³⁶ Steven Jacobs, "Landscape without a home. A plea for landscape architecture in Belgium", in *The Landscape: Four international Landscape architects*, ed. by Katrien Vandermarliere (Antwerp: deSingel, 1995), 125-138.

³⁷ [In Search of Public Space in a Privatized State: Four London Architects]

of mediums including film documentaries, and a series of critical essays published in the accompanying catalogue. Authored by Mann and the individual architects, these essays shed light on their distinctive approaches to shaping spaces within an urban environment increasingly characterized by privatization and commercialization. In a succinct preamble, Vandermarliere linked these narratives with the Belgian context, emphasizing the architects’ conviction that architecture serves as both a backdrop and foundation for social dialogue and interaction. The selected architects, as Vandermarliere contended, manifested “a sustained effort to make possible a public character, not only in their buildings, but also in their urban plans”³⁸ (fig. 4).



Figure 4. Exhibition view of *Op zoek naar openbare ruimte in een geprivatizeerde staat: Vier Londense architecten*, installed at deSingel, Antwerp, April–June 1997, © CC BY-SA 4.0 deSingel. Source: Courtesy of deSingel Arts Center.

In 1998, deSingel hosted the exhibition *Architectuur in Catalonië: Overheidsopdrachten in de Jaren Negentig*,³⁹ a showcase of contemporary architectural and urban design projects fostered with the patronage of the Catalan authorities. Diplomatic exchanges between Catalonia and Flanders were established since 1992 with the aim to strengthen cultural and economic cooperation. Catalonia’s autonomous government, established after the fall of Spain’s dictatorship, assumed an innovative role in European urban planning policy. Its achievements proudly showcased at the Barcelona exposition in 1997 were praised within

³⁸ Katrien Vandermarliere, (Untitled Preamble), in *In search of public space. Four architects from London*, ed. by William Mann (Antwerp: deSingel, 1997), 7.

³⁹ [Architecture in Catalonia: Public Commissions in the 1990s]

Flanders as potential models for a policy orientation aimed at articulating regained democracy and an invigorated cultural identity transpiring the design of public spaces.⁴⁰

Consolidation (around 2000)

Towards the late 1990s, Flanders eventually witnessed major institutional advancements in its spatial planning policy. A landmark development was the *Ruimtelijk Structuurplan Vlaanderen*⁴¹ implemented by the Flemish Government in 1997. This strategic tool was conceived with the objective of harmonizing the region's fragmented territorial fabric, across all scales. It sought to safeguard the declining expanses of open land by accentuating the distinction between rural and urban areas, among other by densifying existing built environments and interlinking strategic projects with the region's infrastructural grid. It refrained from imposing rigid directives to the architectural practice and rather formulated recommendations and goals.⁴² Nearly concurrent was the appointment of the first Flemish Government Architect in 1999. The architect and urban designer bOb Van Reeth assumed this decisive role. Acting as public advisor, he was imbued with the explicit mandate of refining the administration and quality of Flanders' public estate.⁴³ A chief contribution of his tenure was the introduction of novel procedures to guide commissions for public buildings and infrastructure.⁴⁴

In 1998, deSingel showcased the exhibition *Jaarboek Architectuur Vlaanderen 1996/1998* curated by the young architects Lieven De Boeck and Peter Swinnen to commemorate the release of the publication's third edition. They commissioned the photographer Jan Kempenaers to portray the different architectural works featured in the publication. His photographs captured the works within their muddled everyday settings, and they appeared in the exhibition along with a resounding applause. With an ironic nod, the curators aimed to shed light on the public authorities' prevailing lack of ambition. They also underscored the assertion articulated by the Yearbook's international selection committee, contending that "... als de hedendaagse architectuur in Vlaanderen vanzelfsprekend wil worden, [zal] ze vooral ingezet moeten worden voor sociale woningbouw en gebouwen van openbaar nut."⁴⁵

⁴⁰ Francis Strauven, "Overheidsopdrachten in België en Vlaanderen", in *Publieke gebouwen en ruimten, een culturele uitdaging...*, 17 (note 32).

⁴¹ [Flanders Environmental Structural Plan]

⁴² André Loecx, "Flanders Environmental Structure Plan as Both the Framework for and Commitment to Architecture", in *Flanders Architectural Yearbook 94-95* (Brussels: Ministry of the Flemish Community, 1996), 242-248.

⁴³ Marc Santens and Jan De Zutter, *Een Rijksbouwmeester Bouwt Niet 1999-2005* (Antwerp: Houtekiet, 2005); Marc Santens and Jan De Zutter, *Het Vlaams Bouwmeesterschap 1999-2005: Een Zoektocht Naar Kwaliteit in De Publieke Ruimte* (Antwerp: Houtekiet, 2008).

⁴⁴ Maarten Liefoghe and Maarten Van Den Driessche (eds.), *More than a competition: the open call in a changing building culture* (Antwerp: Flanders Architecture Institute; Team Vlaams Bouwmeester, 2021).

⁴⁵ [... if contemporary architecture is to become self-evident in Flanders, it will have to primarily serve social housing and public utility buildings] "Hedendaagse architectuur, erfgoed voor morgen. Tentoonstelling Jaarboek Architectuur Vlaanderen 1996-1997," in *deSingel 98/99 (programme brochure)* (Antwerp: deSingel, 1998), 8.

This stance resonated in the talk series “Reality Check” (1998-99) organized by Swinnen and De Boeck at deSingel, which further attested to the burgeoning interest and engagement of local architectural practitioners with concerns spanning societal dynamics and environmental issues.

The itinerant exhibition *Homeward: Contemporary Architecture in Flanders* (Grenoble, Rome, Venice, Antwerp, Plymouth, from 1999 to 2001) continued the reflections on this front. It was produced by deSingel and commissioned by the Flemish Ministry of Culture to the curators Maarten Delbeke, Steven Jacobs, and Katrien Vandermarliere with the goal to promote local architecture in Flanders and abroad. Contrary to previous approaches that highlighted a curated selection of architectural works as ‘best-off’ of individual practices and autonomous designs,⁴⁶ the curators consciously charted a distinct course. Their intent shifted towards the formulation of a new discourse for contemporary architecture.⁴⁷ This novel framework was rooted in a comprehensive re-evaluation of Flanders’ urbanized environment, anchored in the principles advanced by the *Ruimtelijk Structuurplan Vlaanderen*. This approach resulted in an assemblage of insightful artifacts, ranging from architectural representations and documentary films to data visualizations and aerial perspectives, serving as means to direct the attention towards a reflection on the qualitative use of the Flemish territory⁴⁸ (fig. 5).

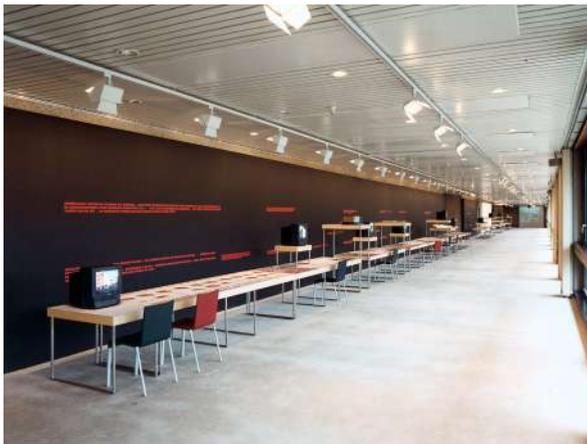


Figure 5. Exhibition view of *Homeward: Hedendaagse Architectuur in Vlaanderen*, installed at deSingel, Antwerp, November–December 2000, © Jan Kempnaers for deSingel International Arts Center zvw. Source: Courtesy of deSingel Arts Center.

⁴⁶ Explicit reference was made to the exhibitions *Architetti (della Fiandria)* (Belgian Pavilion, Venice Architecture Biennale, 1991), *Nouvelles Architecture en Flandre* (Centre d’architecture Arc en Rêve, Bordeaux, 1996), and *Arquitectura de Flandes* (Collegi d’Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1997).

⁴⁷ Kristiaan Borret, Maarten Delbeke, Steven Jacobs, and Katrien Vandermarliere (eds.), *Homeward: Contemporary Architecture in Flanders* (Antwerp: deSingel, 1998).

⁴⁸ Article currently in preparation for publication in *Revue Clara Architecture/Recherche*. Alice Haddad, “Layered tables and compact TV monitors: exhibiting architecture and Flanders’s urban conditions at the turn of the millennium” (working title, 2023).

During the 1990s, discourse surrounding urban dynamics and environmental transformation gained traction across Europe. A remarkable exhibition was the show *Mutations*, curated by OMA, which premiered at Arc en rêve in Bordeaux in 2000. A collaborative effort forged between Arc en rêve and deSingel aimed at bringing this compelling initiative to Brussels during the city's tenure as the Cultural Capital of Europe held in the same year. Eventually, the exhibition found its venue at the Raffinerie in Brussels in 2001. Central to the exhibition's narrative were concerns related to the globalizing forces reshaping our world and the concurrent metamorphosis of urban landscapes into sprawling metropolitan conglomerates. The show's captivating multimedia displays and challenging discourse (transcribed in its extensive catalogue)⁴⁹ effectively captured the zeitgeist of the era.

Urban designer Xaveer de Geyter⁵⁰ embarked on a comprehensive exploration of the unbridled expansion of Flanders' urban sprawl. His inquiry, vested in urban and territorial planning, culminated in the exhibition and publication *After-Sprawl: Onderzoek naar de hedendaagse stad*⁵¹ presented at deSingel in 2002. The exhibition's framework was artfully conceived as a presentation of research, comprising two distinct facets: an atlas and a project component. The atlas segment intricately juxtaposed a spatial analysis of Flanders against that of five comparable European regions experiencing similar urbanization processes. Within this context, the concept of "negative space" was formulated into a strategic blueprint to reimagine unbuilt areas (e.g. natural zones, residual plots, agricultural land...). These latent spaces were envisaged as fertile ground for instigating radical spatial transformations, guiding novel modes of usage for the benefits of local communities.⁵² Whereas *Homeward*, on the one hand, through the display of concrete local works, was crafted to stimulate novel perspectives on the intricate interplay between architecture, urban design, socio-cultural trends, and environmental phenomena within the backdrop of the region's characteristic urban sprawl. *After-Sprawl*, on the other hand, embarked on a more expansive trajectory. Rooted in an in-depth analysis of the broader urbanization dynamics unfolding across Europe, it ventured to explore uncharted terrain by speculating on radical planning visions for the Flemish territory (fig. 6).

In 2001, another significant milestone was reached with the inauguration of the Vlaams Architectuurinstituut (VAi).⁵³ In the words of architectural historian Geert Bekaert, this institution at long last offered a designated venue "... zodat men zich vanuit binnen- en buitenland zou weten waar te wenden... Met het creëren en invullen van dat adres wordt de

⁴⁹ Armelle Lavalou, ed., *Mutations* (Barcelona: Actar, 2001).

⁵⁰ Xaveer De Geyter had collaborated with OMA and continued to channel a comparable approach within his own practice since 1988. His urban projects were regularly presented in various exhibitions. In 2001, he compiled these works in an extensive monographic exhibition presented at deSingel.

⁵¹ [After-Sprawl: Research for the Contemporary City]

⁵² Xaveer De Geyter et al. (eds.), *After-Sprawl: Research for the Contemporary City* (Rotterdam: NAI Publishers, 2002).

⁵³ [Flemish Architecture Institute]

architectuur in Vlaanderen op de wereldkaart gezet. Maar ook op de eigen kaart.”⁵⁴ The institute’s mission consisted in enhancing public awareness of architecture, among other, through informative website and newsletter, publications including the Flemish Architecture Yearbooks, exhibitions, and activities like the Dag van de Architectuur.⁵⁵ Its foundational statutes formally stipulated its mission to foster collaboration with “... relevante organisaties en personen, in het bijzonder met de Vlaamse Bouwmeester.”⁵⁶ Van Reeth also figured on the institute’s board of directors. These connections demonstrate the Government’s aim to ensure a cohesive approach towards advancing architectural discourse within Flanders’ public realm.

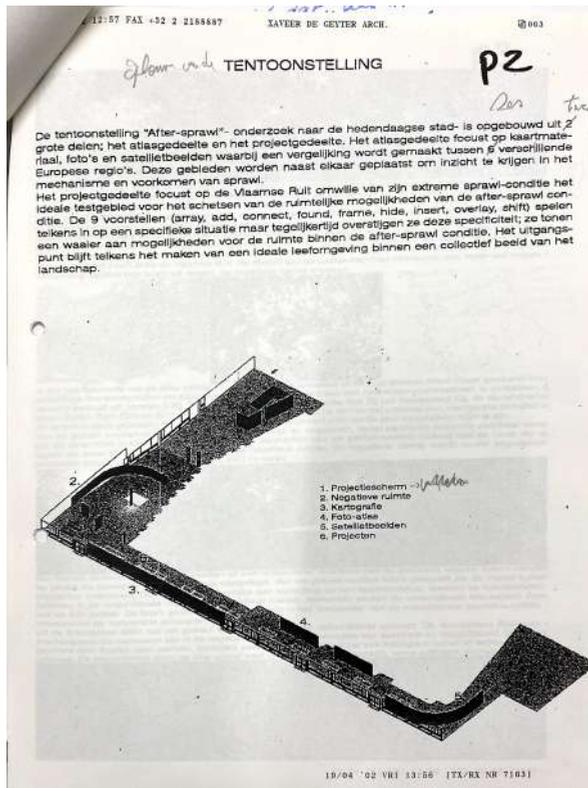


Figure 6. Work document with an illustration of the exhibition layout of *After-Sprawl: Onderzoek naar de hedendaagse stad*, installed at deSingel, Antwerp, May–June 2002, © Xaveer De Geyter Architects. Source: deSingel International Arts Centre archives.

⁵⁴ [... so that people from home and abroad would know where to turn... Creating and filling in that address puts architecture in Flanders on the world map. But also on its own map] Excerpt from Geert Bekaert’s (chairman of VAI’s board of directors) inaugural speech of the Institute, cited in Hans Ibelings, “Groeiend zelfbewustzijn in de Vlaamse architectuur,” *Ons Erfdeel* 45 (2002): 768.

⁵⁵ [Open Architecture Days]

⁵⁶ [... relevant organisations and persons, in particular with the Flemish Government Architect] Excerpt cited in Ibelings, “Groeiend zelfbewustzijn in de Vlaamse architectuur...,” 767 (note 51).

DeSingel's architecture programme sustained its course until 2010 next to the activities of the VAI. The two institutions were bound to collaborate, since the latter was housed within the same premises. However, the new configurations triggered a shift in roles. Katrien Vandermarliere was appointed as the first director of the Flemish Architecture Institute, within which she continued to consolidate the insights that had germinated in the preceding decade, and the arts curator Moritz Küng assumed the helm at deSingel. These institutional transitions granted him more freedom to cultivate an interdisciplinary programme less entangled in local spatial politics and chart a fresh trajectory guided by a broader spectrum of influences and inspirations.

A curious exhibition unfolded during this transition. *Portret van Vlaamse biotopen: De fotografie-opdracht van de Vlaamse Bouwmeester*⁵⁷ was instigated in 2002 and formally curated by Moritz Küng in collaboration with Katrien Vandermarliere. It is, however, Vandermarliere who initiated the project with bOb Van Reeth, while Küng's appointment occurred amid the exhibition-making process. As part of Van Reeth's new mandate as Flemish Government Architect, he sought to compile a photographic inventory of Flanders to better comprehend the extent of his field of intervention. The photographer Niels Donckers was enlisted, and he rapidly amassed hundreds of photographs, registering the most unassuming landscapes scattered across Flanders in which public commissions were to potentially take shape. In 2002, this photographic inventory was unveiled alongside a collection of landscape photographs acquired by the Flemish Government, a thoughtful lexicon,⁵⁸ and additional artifacts further explicating the Flemish Government Architect's aspirations.⁵⁹ The exhibition abstained from showcasing architectural or urban designs, opting instead to foreground an immersive narrative conscious of the power of images "[...] voor het vaststellen van de identiteit van een gebied, voor het registreren van veranderingen, het aanscherpen van de waarneming en het verbeelden van de subjectieve ervaring"⁶⁰ (fig. 7).

Discursive vehicles

Through this exploration, my aim has been to convey the entanglements of exhibition practices with concurring developments, spotlighting the role of deSingel's architecture programme as both a platform and catalyst that ignited public discourse. What stands out in

⁵⁷ [Portrait of Flemish Biotopes: The Photography Commission of the Flemish Government Architect]

⁵⁸ Lieven De Cauter and O.S.A. (eds.), *Het kleine Lexicon van het Vlaamse (Architectuur-) Landschap: van achterkeuken tot zonevreemd, agenda 2003* (Antwerp: deSingel, 2002).

⁵⁹ Alice Haddad, "Landscape Inventory vs. Collection: The Photography Commission of the Flemish Government Architect on Display", paper presented at the conference 'Formats of (Non)Seeing,' organised by the Institute of Art History Zagreb, in Split, Croatia, 27-29/10/2022.

⁶⁰ [... for establishing the identity of an area, for the registration of changes, the sharpening of perception, and the depiction of subjective experience] Excerpt from the exhibition leaflet. Source: deSingel archives. The line "The photography commission is of great importance for establishing the identity of an area and for the registration of changes, the sharpening of perception, and the depiction of subjective experience" was copied, without reference, from Friets Gierstberg's contribution to the catalogue of the exhibition *SubUrban Options. Photography Commissions and the Urbanization of the Landscape* produced by the Nederlands Foto Instituut and programmed at deSingel in 1998.

the examples I have chosen and aligned across three pivotal moments is their treatment of contemporary urban issues and their role as discursive vehicles. In the monographic exhibitions around 1990, discursive notions remained somewhat implicit, subtly permeating through a curated selection of works. Subsequent thematic group exhibitions introduced more cohesive curatorial narratives, complemented by critical essays included in the accompanying publications. Along with the consolidation of Flanders’ institutionalization of the architectural domain around 2000, exhibitions themselves transitioned into more assertive discursive entities, serving as platforms for the dissemination of novel research and fresh perspectives. This evolution also hints at the solidifying position of the curator(s) assuming an increasingly outspoken presence. A more detailed understanding of the ways these exhibitions shifted the gaze onto the evolving role of spatial practices and the built environment, incorporating a growing spectrum of voices, practices, and media, are avenues worth further delving into as they undoubtedly form significant precedents to approaches that continue to blossom today.

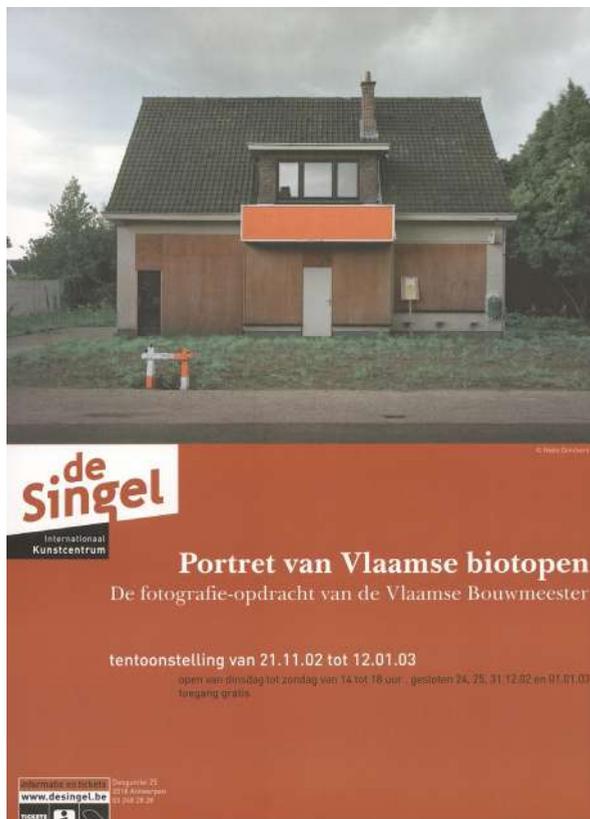


Figure 7. Exhibition poster of *Portret van Vlaamse biotopen: De fotografie-opdracht van de Vlaamse Bouwmeester*, installed at deSingel, Antwerp, November 2002–January 2003. Source: Courtesy of deSingel Arts Center.

La producción planimétrica de Leopoldo Torres Balbás como arquitecto conservador de la Alhambra. Restauración de la colección tras el conocimiento de sus materiales

The Planimetric Production of Leopoldo Torres Balbás as a Conservative Architect of the Alhambra. Restoration of the Collection Following New Knowledge of its Materials

RAFAEL LORENTE FERNÁNDEZ

Empresa Hueco Conservación Documental, Restauración y conservación de bienes culturales,
info@huecoconservacion.com

ANA M.^a LÓPEZ MONTES

Universidad de Granada, alopezmontes@ugr.es

M.^a ROSARIO BLANC GARCÍA

Universidad de Granada, mrblanc@ugr.es

Abstract

En el año 2023 se cumplieron 100 años del nombramiento de Don Leopoldo Torres Balbás como arquitecto director de la Alhambra. Abanderado de la restauración científica y “padre” de la Alhambra moderna, forjó la etapa más importante, metódica y de mayor actividad en la conservación y consolidación del conjunto monumental. Dentro de su extensa producción planimétrica destacan las representaciones ejecutadas sobre papeles traslúcidos por ser especialmente sensibles, frágiles e inestables desde el punto de vista de su conservación que, unido a su compleja identificación y caracterización, dificultan realizar hoy intervenciones de restauración en profundidad. Este artículo presenta el estudio recientemente iniciado para la propuesta de protocolos de identificación con técnicas *in situ* no invasivas (Espectrometría de Fluorescencia Rayos X e imágenes hiperespectrales) que aportan conocimiento en profundidad sobre la materialidad de estos papeles y permiten realizar ensayos de conservación y restauración para adaptar los procesos de intervención que garanticen su preservación.

2023 marks the first centennial Leopoldo Torres Balbás appointment as chief architect of the Alhambra. Founding figure of scientific restoration and “father” of the modern Alhambra, he forged the most important, methodical and most active stage in the conservation and consolidation of the Granadan monumental complex. Within his extensive planimetric production, representations executed on translucent paper stand out, as they are especially sensitive, fragile, and unstable from the point of view of their conservation. Their complex identification, differentiation, and examination prevent in-depth interventions today. This paper present the recently started study to propose identification protocols with non-invasive *in situ* techniques (X-ray Fluorescence Spectrometry and hyperspectral images) that provide in-depth knowledge about the materiality of these papers, allowing conservation and restoration tests to adapt the intervention processes that will guarantee their preservation.

Keywords

Papel traslúcido, identificación no-destructiva, Alhambra, Leopoldo Torres Balbás

Translucent paper, non-destructive identification, Alhambra, Leopoldo Torres Balbás

Torres Balbás como arquitecto-conservador de la Alhambra

El 20 de marzo de 2023 se cumplieron 100 años del nombramiento por Real Decreto de Don Leopoldo Torres Balbás como arquitecto director de la Alhambra. Ocupó dicho cargo hasta su relevo en 1936, habiéndose erigido como un personaje fundamental en la configuración de la restauración científica y un artífice del actual concepto de la Alhambra como espacio cultural, llegando a ser actualmente considerado el “padre” de la Alhambra moderna. Forjó la etapa más importante, serena, metódica y de mayor actividad en la conservación y consolidación del conjunto monumental. Junto a esta figura se encontraba el delineante de la Oficina Técnica de la Alhambra Don Manuel López Bueno, quien representaba sobre papel las propuestas de Torres Balbás y cuya firma se conserva en sus dibujos.

Producción planimétrica

La Colección de Planos del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife está compuesta por más de 12.000 unidades catalogadas generada desde 1872 en adelante, entre otros, por los arquitectos y delineantes del monumento. Destaca la extensa producción planimétrica producida en la etapa de Torres Balbás como arquitecto-conservador que incluye proyectos de conservación y restauración patrimonial en el monumento, Planos del Territorio Alhambra y Generalife, Planos de edificios de Granada por la existencia de expedientes urbanísticos para informes dentro del BIC Alhambra y Planos de Monumentos de la Sexta Zona de Monumental, que comprendía Andalucía Oriental (Málaga, Jaén, Granada y Almería) y las provincias de Murcia, Albacete y Alicante. También se encuentran los calcos previos a la intervención histórica sobre las bóvedas de Las Salas de los Reyes de La Alhambra.

Entre ellos sobresalen los planos de la serie de actuaciones realizadas en la restauración de los templos del Patio de los Leones con la finalidad de eliminar algunos añadidos “orientalizantes” del arquitecto adornista Rafael Contreras y que, a la postre, supuso la controvertida salida de Don Leopoldo del Monumento; además de los trabajos en la zona del Mexuar, la Torre de la Vela o las mazmorras del secano.

También se analizan otros ejemplares singulares pertenecientes a su actuación como responsable de la Sexta Zona de Monumental de España, que muestra detalles decorativos del Corral del Carbón de Granada.

La mayoría de estos planos están firmados por el citado Manuel López Bueno, delineante de la Oficina Técnica de la Alhambra desde los últimos años de Modesto Cendoya (1918) hasta su fallecimiento en 1939 (ya con Prieto-Moreno como arquitecto-conservador del Monumento).

En esta producción se haya la mayoría de las variedades tipológicas de soportes empleados tradicionalmente para la confección de originales, calcos y reproducciones de planos y mapas¹.

En estos se puede diferenciar entre soportes opacos o traslúcidos. El grupo de soportes opacos está compuesto de papeles milimetrados, papeles de dibujo, papeles con cargas y

¹ Algunas adquieren el rango de originales al presentar adiciones que las convierte en únicas.

papeles cartográficos empleados para la confección de los originales. También de reproducciones, principalmente copias al ferroprusiato y diazotipias. En el grupo de soportes translúcidos destacan las telas tratadas y los genéricamente llamados “papeles vegetales”.

Los planos translúcidos. Problemática

De entre todos estos soportes, hay que destacar en la colección aquellas representaciones ejecutadas sobre soportes translúcidos por ser especialmente sensibles, frágiles e inestables desde el punto de vista de su conservación material en comparación con el resto de soportes y cuyo desconocimiento generalizado y compleja identificación dificultan una restauración efectiva y en profundidad de los mismos.

Para dar respuesta a esta problemática, el presente estudio planteó una línea de trabajo basada en tres actuaciones:

- Revisión bibliográfica, que aportará información acerca de su historia y principales usos, así como la identificación/diferenciación de los principales tipos de soportes incluidos bajo el basto paraguas del término “papel vegetal”.
- Estudio material y caracterización de los principales elementos que componen cada una de estas tipologías sobre una selección de planos atendiendo a su temática y apariencia.
- Determinación de las principales alteraciones y valoración de la aplicación de tratamientos de conservación.

En este artículo se presenta de forma sintética las conclusiones más destacables de los logros obtenidos en cada una de las tres epatas con el objetivo de dar a conocer los resultados y mostrar un proceso de trabajo efectivo para la protección de nuestro patrimonio.

Revisión bibliográfica

En primer lugar, se hizo una revisión bibliográfica acerca de los principales soportes translúcidos empleados tradicionalmente para realizar obras gráficas que integran los fondos de archivos, bibliotecas, museos y demás instituciones culturales, con el fin de realizar una correcta clasificación de las diferentes tipologías existentes y su diagnóstico, y así poder abordar su conservación y restauración.

Cuando se habla de soportes translúcidos,² la bibliografía existente hace referencia a un material cuya naturaleza puede ser proteínica (pergamino), celulósica (papel y tela) o sintética (filmes plásticos, etc.). Una vez sometido a un determinado proceso, este tipo de material permite que la luz le atraviese, logrando así una transparencia esencial para cumplir la

² “E. J. Lebarre define la transparencia en el papel de calcar como la ausencia comparativa de luz reflejando o absorbiendo caras –o facetas– en las fibras, minerales u otras sustancias de su composición. Cualquier tratamiento, tal como apergaminamiento, impregnación, fibrilación... que tienda a prensar las fibras muy unidas y a eliminar o llenar los espacios de aire, produce transparencia al permitir que los rayos de luz pasen a través de la hoja”. Sally Ann Yates, *La conservación del papel de calcar del siglo XIX* (Londres: The Institute of Paper Conservation, 1984), 2.

finalidad para la que fue creado. Resulta habitual encontrar recetas de su fabricación y uso (por ejemplo para copiar libros) desde la Edad Media al siglo XVIII, pues en los tratados destinados a los artistas, se encuentran numerosas fórmulas para volver transparentes pergaminos y soportes celulósicos³. Así pues, a lo largo de la historia sus usos han sido de lo más diversos. Desde los más variados fines como envases y sobres de lujo, embalaje de comida, persianas y vendajes para heridas hasta los comúnmente utilizados en el campo de las artes gráficas, arquitectura e ingeniería⁴. Dentro de estos últimos destaca su empleo como soportes de dibujos, papel de calco, diseños de trazas, planos, dibujos de arquitectura, etc. Se trata de un material predilecto por poseer la ventaja de permitir la reproducción directa (actuando como matriz) sobre papeles fotosensibles como las copias al ferropirusiato y diazotipias. Se convierte así en la más directa y precisa técnica disponible para reproducir dibujos y diseños hasta que la difusión de los procesos de copia fotográfica. Cabe destacar que el valor documental de estas piezas es considerable, pues la consulta del original sigue siendo imprescindible para muchos investigadores, ya que el reducido tamaño de las láminas impide apreciar los detalles del original en la mayoría de sus reproducciones publicadas⁵.

Identificación compleja

El principal problema que se encuentra al profundizar en estos soportes es su compleja nomenclatura, identificación y diferenciación por haberse empleado en la mayoría de los casos el término genérico “papel vegetal” para referirse a multitud de soportes con diferencias de fabricación notables entre sí⁶, con la principal característica común de ser más o menos traslúcidos. Esta generalidad en su clasificación impide hoy poder realizar intervenciones en profundidad y con un apropiado conocimiento de cada uno de estos soportes, ya que tanto sus propiedades mecánicas y químicas como su comportamiento, serán también muy variados⁷.

³ Françoise Flieder, “Analyse et Restauration des Papiers Transparents Anciens”, en *Les documents graphiques et photographiques: analyse et conservation* (París: Centre de Recherches sur la Conservation des Documents Graphiques, 1986-1987), 93-137 (93).

⁴ Tras la Revolución Industrial en Inglaterra (década de 1860) su demanda aumentó significativamente por sus cualidades inherentes de transparencia, superficie lisa, y su versatilidad; se convirtió en un material cada vez más importante para arquitectos, artistas, diseñadores e ingenieros; siendo ampliamente utilizado en los numerosos astilleros y oficinas de dibujo de las ciudades industriales en crecimiento. Yates, *La conservación del papel de calcar...*, 1.

⁵ Ruth Viñas Lucas, “El ‘Papel Vegetal’: Problemática y Restauración / Texto y Fotos, Ruth Viñas Lucas”, *Pátina. Revista de la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, n.º 5 (1991): 54.

⁶ “Existen numerosas recetas para los papeles de calcar específicamente producidos como sustratos de dibujo; nos ofrecen algunas indicaciones de los procesos de fabricación. Sin embargo, el secreto industrial y la ausencia de filigranas -marcas de agua- (a menudo muy útil indicador de fabricante del papel) implica que no se puede no tener conclusiones firmes”. Yates, *La conservación del papel de calcar...*, 3.

⁷ “Nueva metodología de restauración para recuperar la flexibilidad del papel vegetal”, *Rita Udina. Conservació i restauració d'obra gràfica (sitio web)*, octubre de 2014, acceso 20 de julio de 2023, <https://www.ritaudina.com/es/2014/10/10/restauracion-dibujos-en-papel-vegetal-impregnado-con-aceites-ovarnices/>.

Los diversos tipos de papeles transparentes empleados como soportes del dibujo pueden agruparse según su manufactura en tres grandes grupos (fig. 1):

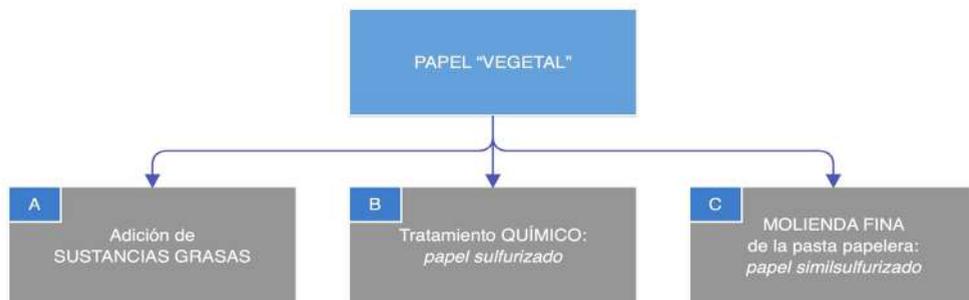


Figura 1. Clasificación de papeles traslúcidos según su manufactura.

1. Los papeles que durante su fabricación logran la transparencia por la adición de sustancias grasas⁸: papel aceitado (fig. 2). En este grupo se mencionan entre sus componentes los aceites secos o similares, como el aceite de linaza, adormidera, barniz, parafina o cera⁹.
2. Los papeles que se vuelven traslúcidos por tratamiento con ácido sulfúrico¹⁰: papel sulfurado (fig. 3). Según Normas UNE, son aquellos originariamente porosos y sin encolado, que han sido tratados mediante baños con ácido sulfúrico (también se pueden emplear otras sustancias como el cloruro de zinc o soluciones cuproamoniacales)¹¹.
3. Los papeles que obtienen la transparencia por la molienda fina de la pasta papelera¹²: papel similsulfurado (fig. 4). Estos papeles logran la transparencia por el alto refinado de la pasta papelera mediante pilas refinadoras y se fabrica con celulosa de madera obtenida por tratamientos químicos, como el uso del sulfito o bisulfito.

En las publicaciones sobre estos soportes, el término papel vegetal es utilizado por los autores de manera distinta independientemente del grupo de papeles al que pertenezcan (aceitados, sulfurados o similsulfurados). La terminología de la norma española UNE

⁸ También denominados: papel de calco artificial, papel aceitado para calcar, papel de calcar al aceite, papel de cera, etc.

⁹ Viñas Lucas, "El 'Papel Vegetal'...", 55.

¹⁰ Se llamó en sus inicios *papirina* por Figuiet y Poumarèze (1846). Pero a lo largo del tiempo también ha recibido las siguientes denominaciones como pergamino legítimo, papel pergamino, pergamino vegetal o pergamino imitado, etc.

¹¹ Viñas Lucas, "El 'Papel Vegetal'...", 55.

¹² Según las Normas UNE, se denominan: papel de calco natural, papel cristal, papel similsulfurado. Viñas Lucas, "El 'Papel Vegetal'...", 55.

tampoco esclarece esta confusión y ni siquiera emplea el término de papel vegetal. Por lo tanto, solo se debe tener en cuenta que el término “papel vegetal” hace referencia a un papel traslúcido independientemente de su manufactura¹³.

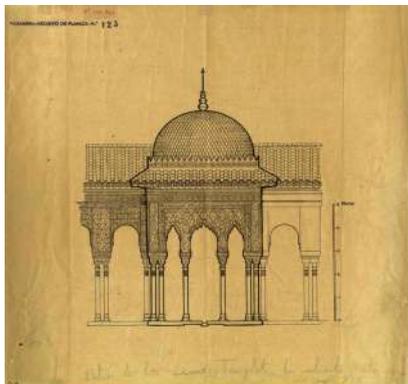


Figura 2. Patio de los Leones. Templete de saliente (Restauración siglo XIX), (1929), Leopoldo Torres Balbás (arquitecto) y Manuel López Bueno (delineante). Fuente: Colección de Planos. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, P-000161.

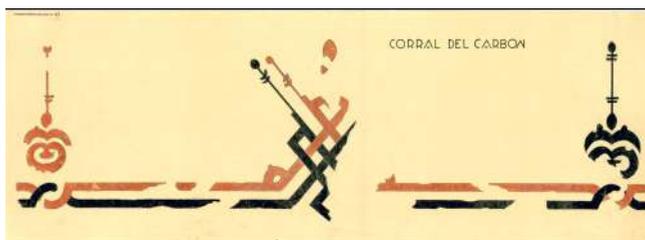


Figura 3. Plano de la planta baja de la Puerta de las Armas. Planta (1923-1936), Manuel López Bueno (delineante), Leopoldo Torres Balbás, Arquitecto conservador de la Alhambra. Fuente: Colección de Planos. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, P-000011.

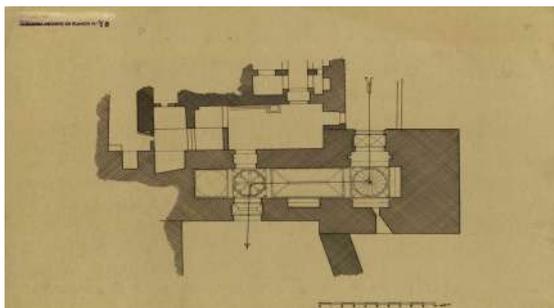


Figura 4. Granada. Corral del Carbón. Calco de pinturas. Detalle decorativo (1929-1930), Leopoldo Torres Balbás?, Arquitecto conservador de la Alhambra. Fuente: Colección de Planos. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife, P-000088.

¹³ Viñas Lucas, “El ‘Papel Vegetal’...”, 55-56.

Identificación con técnicas analíticas no invasivas

Una vez conocidos los principales soportes que componen los “papeles vegetales” tras el trabajo realizado en la primera etapa, y paralelamente a la intervención sobre los mismos, se debe tratar de profundizar más en el conocimiento de los materiales y tecnologías gráfico/artísticas de los documentos gráficos constituidos sobre soportes traslúcidos, mediante técnicas analíticas no invasivas para poder adaptar protocolos de conservación y restauración específicos.

Esta actividad comprende la siguiente etapa del proyecto.

Aunque en los últimos años la gran problemática que plantean estos delicados y particulares soportes ha motivado un renacido interés por su conservación, actualmente solo se cuenta con técnicas analíticas invasivas que precisan de toma de muestra para poder identificar la tecnología artística empleada en su elaboración¹⁴. Las publicaciones científicas de los últimos diez años sobre esta tipología documental se centran en el análisis de sus elementos sustentados (tintas y pigmentos), en procesos de restauración para reparaciones¹⁵ o en sistemas de montaje¹⁶. Todas en su conjunto señalan la falta de investigaciones sobre la identificación del soporte para poder avanzar en su conservación.

Un aspecto importante para la selección de las técnicas analíticas y la metodología de trabajo es alcanzar el estudio integral *in situ* y de manera no invasiva de forma que se supriman los riesgos derivados de la toma de muestra y del transporte y se asegure la integridad física del objeto.

Conocido el alcance de la combinación de las técnicas analíticas no invasivas con las imágenes hiperespectrales¹⁷, se aborda a continuación la problemática de la identificación y caracterización de los soportes traslúcidos adaptando técnicas analíticas no invasivas como la fluorescencia de rayos X (fig. 5) (FRX) y la difracción de rayos X (DRX) junto con la gestión de datos y de imágenes hiperespectrales (reflectancia infrarroja (IR), reflectancia del infrarrojo cercano (NIR) y fotografía visible y con iluminación ultravioleta.

Dentro de este gran conjunto, el proyecto se enfoca en los documentos realizados en soportes celulósicos traslúcidos empleados en el rango cronológico que abarca la brillante labor

¹⁴ Abdel-Maksoud y Khataab, “Analytical and conservation techniques for general arrangement plan - screw yacht “safa-el-bahre” on tracing paper”, *Egyptian J. Archaeological and Restoration Studies*, n.º 11 (2) (2021): 115-127.

¹⁵ Amany Krorra, Wafika Wahba y Marwa Abue Elleif, “Comparative study using calcium hydroxide and nano calcium hydroxide to deacidification of archaeological tracing paper”, *International Journal of Advanced Studies in World Archaeology*, n.º 3 (2) (2020): 1-18.

¹⁶ Kathleen Mühlen Axelsson, “Transparent papers: A review of the history and manufacturing processes”, *IPH Paper History*, n.º 20 (1) (2016): 21-31.

¹⁷ La asociación de técnicas analíticas no invasivas combinadas con imágenes multiespectrales ha demostrado ser eficaz para la identificación de materiales. La espectrometría de fluorescencia de rayos X (FRX) combinada con imágenes multiespectrales de reflectancia visible para la identificación de pigmentos en manuscritos iluminados. Laurence de Viguerie et al., “XRF and Reflectance Hyperspectral Imaging on a 15th Century Illuminated Manuscript: Combining Imaging and Quantitative Analysis to understand the Artist's Technique”, *Heritage Science* 6, n.º 11 (2018).

de Leopoldo Torres Balbás como arquitecto-conservador del Patronato de la Alhambra y Generalife entre los años 1923 y 1936.

Esta selección no solo obedece a la relevancia y al interés de la temática de lo representado sino también a la materialidad y apariencia del soporte elegido, para obtener una muestra representativa de las tres tipologías de elaboración de soportes celulósicos traslúcidos mencionadas anteriormente. Las características principales que se valoraron para esta primera selección fueron: la transparencia, el color, el brillo y el tacto.

Aún en fase de desarrollo y a la espera de aumentar el número de muestras para obtener datos más concluyentes, se observó lo siguiente.

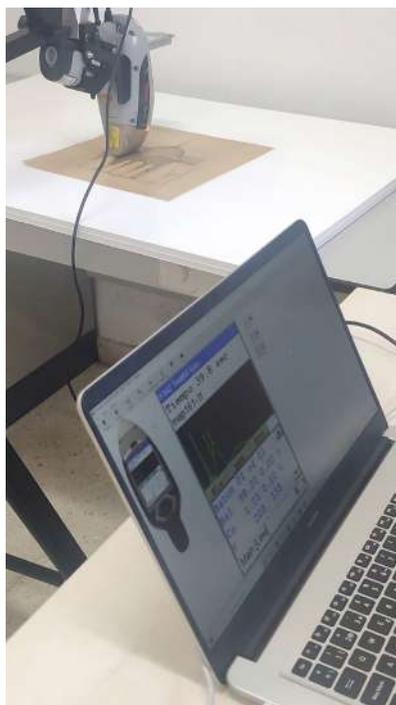


Figura 5. Toma de datos del plano P-000161 (1929) realizada en mayo de 2022. Espectrometría de fluorescencia de rayos X. Fuente: Taller de conservación y restauración de documento gráfico del Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife.

Resultados sobre la identificación no invasiva de materiales

En el caso de papeles del grupo de papel sulfurado (*b*) y papel similsulfurado (*c*), la combinación de FRX y DRX será útil para la identificación de los elementos y compuestos inorgánicos que caracterizan el soporte (azufre, sulfato de aluminio, sulfito y bisulfito, bario...) (fig. 6, fig. 7).

En el caso del grupo de papeles aceitados (*a*), será posible su identificación por la ausencia de estos elementos y compuestos inorgánicos y la apariencia propia en escalas de tonalidades amarillas, irregularidad en la tonalidad de base por la aplicación heterogénea de la

capa grasa o diferenciaciones cromáticas durante su proceso natural de envejecimiento que podrán detectarse con obtención de sus imágenes hiperespectrales.

Las técnicas mixtas donde se combinan los procesos de papeles aceitados, sulfurizados y/o similsulfurizados (*a, b y/o c*) también se podrán identificar empleando la combinación de las técnicas seleccionadas.

Se podrá operar de la misma manera en papeles de calco y telas tratadas.

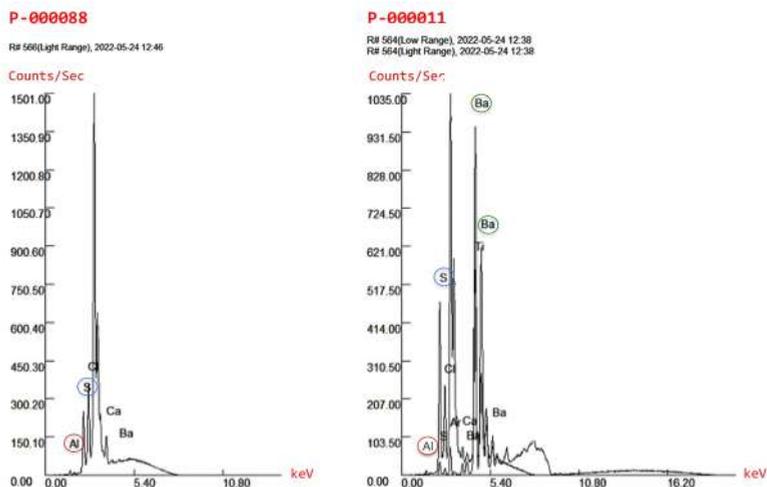


Figura 6. (izda) Espectro de fluorescencia de Rayos X del plano P-000088 (1929-1930). Marcado en azul la presencia de Azufre (S) y en rojo la de Aluminio (Al). Fuente: Dpto. Química Analítica. Facultad de Ciencias. Universidad de Granada.

Figura 7. (dcha) Espectro de fluorescencia de Rayos X del plano P-000011 (1923-1936). Marcado en azul la presencia de Azufre (S), en rojo la de Aluminio (Al) y en verde la del Bario (Ba). Fuente: Dpto. Química Analítica. Facultad de Ciencias. Universidad de Granada.

Resultados sobre los tratamientos específicos de restauración

La aplicación de las técnicas analíticas no invasivas para la caracterización del soporte y la información que derive de los resultados obtenidos se empleará seguidamente para comprender los mecanismos de deterioro que sufren, las alteraciones propias y habituales de este objeto y consecuentemente marcarán las necesidades de conservación en función de sus alteraciones y el uso que socialmente se requiera para estas obras.

La valoración de la idoneidad de productos y procesos empleados para su restauración sobre probetas creadas *ex profeso* –a semejanza de las tipologías identificadas– tras los estudios de envejecimiento controlado permitirá obtener información útil sobre su comportamiento a corto y largo plazo, a la vez que determinar los efectos que producen sobre estos documentos. De esta manera, se podrán ensayar nuevas propuestas y materiales sin riesgo de dañar la obra original.

Motivado por esta casuística se empleará el conocimiento científico obtenido durante la caracterización de los soportes para valorar la idoneidad de materiales y métodos de restauración para su intervención generando nuevas propuestas de actuación.

Alteraciones

La industrialización de los procesos de fabricación del papel que surgieron a partir del siglo XVIII supuso una merma en las propiedades de los soportes del patrimonio documental histórico. La aparición de las pastas de madera en 1844 añadió a los soportes celulósicos tradicionales otros compuestos altamente degradables como las hemicelulosas y la lignina, con mayor tendencia a procesos de oxidación y acidificación actuando la luz como catalizador. Las características intrínsecas de los papeles lignificados derivan en graves deterioros físico-mecánicos como la friabilidad y fragilidad extrema del soporte, así como ópticos, con el amarilleo generalizado de los documentos. Estos efectos se ven amplificadas en aquellos casos en los que se incorporan otras sustancias que los dotan de una apariencia translúcida, convirtiéndolos en objetos patrimoniales extremadamente frágiles y vulnerables. Asimismo, el uso habitual de estos papeles en documentos de gran formato como mapas y planos, deriva en la inadecuada manipulación y almacenaje de los ejemplares, dificultando la correcta conservación a largo plazo de este tipo de colecciones.

En el deterioro de los soportes celulósicos entran en juego al menos tres agentes diferentes que nunca tienen lugar aisladamente, siendo fundamentalmente interdependientes. Uno de ellos puede parecer predominante, pero es muy poco frecuente que cualquiera de ellos esté completamente ausente. Los tres agentes son:

1. El papel traslúcido es inherentemente inestable o se ha vuelto tal por los agentes que intervienen en su manufactura (intrínsecos). En el caso de los papeles traslúcidos, los métodos de fabricación y los materiales utilizados para hacer estos documentos influirán significativamente en la preservación a largo plazo de los mismos¹⁸, que a menudo se encuentran en peor estado físico que los papeles no traslúcidos de la misma antigüedad.
2. El papel ha sido mantenido en un entorno adverso, y los materiales con los cuales se asocia frecuentemente son en sí mismos inestables y transmiten sustancias químicas dañinas a los artefactos que deseamos preservar. Los papeles transparentes se encuentran con frecuencia en colecciones, a menudo dispersos, entre otros materiales y en malas condiciones termo-higrométricas, y puede necesitar algún grado de tratamiento o reubicación, lo que demuestra un importante desafío de preservación. Sin una estrategia clara para abordar un gran número, muchos permanecen sin tratamiento.

¹⁸ Helen Wilson, “A Decision Framework for the Preservation of Transparent Papers,” *Journal of the Institute of Conservation* 38, n.º 1 (2015): 1.

3. El papel es manipulado de modo que se causan daños mecánicos. Sus formatos, a menudo de grandes dimensiones tienen necesidad de ser guardados enrollados o plegados, lo que agrava su estado¹⁹.

Wilson comenta en su artículo: “La calidad, el manejo y el almacenamiento del papel pueden afectar a los procesos de degradación física y química que padecen los papeles traslúcidos” y añade:

La fragilidad, decoloración extrema, rasgaduras, grietas, arrugas que se vuelven de color blanco en los papeles vegetales, pérdidas, deformaciones, arrugas y fragmentación son muy comunes. Se puede encontrar moho, pero el deterioro biológico es menos habitual en los papeles vegetales que el deterioro físico y químico.²⁰

Mientras que Viñas apunta en uno de sus textos:

La restauración de este tipo de materiales es hoy novedosa, pero es previsible que toda la documentación que ha sido realizada en este soporte (mayoritariamente planos arquitectónicos, además de su continuado uso en la documentación arqueológica) esté ya necesitada de la adecuada protección o tratamiento, de lo contrario, a muy corto plazo, será imposible su manejo. En muchos casos bastará con reproducir el original en una copia de poliéster. En otros será además deseable prolongar la vida de aquel en las mejores condiciones posibles, recorriendo los tratamientos de restauración si no fuese suficiente la simple preservación de la obra.²¹

Consideraciones previas a la restauración de papeles traslúcidos

La conservación de papeles traslúcidos exige tener en cuenta factores como la fragilidad, la decoloración, la transparencia y la sensibilidad a los disolventes. Estas consideraciones, junto con el habitual gran formato y el volumen de papeles traslúcidos en las colecciones, hacen que planificar una preservación efectiva sea compleja²².

Cuando se plantea la restauración de un papel traslúcido (de forma genérica) los principales objetivos son los siguientes:

- Devolverles la flexibilidad perdida.
- Detener la oxidación o incluso revertir parte de su consiguiente acidificación.
- Mantener estrictamente la escala del dibujo (en el caso de mapas, planos y dibujos técnicos).

Serrano aporta unas primeras pautas a tener en cuenta:

¹⁹ Flieder, “Analyse et Restauration Des Papiers Transparents Anciens”, (1987), 93.

²⁰ Wilson, “A Decision Framework for...”, 2.

²¹ Viñas Lucas, “El ‘Papel Vegetal’...”, 54.

²² Wilson, “A Decision Framework for...”, 21.

Sin embargo, con los “papeles vegetales” se está ante un soporte que habitualmente ha tenido una restauración problemática y del que se tienen gran cantidad de originales y sus copias; se altera con gran facilidad en presencia de agua o con una humedad relativa muy alta [...] Algunos procesos de restauración para devolverles la flexibilidad original son muy complicados, pues no se les puede someter a procesos húmedos²³ (salvo excepciones) porque se deforman y es muy difícil que retornen a su posición original. La mayoría de los adhesivos no sirven para unir sus grietas y desgarros debido a su falta de porosidad [...] Así pues, el principal problema es lograr mantener la humedad uniforme en toda la superficie para evitar las deformaciones que se producen por la diferencia de contenido de agua entre las fibras. En los papeles vegetales obtenidos por refinado y por tratamiento químico, hay que conseguir la estabilización higroscópica por medio de productos que mantengan en el soporte una cantidad de agua uniforme y que le den flexibilidad. A su vez se necesita un tensoactivo que rompa la tensión superficial del papel vegetal y que además no pueda afectar a los elementos sustentados²⁴.

Para los papeles traslúcidos por adición de grasas, resultan muy interesantes los tratamientos que buscan restituir la flexibilidad sustituyendo las sustancias grasas oxidadas por otras nuevas más estables.

Acerca de los tratamientos de la eliminación de sustancias grasas para eliminar la oxidación y la laminación de estos soportes, algunos restauradores opinan que la consolidación por medio de adición de capas de papel puede comprometer la transparencia, que se debería mantener en la medida de lo posible. Por ello devolver la flexibilidad perdida es tan importante porque cuanto más flexible sea el papel, más finos podrán ser los papeles que se añadan a modo de refuerzo quedando la transparencia menos alterada. El amarilleo no se considera un perjuicio en sí mismo, ya que por norma general permite una correcta lectura del documento (aunque sea el efecto visible de la acidificación no conlleva mayores daños)²⁵.

En los papeles altamente traslúcidos puede ser recomendable optar por laminaciones generales, aunque reste un poco la transparencia del conjunto, pues los refuerzos puntuales pueden resultar muy evidentes al tener las áreas circundantes más transparencia. El adhesivo utilizado puede ser soluble en agua o no, dependiendo de las demandas del documento (técnica, tamaño, daños, graffías...)²⁶.

²³ A propósito de la dificultad del empleo de tratamientos húmedos, *Monsieur Bonnardot*, en 1858, en su libro *El ensayo sobre el arte de restaurar impresiones y libros*, hace algunos comentarios sobre papeles transparentes: “... un boceto obtenido al trazar en papel transparente con un fondo muy frágil, a menudo queremos laminarlo con un papel fuerte que le dé consistencia. Nada es más difícil de duplicar que un papel de calco extremadamente delgado y sin unir. La humedad los pone en un estado arrugado, de arrugas casi inextricables. Si, después de muchas tribulaciones, logramos extenderlas y laminarla, cuando están secos, ondulan horriblemente sus hojas de respaldo”. Aunque más adelante Liébard admite que “si las reacciones a la humedad todavía son válidas hoy, por otro lado, se ha avanzado en los últimos años en el laminado y la duplicación”. Liébard, “Restauration des papiers transparents du cabinet d’Art Graphique du Musée Carnavalet”, *Conservazioni dei materiali librari, archivistici e grafici* (1996), 341.

²⁴ Andrés Serrano, *Restauración y Conservación de Papel Vegetal* (Santa Cruz de la Palma: Caja de Ahorros de Canarias, 2000), 87.

²⁵ “Nueva metodología de restauración para recuperar la flexibilidad del papel vegetal...”.

²⁶ “Nueva metodología de restauración para recuperar la flexibilidad del papel vegetal...”.

Otro aspecto a tener en cuenta es la posibilidad o no de devolver la transparencia perdida. Está claro que usar los productos originales no es recomendable por los daños que conllevan. Pero todavía hay varias opciones posibles: las resinas sintéticas se pueden utilizar en medios acuosos o no. Sea como sea, estas resinas devolverán la transparencia y también la intensidad de tono. Obviamente este paso también implica hacer el papel impermeable de nuevo, pero esta vez el barniz será estable en cuanto a Red-Ox y no provocará oxidación, a la vez que confiere suficiente flexibilidad para manipular el documento con seguridad²⁷. Actualmente, tal y como indica Wilson desde el año 2015: “se están revisando una amplia gama de tratamientos de conservación. Estos incluyen revestimiento, alisado, limpieza de superficies, eliminación de cinta sensible a la presión, lavado, desacidificación, reintegración de lagunas de soporte y reparaciones locales”²⁸.

Tratamientos de conservación

La tercera fase de trabajo (en proceso de elaboración) abordará la evaluación de la aptitud de los tratamientos de conservación y restauración y sus efectos sobre los materiales originales proponiendo acciones que favorezcan su permanencia a largo plazo y permitan la aplicación de los conocimientos obtenidos en la conservación de este tipo de fondos y colecciones. Primero se abordará el estudio de los mecanismos de degradación mediante la elaboración de probetas que se prepararán en base a los resultados y conclusiones obtenidas en la fase 2. Estas simularán las características de los documentos originales, tanto en materiales constitutivos como en técnicas de ejecución. Cada una de las probetas será sometida a ensayos normalizados para la evaluación de sus propiedades físico-mecánicas, químicas y ópticas (composición, resistencia a la tracción, pH, peso, color, brillo, espesor...) y sometidas a procesos de envejecimiento acelerado de acuerdo con los estándares de investigación establecidos (Normas UNE y normas ISO). La variabilidad de los parámetros estudiados antes y después del envejecimiento permitirá observar el proceso de degradación de los materiales. A continuación, se aplicarán sobre las probetas tratamientos de limpieza, desacidificación, consolidación y reintegración con distintos materiales y sistemas de acuerdo con los procedimientos habituales en la conservación y restauración de documentos y obra gráfica. De nuevo, los ensayos de envejecimiento acelerado permitirán comparar los efectos a largo plazo de los diferentes tratamientos aplicados. Los resultados obtenidos serán enfocados a resolver las necesidades de conservación. Una vez valorados los efectos de estos tratamientos, si los resultados no resultan satisfactorios, se repetirán los tratamientos optimizando las variables (materiales, tiempo de actuación, temperatura...) hasta conseguir resultados satisfactorios que supongan un verdadero avance en la adaptación de los procesos. En este punto del proyecto y con los conocimientos adquiridos se estará en condición de intervenir directamente sobre los documentos originales aplicando los materiales y/o procedimientos de restauración en obras seleccionadas de especial interés, ya sea por sus características técnicas o por la presencia de determinados mecanismos de degradación.

²⁷ “Nueva metodología de restauración para recuperar la flexibilidad del papel vegetal...”.

²⁸ Wilson, “A Decision Framework for...”, 21.

Como última actividad de este bloque se establecerán los parámetros de conservación preventiva adecuados (atendiendo a materiales y técnicas de ejecución) para la conservación de estos documentos, así como normas de actuación que eviten alteraciones derivadas de condiciones o manipulaciones inadecuadas.

Conclusiones

La combinación novedosa de las técnicas analíticas propuestas promete ser un modelo de metodología muy selectiva y sensitiva para el estudio de materiales y técnicas de ejecución en documentos gráficos con soportes traslúcidos y lignificados.

Se podrá dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿cómo identificar su tipología (material)? ¿Cómo detectar sus degradaciones y cómo evaluar sus necesidades de conservación? ¿Cómo aplicar las intervenciones de conservación y restauración?

Derivado de la caracterización y monitorización de los materiales se adecuarán los tratamientos de restauración a aplicar sobre estos soportes. La información será una guía indiscutible en el taller del restaurador que animará a intervenirlos, ya que hasta ahora se realizan intervenciones únicamente conservativas debido a la falta de investigación en el área.

Su aplicación sobre las colecciones propuestas servirá para neutralizar sus procesos de degradación y garantizar su permanencia.

El registro y publicación de resultados permitirá la creación de un banco de datos útil para investigadores en futuros estudios y para conservadores restauradores en su práctica profesional.

Los avances científicos obtenidos podrán extrapolarse a colecciones de similares características (soportes traslúcidos y lignificados) que son inmensamente abundantes mundialmente, ya que todos los países quieren conservar los testigos de la evolución de sus sociedades y territorios.

Agradecimientos

Este trabajo se ha llevado a cabo dentro del proyecto de investigación *CCDOC - Caracterización no invasiva y conservación de soportes traslúcidos y lignificados en documentos gráficos* (PID2022-142431NB-100), Ministerio de Ciencia e Innovación.

Agradecemos también la colaboración al grupo Color Imaging Lab. del Departamento de Óptica de la Universidad de Granada; y al Archivo y Biblioteca, Departamento de Investigación y Difusión, y Dirección del Patronato de la Alhambra y Generalife.

La memoria virtual: documentación y herramientas digitales de tratamiento y difusión

Virtual Memory: Documentation and Digital Tools for Processing and Dissemination

JORGE G. MOLINERO-SÁNCHEZ

Universidad de Granada, jmolinero@ugr.es

CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ-MORENO

Universidad de Granada, crodriguezmoreno@ugr.es

MARÍA DEL CARMEN VÍLCHEZ-LARA

Universidad de Granada, mariacarmenvl@ugr.es

Abstract

El vasto patrimonio cultural existente en el territorio español hace que su conservación sea compleja y a veces inexistente debido a los escasos programas de inversión pública, ocasionando un abandono no solo de muchos de los inmuebles que configuran el catálogo arquitectónico, sino también del paisaje cultural y patrimonial donde se ubican.

Ante esta difícil situación se propone una solución para la preservación documental del patrimonio arquitectónico y paisajístico, la utilización de técnicas de análisis, medición y representación, donde la topografía, fotogrametría, escáner láser y drones, sirven como herramientas para la elaboración de una documentación detallada y precisa, permitiendo la elaboración de modelos, planimetrías y maquetas fieles de un patrimonio en peligro de desaparición.

The vast cultural heritage existing in Spanish territory makes its preservation complex and sometimes nonexistent due to limited public investment programs, leading to abandonment not only of many buildings that make up the architectural catalog but also of the cultural and heritage landscape in which they are located.

In light of this challenging situation, a solution is proposed for the documentary preservation of architectural and landscape heritage through the use of analysis, measurement, and representation techniques, where topography, photogrammetry, laser scanning, and drones will serve as tools for the development of detailed and accurate documentation. This documentation will enable the creation of models, floor plans, and faithful replicas of endangered heritage.

Keywords

Patrimonio, paisaje, documentación, TIC

Heritage, landscape, documentation, TIC

Introducción

“Documéntese antes de intervenir” recuerda al “agítese antes de usar” que se avisa o aconseja en algunos medicamentos. Al igual que la eficacia de algunos fármacos no es la misma si no seguimos, previamente, esta sencilla indicación, el alcance –por ejemplo– de una intervención arquitectónica no es el mismo si, primeramente, no se dispone de una información exhaustiva, rigurosa y eficientemente gestionada.

Quizá pueda parecer una obviedad, pero no es tan habitual contar por parte de los organismos responsables con una información adecuada, rigurosa y eficientemente gestionada de nuestro vasto patrimonio cultural andaluz; más aún cuando este es de naturaleza arquitectónica, urbanística o paisajística.

La metodología propuesta requiere el diseño de un esquema estructurado y ensayado, susceptible de ser aplicado a cualquier entorno patrimonial, que aporte una prolija y rigurosa información destinada al diagnóstico, intervención, conservación y gestión del patrimonio basada en la sostenibilidad económica, ambiental y paisajística.

Como ejemplo práctico de la aplicación de esta sistemática se ha escogido el registro del patrimonio paisajístico y arquitectónico de los Tajos de Alhama y sus molinos harineros de agua¹ (figura 1), cuyo resultado es una documentación integrada basada en herramientas TIC, donde la información obtenida procede de levantamientos efectuados con herramientas de alta precisión complementadas con otras fuentes de información.



Figura 1. Foto panorámica tomada desde un dron de Los Tajos de Alhama de Granada, 2023. Fuente: Atyges Ingeniería.

Actualmente los Tajos se consideran inseparables de la ciudad de Alhama de Granada, configurando ambos una única unidad de asentamiento en la que destacan las siguientes conexiones:

¹ María del Carmen Vílchez-Lara, Jorge Gabriel Molinero-Sánchez y Concepción Rodríguez-Moreno, “Methodology for Documentation and Sustainability of Cultural Heritage Landscapes: The Case of the Tajos de Alhama (Granada, Spain)”, *Sustainability* 13, n.º 23 (2021): 12964. <https://doi.org/10.3390/su132312964>.

- Paisaje Cultural. Aun cuando los valores naturales del paisaje son evidentes, los culturales son de especial relevancia histórica, y en su relación con la ciudad constituyen –de forma indisoluble– imagen y elemento identificador de la población.
- Patrimonio Inmueble. Los molinos harineros forman parte de la historia de Alhama de Granada, con especial vinculación a Los Tajos, como referentes del patrimonio industrial.
- Patrimonio Inmaterial. La molinería, aún siendo un oficio extinguido, forma parte de la memoria cultural de la zona.
- Patrimonio Mueble. Asociados a los molinos y al desarrollo de su actividad, existen numerosos elementos singulares que merecen ser documentados-catalogados.

La tecnología y metodología propuestas permiten, en este sorprendente paisaje patrimonial, georreferenciar y clasificar todos los elementos singulares, públicos o privados, tales como edificios, puentes, lavaderos, senderos, etc., generando un catálogo pormenorizado donde la gestión se realiza utilizando la metodología BIM, cuyo resultado es un modelo adecuado, abierto, escalable y público, que puede ser implementado en diversas actuaciones relacionadas con elementos patrimoniales. Parte del éxito de este modelo radica en su accesibilidad para el público general, aunque abierto al especializado, un medio con una alta capacidad de respuesta, pero diseñado en un entorno amigable. Como solución a estos requerimientos se ha previsto el uso de las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) para la divulgación de esta información, donde los resultados son conocidos por la sociedad en general a través de formatos novedosos, accesibles y atractivos².

Las herramientas escogidas, la metodología desarrollada y un correcto tratamiento y gestión de los datos obtenidos, facilitan la formulación de una propuesta integradora, a modo de plan director, donde se aglutinan las líneas de trabajo, los criterios de intervención, las propuestas de usos compatibles con los molinos harineros, en actual estado de abandono, así como las pautas de regeneración del paraje donde se ubican, promoviendo la conservación y revitalización de este Paisaje Cultural y Patrimonial en clave de sostenibilidad, haciendo partícipes de este proceso a la población de Alhama.

Justificación del método propuesto

La metodología que se propone ha sido validada durante el desarrollo del proyecto de investigación indicado, cuyo objetivo principal ha consistido en el conocimiento en profundidad de la zona objeto de estudio de manera que traspase la frontera de lo visible, y que ha permitido detectar, documentar y analizar los elementos que configuran el patrimonio dentro de dicho ámbito, unos aparentes y otros no, con una solvencia sólida. Para ello se ha documentado previamente dicho patrimonio obteniendo un material inventariado que, además de producir un valioso repositorio gráfico y documental, ha permitido, y aún

² José María Martín Civantos, Mauricio Toscano y Elena Correa Jiménez, “TIC y participación ciudadana como tutela para el patrimonio cultural”, *Revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 109 (2023): 142-147.

continúa haciéndolo, realizar las acciones de investigación, protección, conservación y difusión necesarias para revitalizar cultural, social y económicamente la zona.

Por otro lado, es necesaria la puesta en valor los resultados alcanzados mediante una serie de casos de aplicación relacionados con acciones de análisis, intervención, conservación y gestión de su Patrimonio Cultural y que afecta a cuestiones tanto arquitectónicas y urbanísticas, como paisajísticas, sociales, económicas, etc. del ámbito de estudio.

La sistemática propuesta, y aplicada en este proyecto, para documentar un complejo patrimonial de tanta relevancia, incluyendo el uso de las últimas tecnologías de información y comunicación (TICs), ha permitido no sólo obtener atractivas representaciones gráficas, que facilitan de una manera muy intuitiva la comprensión de un territorio, de un lugar, sino también su gestión eficiente por parte de la administración responsable.

Finalizados los trabajos descritos, los resultados alcanzados son difundidos para su completo conocimiento por parte de la comunidad científica, de la sociedad y de los organismos responsables del Patrimonio objeto de estudio.

Justificación del diseño propuesto

Las actividades se han proyectado para alcanzar de forma adecuada y eficiente los objetivos propuestos. Algunas de ellas han consistido en trabajos de campo y otras, en tareas desarrolladas en oficina técnica. Para ello ha sido necesario realizar una previsión de los medios técnicos a emplear, algunos de los cuales son propios pero otros, la mayoría, se han contratado a terceros por su especificidad y alto valor económico, permitiendo usar la última tecnología, contrastando su idoneidad mediante la verificación de los resultados obtenidos en otros trabajos de similares características. Este es el caso del levantamiento inicial mediante LiDAR (Light Detection and Ranging), un sistema láser que permite medir la distancia entre el punto de emisión de ese láser hasta un objeto o superficie. El tiempo que tarda ese láser en llegar a su objetivo y volver del mismo, es lo que nos dice la distancia entre los dos puntos. El resultado es la obtención de un mapa en 3D de alta resolución para conocer el terreno en cuestión. El escáner láser de LIDAR funciona de forma aerotransportada (ALS) por un dron y trabaja con dos movimientos: el de la trayectoria del dron (longitudinal) y el del espejo que refleja la luz que llega desde el láser (transversal)³, utilizado para obtener el entorno de los molinos harineros y que, tras un primer vuelo, se decidió ampliarlo dada la importancia hidrográfica y las relaciones derivadas de su conocimiento, extendiendo el levantamiento 1,3 km. aguas arriba hasta llegar a la pantaneta que embalsa y regula el agua que discurre junto a los molinos (figura 2).

Justificación del plan de trabajo

Para acometer con solvencia la investigación que se plantea, se ha diseñado un plan de trabajo, coherente, y viable, que sea transversal, complementario y no estanco, sino flexible para adaptarse a los imprevistos durante el desarrollo del proyecto. El esquema diseñado se

³ Jamie Carter et al., “Lidar 101: An Introduction to Lidar Technology, Data, and Applications”, en *National Oceanic and Atmospheric Administration (NOAA) Coastal Services Center* (Charleston: NOAA Coastal Services Center, 2012), <https://coast.noaa.gov/data/digitalcoast/pdf/lidar-101.pdf>.

ha estructurado en seis grandes bloques que inevitablemente requieren de una linealidad, pero que permiten un desarrollo simultáneo optimizando los tiempos de desarrollo. Al objeto de una fácil comprensión y seguimiento de los puntos recogidos en el esquema, estos son coincidentes con los objetivos que se plantean.

1. Fase de documentación de la información existente
2. Fase de levantamiento
3. Fase de modelado 3D
4. Fase de diseño y configuración de la base de datos integrada
5. Fase de puesta en valor de los resultados obtenidos
6. Fase de difusión

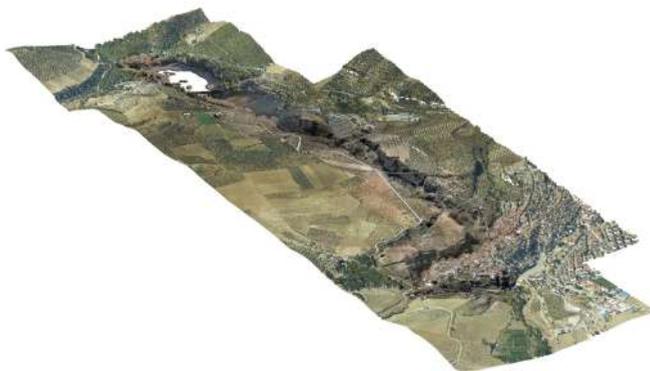


Figura 2. Los Tajos de Alhama de Granada. Modelo digital 3D, 2023. Fuente: Atyges Ingeniería.

Objetivos

Objetivo general

La investigación, aun cuando se fragmenta en varios hitos, muestra un objetivo general que permite tener una visión global de lo que se pretende con el trabajo. En este caso consiste en la propuesta y puesta en valor de una documentación integrada de los entornos patrimoniales andaluces basada en herramientas TIC, teniendo como caso de estudio los Tajos de Alhama de Granada. Para la consecución de este objetivo, la información documentada procede de levantamientos efectuados con herramientas de alta precisión y de otras fuentes de información. Tras este análisis se realiza una propuesta de una base de datos integrada para ser implementada en diversas actuaciones relacionadas con elementos de especial valor patrimonial.

Objetivos específicos

El objetivo general se ha fragmentado en cinco metas concretas, diseñadas para su desarrollo de forma independiente, pero que han podido ser realizadas simultáneamente casi en su totalidad, optimizando el tiempo empleado en la investigación. Sin embargo, inevitablemente existen otros objetivos o parte de ellos que están ligados al desarrollo previo de alguna de las fases de la planificación prevista.

Con carácter general, y de forma específica en el ejemplo utilizado de referencia, los objetivos son los siguientes:

- Identificación del Patrimonio Cultural vinculado al ámbito de estudio y recopilación de la información existente, haciendo partícipe a la población⁴, con la máxima de que los valores paisajísticos naturales y culturales de los Tajos son indisolubles tanto del asentamiento de la ciudad de Alhama como de la serie de construcciones diseminadas a lo largo del río Marchán y las acequias, que conducían el agua hasta los molinos hidráulicos situados en el fondo del escarpado valle.
- Realización del levantamiento del estado actual a diferentes escalas. Nos encontramos ante un ámbito de estudio de gran extensión y complejidad, donde coexisten y se relacionan bienes patrimoniales de distinta naturaleza y cronología: acequias, molinos, acueductos, puentes y demás elementos patrimoniales que perviven salpicados en este paraje natural, con especial atención a los cinco molinos que se encuentran en la falda del Tajo natural a su paso por la población de Alhama, todos alimentados por la acequia general o Caz del Molino.
- Obtención de modelos 3D a diferentes escalas, mediante el uso de diferentes programas informáticos en el laboratorio del equipo de investigación.
- Diseño de una base de datos integrada, en la que se utilizan sistemas GIS y modelos HBIM.
- Puesta en valor y difusión de los resultados obtenidos aportando casos de aplicación, en materia de accesibilidad, difusión y gestión. Su conocimiento o publicación se realiza en primer lugar, a través de la página web del proyecto así como mediante exposiciones, conferencias, ponencias en congresos y artículos científicos, además de su divulgación en diferentes medios de comunicación como la prensa escrita o audiovisual.

Metodología

El paisaje patrimonial objeto de estudio, los Tajos de Alhama, fue declarado en 1975 Paraje Pintoresco, por su extraordinaria belleza, situándolo al mismo nivel que el de las ciudades de Ronda y Cuenca. Está inscrito como Bien de Interés Cultural dentro del Conjunto Histórico de Alhama, declarado Monumento Natural de Andalucía e incluido como Paisaje Sobresaliente en el catálogo general del Patrimonio Histórico Andaluz. Esta imponente

⁴ María Isabel Durán Salcedo y Gema Carrera Díaz, “La participación social en la documentación del patrimonio cultural”, en *Introducción a la documentación del patrimonio cultural* (Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2017), 299-319.

brecha, salpicada por una serie de hitos patrimoniales, rodea prácticamente en su totalidad el casco histórico-artístico de Alhama. Estamos ante un territorio en el que conviven y se complementan aspectos naturales y culturales, a la vez que se integran bienes de diversa naturaleza:

- Patrimonio cultural: el paisaje natural como imagen indisoluble y elemento identificador de la población de Alhama.
- Patrimonio inmueble: molinos, acueductos, acequias, lavaderos públicos.
Patrimonio mueble: maquinaria asociada a los molinos.
- Patrimonio inmaterial y etnológico: la molinería, que aún siendo un oficio extinguido puede ser recuperado a nivel museístico.

La complejidad y diversidad de este paisaje patrimonial, su extensión y la diferente naturaleza de los bienes patrimoniales objeto de estudio requiere de una metodología que desarrolle un preciso esquema para la organización de los trabajos de investigación y estructuración de las acciones llevadas a cabo. Las fases establecidas y su contenido se estructuran del siguiente modo:

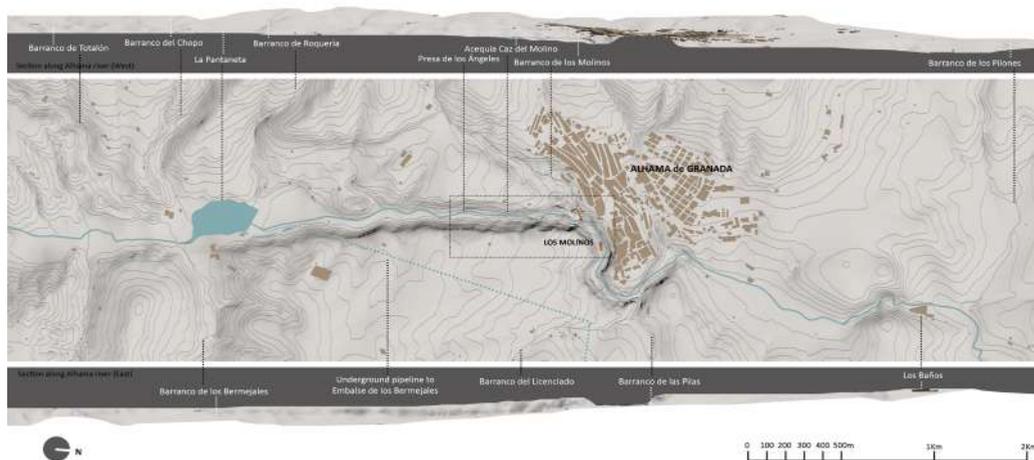


Figura 3. Plano del agua de Los Tajos de Alhama, Concepción Rodríguez Moreno, 2021.

Fase de documentación de la información existente

Los espectaculares tajos entre los cuales discurre el río a su paso por Alhama fueron dibujados por Hoefnagel y Wyngaerde en el siglo XVI (García Maldonado, 1999)⁵, descritos

⁵ Gruseppe Di Stefano, "Los textos del romance del rey moro que perdió Alhama en las fuentes del siglo XVI", en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig* (México: El colegio de México, 1992), 41-52.

por viajeros musulmanes y cristianos (Di Stefano, 1992)⁶ y muy apreciados sobre todo por el turismo sostenible y emergente del siglo XIX, los viajeros románticos (López, 1997)⁷, entre los cuales queremos resaltar que dejó su impronta escrita una mujer, Lady Louisa Tenison (Tenison, 1853)⁸. La singularidad de este paraje implica que esta primera fase supone un trabajo de aproximación donde acota el ámbito concreto del trabajo y un detallado acercamiento a su conocimiento desde las diferentes fuentes de información (figura 3), que han permitido escoger las herramientas necesarias e idóneas para su completa y correcta documentación:

- Identificación del Patrimonio Cultural vinculado al ámbito de estudio.
- Recopilación de la información histórica existente. Se realizará mediante trabajos en archivos (públicos y privados) y consultas de otras fuentes de información.
- Recopilación de otros tipos de información digna de ser documentada. Se realizará mediante la participación ciudadana (por ejemplo, en forma de encuestas).
- Análisis de la información obtenida (fotografías, planimetrías, textos, etc.).

Fase de levantamiento

Con un profundo conocimiento del ámbito, histórico, cultural y territorial, se aborda con solvencia la fase de levantamiento, donde se han utilizado los recursos y herramientas previamente seleccionados acordes con el bien que se va a documentar, teniendo en cuenta la escala, su naturaleza, valores patrimoniales, etc. Esta fase ha requerido diferentes tipos de aproximación, partiendo de un reconocimiento del bien desde una cercanía que permita un primer registro de los valores a documentar, y de otra parte desde un acercamiento tecnológico, utilizando las herramientas como drones, escáner láser, etc. En la fase de levantamiento se ha realizado una captura masiva de la geometría 3D usando dos técnicas distintas pero complementarias:

- Escáner láser. Se han utilizado 3 tipos de escáner, de los cuales el C10 y el BLK360 sonestáticos y se estacionan sobre trípode, obteniendo con las mismas nubes de puntos de mayor exactitud, pero menor capacidad para llegar a todos los lugares, especialmente aquellos más inaccesibles. Para esos lugares más inaccesibles y para aquellas zonas donde no se requiera una alta exactitud se ha usado el BLK2GO que además consigue un mayor rendimiento de volumen capturado por unidad de tiempo. Tanto el registro de los distintos escaneos como la edición de los modelos se han utilizado diferentes softwares (Cyclone, Recap, CloudCompare y QGIS).
- Fotogrametría aérea y terrestre. La fotogrametría se ha realizado con los drones Phantom Pro y Parrot Anafi, de especial utilidad en zonas inaccesibles como las

⁶ Andrés García Maldonado, *Las vistas panorámicas de Alhama de Hoefnagel y Van den Wynngaerde* (Alhama de Granada: Ayuntamiento, 1999).

⁷ Miriam López Burgos, *Por tierras de Alhama-Temple: relatos de viajeros ingleses (1809-1852)* (Alhama de Granada: Ayuntamiento, 1997).

⁸ Lady Luisa Tenison, *Castile and Andalucía* (Londres: Richard Bentley, 1853).

que se presentan en los Tajos de Alhama. Las tomas se han realizado cumpliendo la normativa española sobre drones publicada por AESA. Sólo en las zonas de espacio FIZ y/o controlado (CTR), incluidas las zonas militares, se ha solicitado servicio de vuelo por empresa especializada autorizada por AESA –en categoría específica– para ese tipo de vuelos (figura 4). La georreferenciación se ha realizado con GPS y estación total. El procesado de datos se ha efectuado con el software Metashape.

Mediante la utilización de estos dispositivos técnicos y su posterior procesado de los datos obtenidos utilizando las herramientas indicadas, se han obtenido los siguientes resultados:

- Levantamientos fotogramétricos y láser escáner del estado actual del Patrimonio Arquitectónico.
- Levantamientos fotogramétricos y láser escáner del estado actual del Patrimonio Paisajístico y Urbano.



Figura 4. Los Tajos de Alhama de Granada. Toma de datos mediante dron, Jorge Molinero Sánchez, 2023.

Fase de modelado 3D

Con la toma de datos realizada mediante los diferentes recursos, dron, escáner láser, fotogrametría, etc. se han desarrollado los modelos 3D que abarcan las diferentes escalas, paisajística o arquitectónica, llegando incluso al modelado del patrimonio mueble como es el caso de la maquinaria de los molinos. Es durante este proceso del trabajo donde se puede constatar y contrastar las diferentes teorías establecidas al inicio del proyecto de investigación, como en este caso concreto puede ser la reconstrucción del sistema hidráulico que permitía el funcionamiento de los molinos. Las fases de modelado y difusión mediante realidad virtual se han realizado mediante el software 3ds Max, apoyado en Autocad, de tal forma que los modelos 3D texturizados (figura 5) que resultan de esta fase puedan ser utilizados como escenarios virtuales visitables dentro de un motor de videojuegos como es Unreal Engine. Con la finalidad de hacer más atractiva la difusión de resultados, la realidad virtual se experimentará a través de las gafas Oculus Rift que proporciona una experiencia inmersiva de gran realismo gracias a las propiedades estereoscópicas en que se fundamenta.



Figura 5. Molino la Purísima. Modelo 3D mediante nube de puntos, Juan Francisco Reinoso Gordo, 2023.

Fase de diseño y configuración de la base de datos integrada

Los resultados de este proyecto han generado múltiples datos que, gestionados adecuadamente mediante una base de datos diseñada e instrumentalizada utilizando una plataforma SIG⁹ permite, de forma eficaz, obtener soluciones novedosas acordes a la sostenibilidad e impacto socio-económico de la comarca, contribuyendo de manera notable a la resolución de los graves problemas de progresiva degradación y ruina del patrimonio industrial de los molinos de agua de este paisaje único y sobresaliente. Entre ellos destaca la obtención de una documentación integral, recopilada mediante recursos y metodologías de última generación y metodología H-BIM¹⁰ del Patrimonio objeto del proyecto (figura 6), imprescindible para dotar de una potente herramienta que ayude a la redacción, coordinación y dinamización de rehabilitaciones tanto arquitectónicas como paisajísticas, bajo criterios de sostenibilidad, eficiencia energética y de calidad de vida de las personas. El motivo de la actual inactividad y abandono se debe a la gran complejidad del ámbito paisajístico, cultural y patrimonial de este entorno andaluz, cuya documentación requiere un importante esfuerzo humano y material. Los escasos recursos de los que dispone actualmente la Administración Local y Autonómica hacen inviable el desarrollo del Plan Especial los Tajos, siendo este proyecto de investigación una oportunidad única para aportar los recursos necesarios.

⁹ Silvia Fernández Cacho y Francisco Sánchez Díaz, “Aplicación de las Tecnologías de la Información Geográfica a la gestión del patrimonio cultural”, *Revista PH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 77 (2011): 94-100.

¹⁰ Jorge Gabriel Molinero Sánchez, Antonio Gómez-Blanco Pontes y Esteban José Rivas López, “BIM Methodology in Heritage Management”, en *Improntas gráficas: la influencia de las herramientas de representación e ideación en la arquitectura* (Springer International Publishing, 2019), 835-843.



Figura 6. Molino la Purísima. Modelización del patrimonio mueble, Marcos F. Sánchez Díaz, 2023.

Fase de puesta en valor de los resultados obtenidos

Los datos obtenidos en la investigación nos permiten diseñar propuestas para conectar este entorno patrimonial con el centro histórico consolidado, haciéndolo más accesible, donde puedan desarrollarse actividades sociales, culturales y económicas, con el impacto socio-económico que ello implica. Los resultados obtenidos y su adecuado tratamiento y análisis permiten proponer entre otras las siguientes propuestas de intervención:

- Un caso de aplicación en materia de accesibilidad.
- Un caso de aplicación en estudios de localizaciones óptimas (figura 7).
- Un caso de aplicación en materia de difusión. Visitas virtuales 360°
- Un caso de aplicación en materia de gestión. Herramientas BIM en el mantenimiento de elementos patrimoniales.

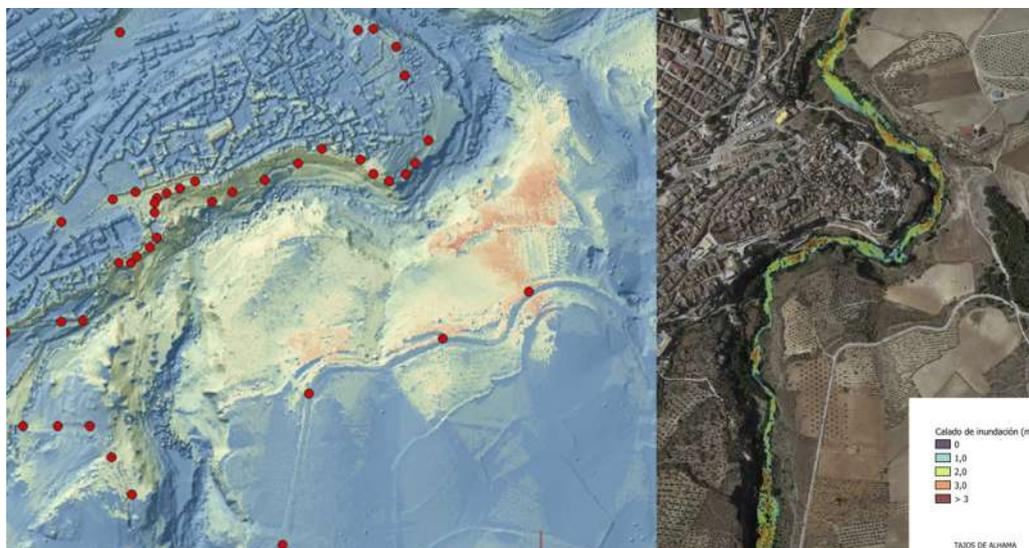


Figura 7. Análisis de cuencas visuales y zonas inundables, 2023. Fuente: FFGeo S. L.

Fase de difusión

La difusión de los resultados obtenidos se desarrollará fundamentalmente durante la última fase del proyecto, basada en la educación patrimonial a través de las tecnologías de la información y comunicación, TIC, (Ibáñez-Etxeberria)¹¹, que se basará en las siguientes acciones:

- Desarrollo de una página web que dará a conocer a la sociedad los procesos seguidos y los resultados alcanzados de una forma rápida, extensa y amigable. Entre los contenidos a difundir por la página web se encontrarán visitas y recorridos virtuales que permitan la divulgación de los entornos patrimoniales documentados.
- Publicación de artículos científicos sobre la materia en revistas indexadas.
- Presentación de comunicaciones en Congresos Internacionales especializados en la materia.
- Remisión del documento de síntesis, destacando las conclusiones de la investigación y sus recomendaciones a la UNESCO, para que tomando como base dicho trabajo, promueva las investigaciones necesarias que puedan culminar en una publicación del tipo World Heritage Series.
- Organización de un ciclo de conferencias de carácter internacional, a desarrollar en Alhama de Granada para el conocimiento directo de los resultados obtenidos y su relevancia por parte de sus habitantes, así como una exposición a celebrar en la población de los Tajos y en la ETS de Arquitectura de Granada.

Conclusiones

El diseño de una adecuada metodología en base a unos objetivos claros prefijados con carácter previo, así como una planificación detallada de los trabajos a realizar junto con la elección y el uso adecuado de las tecnologías tras un conocimiento previo y profundo del patrimonio a documentar, permite garantizar la obtención de un material valioso, elaborado desde el rigor, cuyos resultados podrán ser utilizados en diferentes facetas, culturales, patrimoniales, sociales y económicas. Se ha expuesto una metodología de aproximación e investigación, así como unas tecnologías aplicadas en un caso concreto, donde los resultados obtenidos avalan el proceso escogido para el desarrollo del trabajo.

Del archivo digital al archivo físico. La experiencia del Archivo Digital de Arquitectura Moderna del Ecuador

From the Digital Archive to the Physical Archive. The Experience of the Digital Archive of Modern Architecture of Ecuador

SHAYARINA MONARD-ARCINIEGAS

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, asmonard@puce.edu.ec

Abstract

En este artículo se presenta la experiencia del Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Ecuador (ADAM), un proyecto de D+I que utiliza lo digital como alternativa para resguardar y difundir fondos documentales que, por su data (1940-2000), en el contexto nacional, carecen de un marco legal e instituciones que los protejan y faciliten su estudio. Con un enfoque descriptivo-crítico, se presentan el respaldo teórico, la metodología de trabajo, algunos logros y varias inquietudes. La experiencia de ADAM resalta la importancia de la digitalización y sistematización en archivo de los bienes documentales arquitectónicos modernos como medida de salvaguarda, pero también de estímulo para iniciar la conservación física mediante proyectos específicos. En la conclusión, se plantean las interrogantes teóricas y técnicas que aborda ADAM en su labor de resguardo, protección y difusión de fondos documentales digitalizados.

This article presents the experience of the Digital Archive of Modern Architecture in Ecuador (ADAM), an R&D project that employs digital technology as an alternative approach to preserve and disseminate documentary collections. These collections, spanning the period from 1940 to 2000, lack a legal framework and institutions that can safeguard and facilitate their study within the national context. With a descriptive-critical approach, the article introduces the theoretical foundation, work methodology, key accomplishments, and several concerns. ADAM's experience underscores the significance of digitization and systematic archival organization of modern architectural documentary assets as a means of preservation, while also serving as a catalyst to initiate physical conservation through targeted projects. In the conclusion section, theoretical and technical inquiries that ADAM addresses in its endeavor to safeguard, protect, and promote the dissemination of digitized documentary collections are outlined.

Keywords

Archivo de Arquitectura, archivo digital, arquitectura moderna de Ecuador
Architecture Archive, digital archive, modern architecture of Ecuador

Introducción

El valor que cada sociedad y gobierno otorgan a la arquitectura, como idea, obra y legado, influye en el surgimiento de archivos específicos y la consolidación de normas archivísticas, de conservación y acceso. Los archivos de arquitectura en Europa tienen una larga tradición, mientras que en América Latina nacen mayoritariamente entre los siglos XX y XXI, inspirados por experiencias europeas y norteamericanas. En la región, los más recientes surgen de un deseo local de valorar tanto lo antiguo como lo moderno; a criterio de Ramón Gutiérrez reflejan la voluntad de preservar la memoria y construir historias propias en respuesta a una historiografía que no siempre valora la diversidad y complejidad de la producción arquitectónica en la región¹.

A nivel global, la digitalización de archivos y su difusión a través de medios ópticos o en línea, ya sea de forma abierta o en circuitos cerrados, es el resultado de iniciativas individuales y corporativas, de las recomendaciones de la UNESCO² y de las políticas internacionales y nacionales sobre el patrimonio digital y digitalizado. Este fenómeno se observa incluso en países de América Latina, que son los que más han tardado en comprometerse a crear programas de preservación de la información digital³.

En Ecuador no existen archivos especializados en arquitectura; y, los archivos históricos no incluyen registros relacionados con la arquitectura o el urbanismo⁴; cuando aparece algún dato es porque el tema general lo requiere, por ejemplo, en pleitos por linderos o herencias. Esta situación lleva a que las pesquisas sobre arquitectura sean azarosas y con pobres resultados documentales.

De entre las múltiples razones para la escasez de fuentes primarias relacionadas con la arquitectura destacan dos: en primer lugar, la baja consideración sociocultural de la profesión y de sus contribuciones más allá de las obras monumentales, situación que cambia a partir de los años 90 cuando la investigación sobre arquitectura y ciudad conduce a una revalorización de las fuentes primarias documentales por encima de los proyectos construidos;

¹ Ramón Gutiérrez, "Patrimonio Moderno en América Latina. Documentación y difusión para su rescate", en *El patrimonio moderno iberoamericano. 1er. Coloquio Internacional*, ed. por Diana D. Morales Sánchez (México D. F.: Oficina UNESCO en México, 2015), 121-130.

² UNESCO, *Charter on the Preservation of the Digital Heritage* (16 de enero de 2009), <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000179529.page=2>; UNESCO, *Recommendation concerning the Preservation of, and Access to, Documentary Heritage Including in Digital Form* (28 de Abril de 2016), <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000244675.page=16>, entre otros.

³ Jhonny Antonio Pavón Cadavid, "Preservación del Patrimonio Cultural Digital: Retos y Perspectivas para la Escritura de la Historia", *Boletín de Historia y Antiquedades*, n.º 865 (1 de julio de 2017): 199-229.

⁴ El Sistema Nacional de Archivos (SNA) existente desde 2016 conserva pocos documentos de arquitectura en las dependencias a su cargo. El Archivo Nacional conserva piezas de los periodos Colonial (1534-1830) y Republicano (1830-1940); las instancias religiosas y estatales como registros parroquiales, notarias, judicatura, cabildos, municipalidades, ministerios y administración central, conservan documentos vinculados a la arquitectura por su valor jurídico.

y en segundo lugar, la legislación de 1992⁵ que clasificaba como documentos de valor patrimonial aquellos anteriores a 1940 o los que superasen los 70 años de antigüedad. Para subsanar las limitaciones de esta declaración y en concordancia con tratados internacionales, la Ley Orgánica de Cultura expedida en 2016 estableció como bienes documentales patrimoniales aquellos con más de 50 años de antigüedad, así como los bienes fotográficos, fílmicos, registros sonoros y de video con más de 30 años de existencia⁶. Este ajuste amplía el alcance de la protección y proporciona un marco legal que fortalece la propuesta de archivos específicos de arquitectura moderna.

Por último, en relación con el patrimonio digitalizado en Ecuador, la norma para la digitalización de archivos nacionales se emitió en 2019⁷ y su ejecución es lenta. Lo anterior revela la falta de interés del Estado en conservar la memoria arquitectónica documental local y la fragilidad del sistema para proteger el patrimonio documental del siglo XX.

En este escenario, las colecciones privadas sobre arquitectura antigua y moderna son fundamentales. De acceso restringido, con acervos variados, en contadas ocasiones cuentan con sistemas de registro o catálogo, su estado de conservación no siempre es el adecuado y no existe garantía de su conservación en el tiempo; de aquí la importancia de su identificación, acondicionamiento, digitalización y activación para la consulta.

Ante la carencia de instituciones específicas que resguarden estos bienes patrimoniales, la digitalización aparece como una oportunidad potente de cara a la conservación que se vislumbra infinita en cuanto a tiempo y volumen y menos costosa; y a la difusión que potencialmente podría llegar a todos los ciudadanos del mundo⁸; haciendo accesibles documentos que solo podían consultarse en determinados lugares, con permisos especiales o sujetos a restricciones. Además, en el caso de la arquitectura, el documento digital de alta calidad se vislumbra como soporte con potencial para rescatar información de difícil visualización en el soporte físico.

La experiencia motivadora: el fondo Karl Kohn

En 2007, Vera Schiller (Praga, 1912-Quito, 2013), se acercó a la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes (FADA) de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) en busca de investigadores⁹ interesados en visitar su casa para “hacer algo” con los documentos de

⁵ Comisión Permanente de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, *Proyecto de Ley Orgánica de Cultura* (2016), <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/11/Version-Final-Ley-de-Cultura.pdf>

⁶ Asamblea Nacional de Ecuador, *Ley Orgánica de Cultura* (2016), https://www.presidencia.gob.ec/wp-content/uploads/2017/08/a2_LEY_ORGANICA_DE_CULTURA_julio_2017.pdf. Las disposiciones corresponden al Capítulo 5, Art. 54, literales h) e i).

⁷ Presidencia de la República del Ecuador, “Regla técnica nacional para la organización y mantenimiento de los archivos públicos”, en *Acuerdo Ministerial* No. SGPR-2019-0107 (2019), <https://www.aea.ec/wp-content/uploads/2019/05/REGLA-TECNICA-NACIONAL.pdf>

⁸ Julio Cordal Elviro, “La digitalización del patrimonio bibliográfico y de fotografía histórica: presentación de las recomendaciones para proyectos de digitalización del CCB”, *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental*, n.º 16-17 (16 de diciembre de 2021): 145-168.

⁹ El Arquitecto Eugin Mangia, entonces subdecano, encargó a Shayarina Monard esa tarea.

la oficina de su difunto esposo, el arquitecto checo nacionalizado ecuatoriano, Karl Kohn (Praga, 1884-Quito, 1979). Durante la inspección, se reconoció que los planos, fotos, dibujos, acuarelas, cartas, libros, muebles y otros objetos producidos y coleccionados por Kohn constituían un conjunto valioso para la memoria de la arquitectura local; un legado que debía ser preservado, estudiado y difundido (fig. 1).



Figura 1. De arriba hacia abajo: Sótano de la casa Kohn-Schiller del que se rescató una parte del fondo Karl Kohn; Estado de los planos al abrir los rollos y Fragmento del Plano del Palacio Legislativo de Ecuador, de Karl Kohn (1956). Digitalización y rescate documental del fondo Karl Kohn en la residencia Kohn Schiller, etapa 3, Quito, Ecuador, 2012. Fotografías de Pablo Arias (ensamble de Raúl Paz). Fuente: Archivo Digital de Arquitectura Moderna.

Con esta intención, se presentó a la PUCE un proyecto de D+I que resultó en una monografía¹⁰, un documental educativo y un registro digital del 100% de las fuentes primarias encontradas. La propuesta se basó en la carta de la UNESCO que define al patrimonio digital

¹⁰ Shayarina Monard Arciniegas, *Karl Kohn Arquitecto, Diseñador, Artista* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2010). Es una de las primeras monografías en el país que se escribiría sobre una base documental extensa e inédita de fuentes primarias.

como los “recursos de carácter cultural, educativo, científico o administrativo e información técnica, jurídica, médica y de otras clases, que se generan directamente en formato digital o se convierten a éste a partir de material analógico ya existente”¹¹.

En ese momento, el objetivo era conservar los documentos para investigaciones posteriores, ante la posibilidad de que el archivo fuera desechado o, en el mejor de los casos, se desmembrara entre varios tenedores en distintos países¹². También se buscaba proteger el contenido debido al valor que la tenedora, Vera Schiller, asignaba a las fotografías, cartas y documentos¹³.

Con esto en mente, se diseñó una metodología de digitalización *in situ*, adaptando el espacio doméstico para realizar flujos de trabajo completos. Primer se identificó el lugar de ubicación de los documentos, con la premisa de que la tenedora encontrase todo en su sitio al final de la operación. Luego, los elementos fueron empacados y trasladados a las áreas de trabajo adecuadas para conservación curativa, registro y digitalización. Una vez procesados fueron devueltos a su lugar de ubicación.

Los bienes documentales se digitalizaron mediante fotografía y escaneo¹⁴, y se catalogaron en una base de datos (BD) siguiendo los parámetros de la UNESCO para las fichas de identificación de bienes muebles patrimoniales. En en la BD se incluyó los videos *ad hoc* de entrevistas a Vera Schiller de Kohn y a otros testigos, y los videos y fotografía de los edificios existentes, ya que podrían ser demolidos en cualquier momento por ser posteriores a 1940¹⁵. El archivo final contiene elementos digitalizados y digitales. El acervo digital se incrementa con nuevos allasgos dentro y fuera de la casa Kohn.

Esta primera experiencia reveló el potencial de la digitalización para preservar la documentación sobre arquitectura y sentó las bases conceptuales y metodológicas del Archivo Digital de Arquitectura Moderna (ADAM)¹⁶.

El Archivo Digital de Arquitectura Moderna: conceptualización

En *Arqueología del saber*, Foucault considera al archivo como el sistema de enunciación a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado¹⁷. Esto recuerda a aquellos que optan por la archivística la responsabilidad que asumen como custodios y curadores de esa cultura. El Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Ecuador (ADAM), siguiendo a Foucault,

¹¹ UNESCO, “Carta de la UNESCO para la preservación del patrimonio digital”, 2003.

¹² De la familia, solo Vera Schiller residía en el país.

¹³ En varias ocasiones presencié como Vera Schiller destruía fotografías y cartas. “Esto no le interesa a nadie” me decía; mientras yo me lamentaba por no poder evitar la desaparición de esos momentos que alguien capturó en imágenes o palabras.

¹⁴ Se usó el formato JPG a 300 ppp para fotos de planos y textos; y entre 600 y 1200 ppp para fotos.

¹⁵ Asamblea Nacional, *Ley Orgánica de Cultura*, Art. 54, 1992. Fue la Ley vigente hasta diciembre de 2016. Establecía como edificaciones con valor patrimonial a las construidas con anterioridad a 1940.

¹⁶ Instancia de hecho dentro de la Facultad de Arquitectura Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

¹⁷ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, trad. por Aurelio Garzón del Camino (México: Siglo XXI, 2006).

nace con la conciencia de ser un lugar de enunciación, con un enfoque crítico y plural sobre el patrimonio, la cultura y la identidad, categorías necesarias en la construcción crítica de la memoria. Por esta razón, ADAM incluye en su concepto de patrimonio a la producción cultural del siglo XX; en el de cultura, a la producción material e intangible, y a las formas de gestión, apropiación y reapropiación; y, en el de identidad, a lo complejo y multiescalar. Esto configura una noción de memoria crítica, en la que lo arquitectónico y lo urbano son fundamentales en la memoria de la ciudad, espacio moderno por antonomasia, rompecabezas de múltiples geografías, historias, voces, interlocutores, intereses, visiones de la realidad y proyecciones.

Con ese enfoque, ADAM opta por la construcción de un archivo digital como alternativa de conservación, registro y difusión de bienes documentales de arquitectura que por su data, 1940- 2000, en el contexto nacional, no contaban con un marco legal ni con instituciones públicas ni privadas que los acogieran. Es una respuesta ante la complejidad de instaurar un archivo físico, administrarlo y mantenerlo.

ADAM es una propuesta de investigación-archivo que digitaliza el 100% del material presente en cada fondo. Cuando es posible, conserva la misma estructura de almacenamiento que los originales, de acuerdo a los principios de integridad y procedencia. Recopila los datos y digitaliza en el lugar de origen, ya sea una oficina, una casa, una bodega u otro espacio, para lo cual se cuenta con equipos de digitalización y muebles portátiles¹⁸.

Se digitalizan materiales volumétricos, gráficos, fotográficos, fílmicos, sonoros y escritos, documentos que contienen información relacionada con cuatro momentos del hacer arquitectónico: investigación, diseño, construcción y vida del edificio y que reflejan la producción intelectual, creativa, técnica y teórica de los profesionales y sus colaboradores.

Se conservan los ficheros con las cualidades y niveles de seguridad adecuados para evitar su obsolescencia y garantizar su uso seguro. A su vez, estos ficheros, al igual que o en reemplazo de los originales, son los dispositivos desde los cuales se gestiona y enuncia la memoria arquitectónica y urbana.

ADAM selecciona los fondos que ingresan al archivo en base a la valoración del productor y su obra, su influencia en la arquitectura y la configuración de entornos urbanos, la antigüedad de los documentos, la edad y el estado de salud del tenedor, la accesibilidad al lugar de almacenamiento, así como las condiciones establecidas por los tenedores en cuanto al uso, la distribución y los derechos de autor y conexos. Además, digitaliza o indiza, según corresponda, el material con información relacionada con proyectos arquitectónicos, sus creadores y su materialización, que se encuentra en archivos o colecciones públicas y privadas¹⁹.

ADAM reconoce a la imagen digital como un medio para el registro y la preservación del patrimonio cultural. Por lo tanto, se espera que los ficheros brinden insumos al investigador para interpretar, sin establecer un orden de prelación, los contextos socioculturales y

¹⁸ Tres estaciones de *copy stand* que cubren hasta una A1, un scanner de documentos y otro para documentos, negativos y diapositivas.

¹⁹ En 2016 por acuerdo interinstitucional se digitalizaron secciones completas vinculadas a arquitectura del Archivo Municipal y del Ministerio de Relaciones Exteriores, cubriendo el periodo 1954-1960.

técnicos-productivos, los personajes y las obras, tanto construidas como no construidas, que surgieron en momentos históricos específicos, entrelazándolos con otras historias de las memorias locales y globales.

Además, administra la información en archivos de alta calidad que posibilitan un estudio detallado, sin restricciones temporales y accesible bajo pedido desde cualquier parte del mundo. De esta manera, ADAM contribuye a la universalización del acceso y la difusión del patrimonio cultural para las generaciones actuales y futuras.

Metodología

Se opta por trabajar en el lugar de origen por varias razones: 1) respetar la seguridad emocional de los tenedores, 2) fomentar su participación y confianza en el proceso, y 3) evitar daños y desgaste en los materiales al cambiar de entorno o durante el transporte. Las operaciones se dividen en dos actividades paralelas y complementarias: la conservación curativa, y la digitalización. De esta manera, cada fondo se convierte en objeto de estudio, fuente y material de digitalización. El resultado de estas dos operaciones incluye el registro en video y fotografía del estado actual de los inmuebles y entrevistas a informantes válidos: los productores, colaboradores, clientes, familiares. Esto permite documentar la memoria oral de los actores. Esta doble entrada de información, tanto antigua como nueva, justifica la definición del proyecto como una investigación-archivo, ya que genera productos propios de la investigación básica, como bases de datos y catálogos, a la vez que produce fondos digitalizados para el archivo y nuevos materiales audiovisuales para cada fondo. Es un enfoque híbrido que combina la investigación histórica, técnicas etnográficas y la archivística.

En el proyecto participan tres investigadores, un asistente técnico y pasantes, cuyo número varía según la complejidad del fondo que se va a digitalizar. Las operaciones se planifican para corta duración, de uno a tres meses, con jornadas de máximo 5 horas de exposición a los materiales y 3 horas de trabajo en la oficina.

En general, se sigue el enfoque estipulado en archivística: describir el fondo y el grupo documental, clasificar, depurar, digitalizar y etiquetar los archivos digitales. La identificación de los ficheros se realiza siguiendo la misma metodología aplicada a los documentos impresos, mediante numeración y etiquetado. La rigurosidad en las operaciones sobre el material físico y digital garantizan la autenticidad, fiabilidad, integridad y disponibilidad de los mismos.

Durante el proceso de limpieza, se eliminan elementos que pongan en peligro la conservación de los documentos, pero no se descarta ningún documento. Si es necesario, se realizan restauraciones y se colocan hojas de papel de seda para protección. Sin embargo, no se numeran las páginas, ya que no se tiene certeza sobre el destino final del documento físico.

La estrategia de digitalización varía según el tipo de soporte, siendo los planos los más complejos. Se digitalizan los planos finales, borradores y versiones preliminares, así como las copias fotostáticas cuando estas tienen una calidad mayor que los originales y son la única versión existente. También se registran los apuntes, mensajes y notas, entre otros elementos textuales que contribuyan a la comprensión del proyecto y la biografía del productor. No

se digitalizan elementos repetidos ni ejemplares múltiples, pero su existencia se registra en la base de datos. Los planos se digitalizan utilizando fotografía de alta calidad en formato .RAW con 24 puntos de enfoque (fig. 2). Los documentos administrativos, bitácoras, correspondencia y libros y revistas²⁰ se escanean a 300 ppp. Las fotografías se digitalizan a 600 ppp. Cuando las fotografías contienen elementos visuales muy pequeños o poco legibles, se registran a 1200 ppp para aplicar sistemas de recuperación de información (fig. 3).



Figura 2. De arriba hacia abajo: Ubicación de planos para digitalización no invasiva con cámara Nikon en formato ROW (en imagen: Andrea Santillán y Kevin Rodríguez); Encuadre. Digitalización y rescate documental del fondo Francisco Naranjo Lalama en Francisco Naranjo Arquitectos, Quito (Ecuador), 2020. Fotografías de Raul Paz. Fuente: Archivo Digital de Arquitectura Moderna.

²⁰ Se digitaliza la carátula y se registran los datos bibliográficos por temas de autor y reproducción, pero los libros y revistas que contienen información sobre los productores se digitalizan en su totalidad.



Figura 3. Fotografías de Cabaña sobre el río Pita (1968) del fondo Milton Barragán Dumet. Plancha de miniaturas para digitalización a 1200ppp y ejemplo de resultado final en formato ROW, Quito (Ecuador), 2013. Fotografía de Shayarina Monard (ensamble de Raúl Paz). Fuente: Archivo Milton Barragán Dumet y Archivo Digital de Arquitectura Moderna.

Los ficheros se registran en bases de datos (BBDD) según su tipología: planos, fotografías, documentos administrativos, correspondencia, libros, revistas y testimonios. Los atributos de las BD se ajustan a la tipología correspondiente. Se mantienen dos versiones de las BBDD: una simple que permite la aplicación de filtros informáticos y facilita las búsquedas; y otra fija e ilustrada que presenta la información en orden cronológico permitiendo el reconocimiento visual de los elementos. La versión PDF de las BBDD ilustradas se envía a los usuarios. A partir de la totalidad del material registrado, se elabora un informe descriptivo que sirve como guía para conocer los materiales que componen el fondo y su organización.

La BD de planos es la más compleja, ya que contiene información o atributos de autor, año, cliente, ubicación, ejecución, tipo de soporte, estado de soporte, dimensiones, técnica gráfica, marcas o signos, contenido, colaboradores, notas, imagen de la lámina y nombre del archivo. Los dos últimos atributos se ingresan al final del proceso, en la oficina, una vez que se ha verificado la precisión de los datos y los ficheros están en condiciones de uso (fig. 4).

La gestión y análisis del contenido digital se lleva a cabo en la oficina, siguiendo el criterio de fondo, series y subseries. Se depuran los ficheros, se les asignan nombres y se ingresan los metadatos correspondientes. Los ficheros se guardan en diferentes calidades: negativo digital, alta (300 ppp), media (150 ppp) y baja (72 ppp), en formatos RAW, TIFF y JPG.

Los fondos digitalizados se almacenan en el servidor institucional, en un servidor externo con discos espejo y en discos externos. Las tarjetas SD utilizadas para el registro se archivan como respaldo en caso de que falle toda la cadena almacenamiento digital.

Finalizado el proceso de digitalización *in situ*, se devuelve los originales a su lugar y se instruye a los tenedores sobre las acciones básicas de conservación recomendadas en cada caso. Se procura realizar inspecciones anuales de los fondos para verificar el estado y el volumen de las piezas. En ocasiones, se encuentran menos piezas de las que se dejaron, mientras que en otras se descubren nuevos materiales, los cuales se procura digitalizar de inmediato²¹.



Figura 4. De arriba hacia abajo: Interior domicilio de Oswaldo Muñoz Mariño, identificación del contenido del fondo documental; Digitalización *in situ* de bitácoras y Estado de los planos luego de la limpieza, digitalización, catalogación y ordenamiento (en imagen Alexis Mosquera, Emily Miranda, Grace Garófalo, Cristian Soria, David Rodríguez, Raul Paz y Shayarina Monard); Digitalización y rescate documental del fondo Oswaldo Muñoz Mariño en la residencia Muñoz-Chequer, Quito (Ecuador), 2018. Fotografías de Karina Paucar (superiores) y Raul Paz (inferior). Fuente: Archivo Digital de Arquitectura Moderna.

Difusión

Actualmente, ADAM cuenta con 7 fondos de arquitectos y 1 fondo de ingeniero (fig. 5), que incluyen un total de 122.714 ficheros (fig. 5) entre planos, bocetos, perspectivas, fotografías, maquetas, muebles, documentos administrativos y personales, correspondencia,

²¹ El fondo Kohn tuvo dos incrementos importantes, en 2014 y 2017, ambos a partir de la muerte de Vera Schiller, cuando los herederos revisaron los bienes para su división y eliminación.

bitácoras, prensa, libros, revistas, audios, diapositivas y videos. Más del 70% de estos materiales son inéditos y desconocidos, lo cual representa una importante ventaja cualitativa que abre oportunidades de investigación histórica en diversas áreas. Si bien la arquitectura es el enfoque inmediato, el potencial de estos materiales invita a explorar temas de urbanismo, construcción, diseño y arte. Debido a la variedad de contenidos y soportes, también se contribuye a estudios de sociología, política, cultura, y otros campos relacionados con los estudios culturales.



Figura 5. Síntesis de actividades del Archivo Digital de Arquitectura Moderna entre 2007 y 2023. Fotografía de Grace Garófalo (2018) actualización de Nathaly Prado (2023) Fuente: Archivo Digital de Arquitectura Moderna.

Los usuarios de la colección son tesis de maestría y doctorado, historiadores y editores de periódicos y revistas especializadas. Algunos de ellos han establecido convenios de colaboración y han participado en los procesos de digitalización, mientras que otros han contribuido en la gestión y análisis de los contenidos. Los estudiantes de arquitectura de la FADA-PUCE también utilizan los fondos y colaboran en su redigitalización, es decir, redibujan las planimetrías en sistemas CAD para generar elementos en 3D. A su vez, esto enriquece el archivo con elementos bidimensionales y tridimensionales que se utilizan en la producción de nuevos productos de comunicación.

La riqueza de la colección, así como la necesidad de visibilizar su contenido, ha facilitado la creación de documentales y exposiciones. Los documentales se realizan en paralelo con el procesamiento de cada fondo y se adaptan a las posibilidades narrativas de cada caso. Las exposiciones de los elementos físicos y de los nuevos digitales se realizan cuando el estudio del fondo está maduro y cuenta con una narrativa que interpela dichos materiales y

expresa posturas críticas. Este es un momento conflictivo, en el que se debe pasar del rol de investigador-archivero al de investigador-historiador.

Hasta la fecha, se han realizado tres exposiciones: *Karl Kohn* en 2011, *4 Arquitectos modernos: Karl Kohn, Milton Barragán, Ovidio Wappenstein y Oswaldo Muñoz Mariño* (tanto en formato físico en 2019 como virtual en 2020²²), y *Disyunciones: Oswaldo Muñoz Mariño* (fig.6) en 2023. La comunidad académica y los medios de comunicación reconocieron el valor de visibilizar una producción que había permanecido desconocida, abriendo nuevas áreas de investigación y fomentando espacios de colaboración con socios de la academia, la sociedad civil y el sector profesional. Las exposiciones combinan elementos originales con productos digitales que forman parte del archivo.



Figura 6. Ingreso y primera planta de la Exposición *Disyunciones: Oswaldo Muñoz Mariño/100 años, 2023*, en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. Curaduría general Shayarina Monard; curadora invitada para acuarelas y dibujos Giada Lusardi. Fotografía de Belén Velasteguí. Fuente: Archivo Digital de Arquitectura Moderna.

Del archivo digital al archivo físico

El conjunto de experiencias compartidas con los tenedores cuyos archivos fueron digitalizados y resguardados en ADAM, generaron un círculo de confianza que llevó a que en 2016 los tenedores de los fondos de Karl Kohn y Ovidio Wappenstein optaran por donar los fondos físicos a la PUCE. En ese momento se gestionó el proyecto de D+I denominado Laboratorio del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes (LIPADA)²³, con el objetivo de custodiar, investigar y difundir los fondos físicos de arquitectura, diseño y artes del Ecuador del siglo XX. Este archivo físico, el principal socio de ADAM, cuenta con las condiciones técnicas, espaciales y ambientales adecuadas para asumir la custodia de estos bienes. Esto permite que los objetivos de ambos archivos se respalden y complementen. En previsión de esta posibilidad, desde 2016 la base de datos de ADAM ha incrementado los campos que facilitan su integración con el sistema DSpace PUCE LIPADA²⁴. En diciembre de 2019, se incorporó a LIPADA el fondo físico de Oswaldo Muñoz Mariño. El tratamiento de los fondos al interior de LIPADA es objeto de otro texto.

²² Se puede visitar en <https://www.arquitecturamodernaecuador.org/proyectos>.

²³ Proyecto I+D dirigido por Giada Lusardi. Se creó a partir de los fondos físicos de arquitectura Karl Kohn y Ovidio Wappenstein y del fondo de arte La Galería de Betty Deller; Shayarina Monard colabora como curadora de los fondos de arquitectura.

²⁴ Se puede visitar en <http://pucespace.puce.edu.ec/handle/23000/1169>.

Durante la pandemia, ADAM creó un sitio web²⁵ con la segunda exposición y otros eventos de comunicación utilizando el acervo digital. Mientras tanto, se continuó con la planificación de nuevas exposiciones para activar las colecciones físicas de LIPADA, las cuales se llevaron a cabo en 2023²⁶.



Figura 7. Registro documental del Fondo Ovidio Wappenstein; José Pérez, Carlos Valarezo y Dayana Chávez en el Laboratorio de Investigación del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del siglo XX (LIPADA), Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador, 2017. Fotografía de Shayarina Monard. Fuente: Archivo Digital de Arquitectura Moderna.

Discusión

La experiencia plantea importantes interrogantes sobre el valor del patrimonio aplicado al contenido más que al continente. En un entorno donde la digitalización ha puesto en crisis el soporte, el contenido, las narrativas, los lenguajes y los productores, es fundamental cuestionar la durabilidad, seguridad, almacenamiento y difusión del acervo digital y digitalizado. En el caso de ADAM, además existe la posibilidad de que en mediano o largo plazo, el soporte digital sea el único testigo. También, es crucial explorar y mejorar los mecanismos de intermediación para llegar a audiencias más amplias en plataformas informáticas de acceso universal y con mejores prestaciones de visualización e interacción, todo esto sin descuidar las interrogantes y retos que surgen con la presencia de la inteligencia artificial. Esto último establece desafíos prácticos y teóricos sobre los derechos de autor y conexos

²⁵ Se puede visitar <https://www.arquitecturamodernaecuador.org/>.

²⁶ Exposición: *Karl Kohn en Guayaquil*; curadoras: Shayarina Monard y Giada Lusardi; sala temporal del Museo del Cacao, febrero-abril de 2023. Exposición: *Con vista al interior: arte, diseño y arquitectura en el Hotel Colón*; Curadoras: Giada Lusardi y Shayarina Monard; Sala temporal del Museo Nacional del Ecuador; marzo-agosto de 2023.

para el uso, reproducción, transformación y otros usos lícitos, derechos indispensables para la libre circulación del acervo en medios telemáticos.

La experiencia ha demostrado que la digitalización es una tarea costosa, técnica y multidisciplinaria que involucra a investigadores, archivistas, restauradores, informáticos y técnicos. Una vez generada la imagen digital, comienza el verdadero trabajo de conservación en repositorios y difusión en interfaces adecuadas, seguras y de alto rendimiento, fáciles de administrar y de acceder. Estas operaciones están limitadas por condiciones legales, tecnológicas y económicas, lo que implica la necesidad de alcanzar consensos, establecer alianzas y gestionar recursos de todo tipo.

La travesía de ADAM hacia LIPADA, desde lo digital hasta lo físico, resalta la importancia de la digitalización del patrimonio arquitectónico y cultural como medida de salvaguarda y estímulo para la conservación física.

A pesar de los desafíos y limitaciones tecnológicas que puedan surgir, ADAM confía en el potencial de la imagen digital para ampliar el acceso y preservar el legado arquitectónico para las generaciones presentes y futuras. Por otro lado, la conservación del acervo físico, responsabilidad de LIPADA, apuesta por el poder de la materialidad para despertar la creatividad y la curiosidad humanas.

La colaboración entre instituciones, investigadores y custodios de los fondos es esencial para alcanzar estos objetivos. A medida que la digitalización avanza en ADAM, más fondos se integran en LIPADA y se llevan a cabo exposiciones y eventos, se fomenta una mayor apreciación de la arquitectura y se abren nuevas oportunidades de investigación, conservación y difusión.

Análisis de estrategias curatoriales por Manuel Blanco. Mostrar arquitectura para comunicar

Analysis of Curatorial Strategies by Manuel Blanco. Showing Architecture to Communicate

HÉCTOR NAVARRO MARTÍNEZ

Universidad Politécnica de Madrid, hector.navarro@upm.es

Abstract

Las exposiciones de arquitectura permiten la muestra de contenidos haciendo uso de múltiples recursos y tipos de contenidos, comunicando cuestiones de una disciplina compleja en la que confluyen múltiples agentes, variables y disciplinas. A través de una selección de exposiciones comisariadas y diseñadas por Manuel Blanco, se llevará a cabo un análisis mediante el cual identificar distintas estrategias curatoriales que permitirán destacar de qué maneras es posible comunicar arquitectura; desde los procesos creativos hasta el objeto construido, incluyendo testimonios, de autores y usuarios. Igualmente importante es la dimensión urbana y territorial de estas muestras, así como aquellas estrategias que permiten dar coherencia a muestras con una gran densidad de información, de modo que los visitantes de las mismas puedan contextualizar y procesar toda la información de una manera didáctica, lúdica e intuitiva.

Architecture exhibitions allow the display of contents by making use of multiple resources and types of contents, communicating issues of a complex discipline in which multiple agents, variables and disciplines converge. Through a selection of exhibitions curated and designed by Manuel Blanco, an analysis will be carried out in order to identify different curatorial strategies that will highlight the ways in which it is possible to communicate architecture; from the creative processes to the built object, including testimonies of authors and users. Equally important is the urban and territorial dimension of these exhibitions, as well as those strategies that allow to give coherence to exhibitions with a great density of information, so that visitors can contextualize and process all the information in a didactic, playful and intuitive way.

Keywords

Manuel Blanco, exposición de arquitectura, comunicación arquitectónica, comisariado Manuel Blanco, architecture exhibition, architectural communication, architecture curation

Introducción

A lo largo de más de 30 años, Manuel Blanco ha comisariado y diseñado más de 50 exposiciones, que junto a las itinerancias de muchas de ellas, superan el centenar de trabajos. En muchas ocasiones, estas itinerancias son de la exposición completa o parte de ella, pero también existen trabajos que comenzaron siendo pequeñas muestras y de manera progresiva crecieron durante sucesivas itinerancias hasta dar forma a exposiciones completas. Muchas de estas exposiciones están dedicadas a la arquitectura con múltiples planteamientos que sirven como excelentes casos de estudio para analizar qué estrategias curatoriales pueden identificarse, de qué maneras se puede articular la comunicación de la arquitectura en entornos expositivos o para identificar qué cuestiones son relevantes a la hora de organizar una muestra sobre un contenido en el que confluyen tantas y tan diversas variables como son la Arquitectura y el Urbanismo.

Muchos de los casos de estudio seleccionados son exposiciones de arquitectura; muestras colectivas, montajes dedicados a la obra de un arquitecto o sobre un edificio concreto. Sin embargo, también resulta igualmente importante atender a otros trabajos comisariados por Blanco en los que la arquitectura aparece de manera implícita en exposiciones dedicadas a otros contenidos complementando y apoyando las cuestiones que en ellas se tratan.

En unos casos y otros, la figura del comisario aglutina distintas labores. Tan importante es el trabajo de comisariado científico como investigador encargado de llevar a cabo una selección de contenidos a mostrar, como el trabajo de diseño de montaje o comisariado artístico, que debe conseguir trasladar al espacio una propuesta que permita la interacción entre visitante y contenido, que lo interpele y despierte en él interés por la materia a mostrar. Se trata de un trabajo complejo y las exposiciones de Manuel Blanco siempre son concebidas como experiencias, muestras que consiguen comunicar las ideas clave en un recorrido rápido, pero también entrar al detalle en una visita más pausada. En cualquier caso, las exposiciones de Blanco siempre construyen paisajes, paisajes que permiten al visitante entenderlas como un todo coherente que sirve como base para contextualizar contenidos, y por ende, clarificar y hacer más didácticas estas muestras.

Arquitecturas implícitas

Antes de entrar a estudiar exposiciones específicas sobre arquitectura, resulta interesante abordar diversos trabajos curatoriales cuyos contenidos no versan sobre arquitectura, pero está siempre presente; de muy distintas maneras y con enfoques que consiguen complementar y reforzar otros contenidos que no necesariamente se pretendían incluir *a priori*. Para ilustrar estos casos, se han seleccionado dos de los trabajos más recientes que pueden dar buena cuenta de este enfoque; el proyecto museográfico de la Galería de las Colecciones Reales y la exposición *Somos Agua*.

Arquitecturas históricas en la Galería de las Colecciones Reales

El primer caso de estudio es el proyecto museográfico de la Galerías de las Colecciones Reales. Se trata de un proyecto museográfico permanente que tiene como objeto mostrar las colecciones que pertenecieron históricamente a la Casa Real Española y que hoy forman

parte de la colección gestionada por Patrimonio Nacional. En este proyecto, la arquitectura no solo está presente, sino que en muchas ocasiones es el argumento clave para entender las decisiones tomadas a nivel museográfico. Un claro ejemplo de ello se puede identificar en la planta dedicada a la dinastía de Los Austrias. Durante los siglos que comprenden los reinados entre los Reyes Católicos y Carlos II, la monarquía española atesoró la colección más importante de tapices del mundo.¹ Para su muestra, Blanco construye ámbitos y sub-ámbitos con tapices de grandes dimensiones. No quiere mostrarlos como obras aisladas, sino poniendo en valor su uso real. Blanco explica que “la dinastía de los Austrias era una monarquía itinerante. Los tapices acompañaban a los reyes en sus viajes, los cuales eran utilizados para vestir los castillos y palacios que ocupaban con su corte itinerante”.² Blanco traslada este entendimiento a su proyecto museográfico, y desde el primer ámbito dedicado a los Reyes Católicos hasta el ámbito que precede al destinado al palacio de El Escorial, este recurso se utiliza en cinco ámbitos consecutivos, construyendo espacios mediante paramentos textiles, escenas que enmarcan otras piezas a mostrar dentro del conjunto (fig. 1).



Figura 1. [Izda.] Proyecto Museográfico Planta Austrias, primer ámbito Carlos V. Galería de las Colecciones Reales, 2023. [Dcha.] Proyecto Museográfico Planta Borbones, segundo ámbito Carlos III. Galería de las Colecciones Reales, 2023. Fotografos: Imagen Subliminal (Miguel de Guzmán y Rocío Romero).

En este mismo proyecto, se puede destacar la inclusión de la arquitectura en otras operaciones. Es el caso del segundo ámbito dedicado a Carlos III, en la planta -2 dedicada a la dinastía de los Borbones, en donde se replica el volumen del dormitorio del monarca, ubicado en el Palacio Real. No se trata de una reconstrucción literal, sino de una reproducción de su volumen mediante los elementos básicos que lo conforman, incluyendo cuatro huecos en los laterales, 2 como pasos y 2 como vitrinas, que replican de una manera abstracta las puertas reales de dicho dormitorio (fig. 1). Las pinturas que se muestran en este ámbito se

¹ Concha Herrero Carretero, “La colección de tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación”, *Arbor* 169, n.º 665 (mayo 2001): 163.

² Manuel Blanco, en entrevista con Héctor Navarro, Madrid, 10 de junio de 2022.

ubicar según el montaje original incluidas las sobrepuestas.³ Para un público no especializado, podría llamar la atención encontrarse una obra pictórica en el dintel de una puerta. Sin embargo, estas piezas eran realizadas teniendo en cuenta el punto de vista desde el que se observarían. En un caso y otro, Blanco utiliza la arquitectura para definir un espacio expositivo que en este caso permite poner en relación obra artística y arquitectura, yendo más allá de la pieza en sí, reconstruyendo espacios de gran valor e interés pero evitando la reproducción mimética.

La arquitectura como contenido complementario

Existen trabajos curatoriales en los que el objeto de la exposición no es la muestra de arquitectura, pero de una manera u otra, Blanco la integra y la convierte en el medio a través del cual desarrollar otros temas. No solo por ser arquitecto y especialista, sino porque la arquitectura no deja de estar presente en prácticamente cualquier ámbito de nuestras vidas y funciona como un excelente soporte para la comunicación de contenidos.

Un caso en el que esto ocurre es en la exposición *Somos Agua*, muestra promovida por la Fundación Canal e inaugurada en 2022. Se trata de un proyecto curatorial en el que se exponen cuáles son los retos vinculados al cuidado y consumo del agua en pleno siglo XXI, en pleno proceso de cambio climático. En este caso, la arquitectura se convierte en la variable ordenadora de una serie de ámbitos que abordan la gestión del agua a tres escalas; territorial, urbana y doméstica. Un primer ámbito viene definido por tres crujeas de las arquerías del cuarto depósito del Canal Isabel II con un plano de Madrid impreso a nivel de suelo. El lateral norte de dicho plano coincide con un paramento que se convierte en la base sobre la que proyectar un vuelo que parte de Plaza Castilla, ubicación de la exposición, hacia la sierra norte de la Comunidad de Madrid, sobrevolando todas las instalaciones e infraestructuras que hacen posible la traída del agua a la ciudad (fig. 2).

Un siguiente ámbito aborda la gestión del agua a escala urbana con soportes que tratan mediante fotografía de gran formato, gráficas y audiovisuales los sistemas de alcantarillados, la gestión del agua en los edificios o la importancia de los suelos permeables en contextos urbanos para a continuación acceder a la escala doméstica, al interior de las viviendas. En este nivel, un primer ámbito se materializa como una cocina; una pantalla muestra los consumos de agua de los electrodomésticos habituales y unas gráficas de gran formato la huella hídrica de una selección de alimentos. Enfrente, se plantea una instalación a modo de cuarto de baño construido por tres planos verticales de pantallas de módulos LED. En ellos, se puede ver cómo una pareja hace un uso responsable de ducha, lavabo e inodoro, escenas sobre las que se superponen datos que cuantifican en millones de litros lo que suponen estas buenas prácticas en términos de ahorro. En este caso, el trabajo curatorial incluye además de la conceptualización de la idea, la elaboración del guión, el diseño del set, trabajos de postproducción... dando como resultado una instalación que comunica de una manera clara y didáctica con la implementación de datos no sólo un contenido de

³ José Luis Sancho, "Mengs, las pinturas y las tapicerías en el 'Real Dormitorio' de Carlos III. Un gran conjunto decorativo neoclásico en el Palacio de Madrid", *Reales Sitios*, n.º177 (2008): 28-47.

arquitectura, sino del uso que hacemos de ella vinculada a un objetivo global y común como es el consumo responsable del agua (fig. 2).



Figura 2. [Izda.] *Somos Agua*. Ámbito: Consumo responsable en la vivienda. Cuarto Depósito Canal Isabel II, Madrid, 2022. [Dcha.] *Somos Agua*. Ámbito: La traída del agua. Cuarto Depósito Canal Isabel II, Madrid, 2022. Fotógrafos: Imagen Subliminal (Miguel de Guzmán y Rocío Romero).

La muestra de Arquitectura. La ciudad como tema omnipresente

“La arquitectura que más me interesa es la ciudad”⁴. Esta frase ha sido repetida por Manuel Blanco en múltiples ocasiones en conferencias, en clases, en entrevistas... y efectivamente la ciudad es el leitmotiv de muchas de sus exposiciones. Incluso la palabra ciudad define el nombre de algunas de estas muestras como es el caso de *Una ciudad llamada España*⁵, la exposición *España [f], nosotras las ciudades*⁶ o la muestra permanente titulada *Peter Eisenman, a Cidade*. En otros casos, son nombres de ciudades los que titulan otras muestras como *Roma SPQR*, *Santiago DC* o *Madrid.doc*.

Blanco utiliza la ciudad como un recurso capaz de ordenar y dar coherencia a los contenidos a exponer en muchos de sus trabajos expositivos. Estas ciudades se materializan de muy distintas maneras y se convierten en entornos de conocimiento, en espacios del saber donde las relaciones entre las partes definen los enfoques más generales, funcionando como un tablero de juego flexible capaz de dar cabida a todos aquellos contenidos a mostrar. Al revisar el conjunto de exposiciones en las que se hace uso de este recurso, la primera muestra en la que Blanco trabaja de esta manera es en la serie de exposiciones dedicadas a Miquel

⁴ Manuel Blanco, en entrevista con Héctor Navarro, Madrid, 10 de junio del 2022.

⁵ Exposición promovida por AC/E (acción cultural española) en el año 2010. La exposición fue diseñada para mostrarse en la Gliptoteca Nacional de Atenas y en el 2011 itineró a la *Central House of Artists* (Moscú) como parte de las iniciativas culturales dentro del Año Dual España-Rusia.

⁶ *España [f], nosotras las ciudades* es el nombre de la exposición para el pabellón español de la X Bienal de Arquitectura de Venecia (2006). La exposición itineró posteriormente a Madrid (Arquería de los Nuevos Ministerios) y Shanghai (SUPEC. Shanghai Urban Planning Center).

Navarro⁷, artista valenciano cuyos trabajos a finales de los años 90 se centraron en construir ciudades abstractas; no como maquetas inamovibles fieles representaciones de la realidad, sino como urbes imaginadas, conformadas por elementos escultóricos cuyo montaje como propuesta coral variaba en función del espacio expositivo a ocupar. En estos trabajos de comisariado es posible identificar quizá el origen de una estrategia con infinitas combinatorias y planteamientos capaces de colonizar una sala vacía y dar un sentido coherente, jerarquizado y respondiendo a lecturas internas que ordenan y articulan los contenidos en ámbitos y sub-ámbitos, en muchas ocasiones coincidentes con la estructura de textos y catálogos que no son sino una plasmación escrita de estos trabajos de investigación.

Una ciudad llamada España y España [f], *nosotras las ciudades* son exposiciones que muestran trabajos o temas de arquitectura desarrollados por distintos estudios de arquitectura, muestras colectivas en las que era necesario dar una imagen de conjunto de la arquitectura española contemporánea. Cada uno de los proyectos seleccionados funciona como un contenido individual que junto al resto, construyen un conjunto entendido y organizado como una ciudad. Tanto en un caso como otro, una red ortogonal organiza soportes expositivos que sirven para mostrar contenidos gráficos, maquetas o incluso alojar soportes audiovisuales. Si *Una ciudad llamada España* se construye a base de maquetas de proyectos en gran medida, planos y fotos, en el pabellón español para la Bienal de Venecia, ese paisaje urbano lo construyen imágenes de mujeres, a tamaño real, a base de testimonios y relatos que se muestran a través de pantallas que se complementan en el caso de arquitectas y urbanistas, con maquetas y documentación de todo tipo de proyectos vinculados a su actividad profesional.



Figura 3. *Santiago DC*. Antiguo Banco de España, Plaza de Platerías. Santiago de Compostela, Galicia, 2007. Fotografos: Cemal Emden.

Santiago DC, Santiago de Compostela, es el nombre de otra exposición planteada como un montaje concebido como una ciudad a dos escalas; de la ciudad histórica y de la ciudad contemporánea. Los contenidos a mostrar se ubican en correspondencia con el suelo y techo

⁷ Manuel Blanco comisarió la exposición *El mundo de Miquel* inaugurada en la Fisher Gallery USC de Los Ángeles en 1997, la cual tuvo 8 itinerancias en el Museo de Arte Moderno (Rio de Janeiro), Pinacoteca de Estado (Sao Paulo), Museo Nacional de Bellas Artes Buenos Aires, Centro Nacional de Artes Visuales Montevideo, Museo Wifredo Lam (La Habana), Museo Nacional de Arte Moderno Ciudad de México, Museo de Monterrey (México) y Chicago Cultural Center. Además, Blanco comisarió también la exposición *Miquel Navarro, Città Muragli*, que formó parte de la séptima muestra de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2000.

impresos, conformando una vez más, un paisaje urbano que el visitante recorre, descubre y entiende imprimiendo en la experiencia de la visita una acción lúdica, didáctica e intuitiva que permite consumir estos contenidos de una manera libre. A diferencia de los casos anteriores, esta muestra evita una estructura rígida ordenadora, y el recurso del suelo y techo impresos permiten más libre si cabe, sin ninguna interrupción en el caso de la sala 2 en la que todos los contenidos se instalan suspendidos del techo (fig. 3). En el caso de *Madrid.doc*, el montaje se formaliza como una solución híbrida con cartografías de la ciudad mediante foto satélite a nivel de suelo pero integradas en cada módulo expositivo, también organizados en una red ortogonal.

La idea original para la muestra ROMA SPQR era organizar una exposición sobre arte romano. Sin embargo, en la organización de las más de 500 piezas mostradas, estos contenidos se articulaban a través de distintas operaciones que incluían contenidos sobre arquitectura y la propia ciudad de Roma. Unas proyecciones y un suelo elevado conformaban una loggia, y una serie de soportes en U con fotografías retroiluminadas de gran formato mostraban paisajes de la Roma clásica como el Foro Romano. Con estos recursos, Blanco vuelve a dar forma a una ciudad, en este caso una Roma donde se superpone presente y pasado, lo real y lo virtual, una Roma que aprovecha las condiciones espaciales del cuarto depósito del Canal Isabel II de Plaza Castilla para materializarse como los restos arqueológicos de una excavación.

Mapeos

Cuando Blanco concibe sus exposiciones como ciudades, las diseña como tal. No son ciudades literales, son ciudades abstractas que pueden concebirse de muy distintas maneras haciendo uso de múltiples estrategias, muchas de ellas en torno al concepto del mapeo.

La exposición ideada para ocupar pabellón español para la Bienal de Venecia en 2004 es uno de estos casos, pero también lo es otra gran exposición, *Una ciudad llamada España*, comisariada y diseñada en el año 2010. Esta tenía como objetivo mostrar los mejores ejemplos de arquitectura contemporánea española. Gracias a una cuidada selección de contenidos, Blanco consigue recopilar ejemplos de todas las comunidades autónomas del país, contenidos que se ubicaban en el espacio a través de un ejercicio de mapeo del territorio español. En una planta en damero, la propuesta se concibe como una ciudad ordenada en un sistema compositivo ortogonal en el que cada manzana se convierte en un soporte expositivo de vidrio. De esta manera, el mapa de España se hace evidente, pero resulta mostrarse como un conjunto fragmentado y abstracto. Se trata de un sistema en cierto modo literal, pero no rígido, un sistema flexible que asume que hay ciudades y entornos con una mayor densidad de obras relevantes que precisan de una mayor ocupación de espacio y rebasar los límites geográficos estrictos. A ello se suma un juego en alturas que responde a la topografía del territorio, aportando un movimiento en altura que consigue acentuar cuestiones formales del conjunto y reforzar la idea de mapeo del territorio español como estrategia de proyecto (fig. 4).

Sin embargo, no es la primera vez que Blanco recurre a esta estrategia. En la exposición *Santiago DC*, una de las salas funcionaba como una exposición de fotografía antigua,

mientras que en otro espacio se mostraban los proyectos arquitectónicos y urbanísticos promovidos por el gobierno local durante los últimos años de gobernanza. En este caso, el plano del suelo se construyó con un falso suelo impreso de la almendra central de Santiago de Compostela. Cada una de las fotos a exponer se imprimió en duratrans laminado a vidrio y se ubicó en el punto exacto en el que la foto fue tomada en correspondencia con el plano de suelo. De esta manera, la propuesta se aleja de formulaciones clásicas y se imprime algo lúdico e interactivo en la experiencia del visitante. Un contenido fotográfico sobre paisaje urbano se utiliza como material base para construir una ciudad con fragmentos del pasado. En esa labor que bien podría ser entendida como una suerte de arqueología urbana, también se imprime la condición topográfica de Santiago de Compostela: cada fotografía en vidrio se instala mediante un sistema de cables tensados de suelo a techo a distintas alturas en correspondencia con las cotas de la topografía urbana de la ciudad (fig. 3).

El mapeo también es el *modus operandi* en la exposición *Madrid.doc*, una muestra promovida por el archivo de Conde Duque que tiene como objetivo no sólo mostrar los valiosos documentos que el archivo atesora, sino también dar a conocer un trabajo en muchas ocasiones desconocido por el gran público. Una vez más, una cuadrícula conformada por pasillos y peanas configura un plano abstraído de la ciudad de Madrid que permite contextualizar geográficamente los contenidos seleccionados en esta exposición. Al igual que en los casos anteriores, estas operaciones resultan funcionar de una manera efectiva para los visitantes, quienes consiguen tener una visión de conjunto y de una manera intuitiva, se les permite decidir cómo recorrer estas muestras que se erigen como ciudades imaginadas, permitiendo la libertad de movimiento en el recorrido y evitando itinerarios cerrados.



Figura 4. *Una ciudad llamada España*. Gliptoteca Nacional de Atenas, Grecia, 2010. Fotógrafo: Cemal Emden.

Más allá del objeto arquitectónico

Las exposiciones de Manuel Blanco dedicadas a contenidos sobre arquitectura contemporánea implican dos trabajos simultáneos. Por una parte, es necesario llevar a cabo un trabajo de comisariado científico, pero también un diseño de montaje o comisariado artístico, tal y como se recoge siempre en los créditos de todos sus trabajos.

En cuanto al comisariado científico, es necesaria la existencia de un agente con la autoridad intelectual capaz de hacer una selección de trabajos que avale dicha selección. En las exposiciones dedicadas a Alberto Campo Baeza⁸, Santiago Calatrava, así como las muestras de *España [f]*, *nosotras las ciudades* o *Una Ciudad llamada España*, Blanco llevó a cabo la selección del material con su equipo de trabajo, lo que implica siempre una actividad investigadora intensa en la que se deben hacer múltiples cribas hasta definir la selección final.

Además, en diversas exposiciones monográficas sobre arquitectos como Campo Baeza o Santiago Calatrava, Blanco ha llevado a cabo un análisis de sus lenguajes arquitectónicos. Blanco es catedrático de Composición Arquitectónica y coordinador de la asignatura de Análisis de la en la ETSAM, asignatura que incluye entre sus contenidos un ejercicio teórico-práctico consistente en realizar un análisis del lenguaje de un arquitecto. Este mismo ejercicio se lleva a cabo en las citadas muestras, lo que permite divulgar contenidos previamente procesados a través de un meticuloso análisis que testa la obra de estos arquitectos en conjunto, facilitando su comprensión para públicos no especializados.

En ese proceso de trabajo, los procedimientos son distintos dependiendo del tipo de exposición que se esté comisariando. A la hora de llevar a cabo trabajos de curaduría dedicados a la obra de arquitectos, se parte de un conjunto de obras construidas y no construidas. De cada una de ellas pueden existir distintos tipos de soportes; maquetas, fotografías, planos y croquis principalmente. Esto mismo ocurre en los casos de muestras plurales en las que participan distintos estudios de arquitectura. En unos casos y otros, y con esa idea siempre presente de construir ciudades, Blanco utiliza maquetas y fotografías de gran formato para construir esas realidades urbanas, abstractas e imaginarias.

Sin embargo, más allá de la pieza arquitectónica, Blanco también fomenta la inclusión de otros temas imprescindibles y presentes que muchas veces están más vinculados a procesos que a resultados. En ese sentido, la exposición *Peter Eisenman, a Cidade*, es quizás la muestra en la que más recursos más allá del proyecto arquitectónico se pueden identificar. Se trata de una exposición que en realidad es el centro de interpretación, y precisamente por ser un proyecto museográfico dedicado a este conjunto arquitectónico, Blanco utiliza recursos no utilizados hasta el momento. Se proyecta una habitación, cuyas paredes de metal y vidrio concebidas como unas estanterías definen este espacio y atesoran toda la

⁸ Blanco ha comisariado distintas exposiciones dedicadas a la obra de Campo Baeza. La primera de ellas *Campo Baeza. Light is more fue mostrada en el Urban Center de Nueva York y el Crown Hall de IIT* (Chicago). También comisarió y diseñó *Campo Baeza alla luce di Palladio*, en la Basílica Palladiana de Vicenza. *Campo Baeza* fue en nombre de la exposición del acto de clausura del congreso UIA 2005, en el Complejo de Santa Sofía (Estambul). En el año 2009, Blanco también se ocupa de la exposición *Campo Baeza. The Creation Tree*, mostrada en Gallery MA (Tokio), la cual más tarde itineró en el 2010 al MAXXI de Roma.

documentación del proyecto, un archivo. Resulta impactante mostrar al visitante el volumen de papel de un proyecto de esta magnitud. Pero también se muestra al equipo detrás de esta obra. Aunque Eisenman sea el autor, sin todo el equipo implicado hubiese sido imposible materializar un proyecto de esta envergadura. En este caso, el trabajo de Blanco consistió en mostrar al público el valor arquitectónico del edificio de uno de los arquitectos más relevantes del siglo XXI. Además, un panóptico suspendido con una proyección 360 muestra recorridos por cubiertas y lugares no visitables, y otras áreas del montaje incluyen las primeras maquetas de trabajo y croquis, así como plantas y secciones del edificio tratados como maquetas en plano, cuyo montaje en conjunto permite una lectura más fácil del edificio (fig. 5).



Figura 5. Peter Eisenman. *A Cidade*. Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela, 2010. Fotógrafo: Cemal Emden.

Procesos creativos

En la muestra *Campo Baeza, The Creation Tree*, la pieza que centra la exposición es un árbol conformado por un conjunto de papeles colgados mediante hilos de pesca que componen una estructura arbórea suspendida. Aunque esta exposición itineró y el montaje fue readaptado para el museo MAXXI de Roma, el montaje inaugural fue concebido para ser mostrado en Gallery MA, Tokio. El mencionado árbol construido mediante croquis de Alberto Campo era una metáfora, una abstracción del cerezo en flor japonés, un juego simbólico que ponía en relación lo español y lo japonés. La delicadeza del cerezo en flor se traslada a esta pieza que no tiene nada de casual. Un detallado plano define la posición exacta de cada papel mediante un sistema de coordenadas que incluye la longitud de cuelgue de cada hilo. La solución formal parte de unas ramas geometrizadas como esferas intersecadas entre sí y que cada una de ellas corresponde a un proyecto a mostrar. Cada papel de color rosa

se convierte en la cartela de cada uno de estos proyectos, y con una lectura de derecha a izquierda –como un cómic manga–, se puede apreciar cómo evoluciona el proyecto desde las primeras ideas y esbozos hasta el final del proceso (fig. 6).

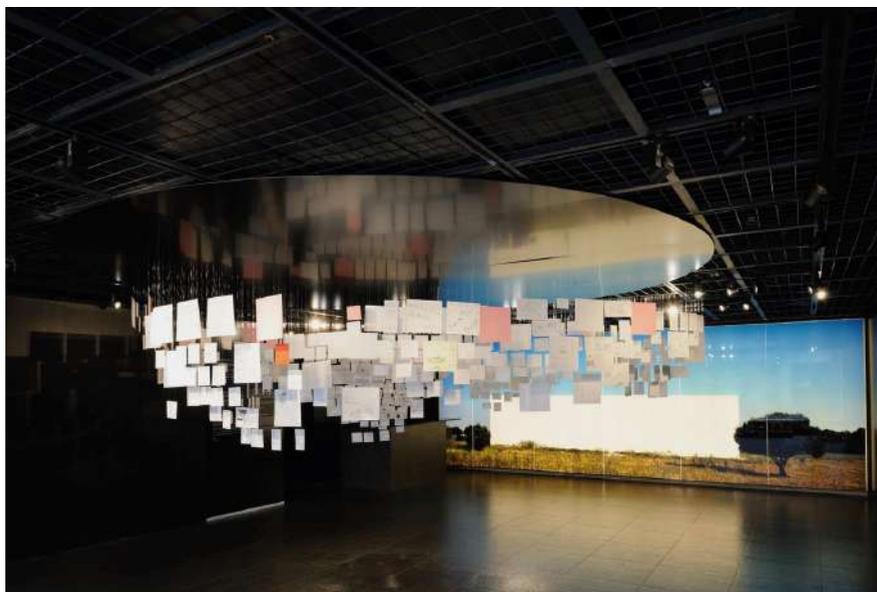


Figura 6. *Campo Baeza, The Creation Tree*. Gallery MA, Tokio, 2009. Fotógrafo: Cemal Emden.

Lo que interesa subrayar con este caso es cómo en esta muestra no solo se exponen piezas arquitectónicas como objetos construidos, sino que también se pone en valor el proceso creativo, en este caso, a base de ideas que se van materializando a través de los croquis del arquitecto.

Algo parecido ocurre en el caso de las exposiciones monográficas dedicadas a Santiago Calatrava.⁹ El interés no radica únicamente en el valor del resultado, sino una vez más, en el proceso creativo implicado. En este caso, nos referimos a esa faceta hasta el momento desconocida de Calatrava como pintor y escultor. A través del dibujo artístico, el arquitecto e ingeniero consigue materializar la esencia de los proyectos a diseñar, las ideas raíz que desencadenan procesos creativos que quieren permanecer latentes hasta el final del proceso. A diferencia de Campo Baeza, el color o la condición plástica de estas producciones también resultan imprescindibles. Si Campo Baeza dibuja un gran ojo en lo alto de un edi-

⁹ Entre las distintas exposiciones comisariadas por Blanco se encuentra; *Calatrava, La Ciudad de las Artes y las Ciencias*, exposición Inaugural del Museo de las Ciencias “Príncipe Felipe” (Valencia, 2000), *Santiago Calatrava*, exposición con itinerancias en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, Palacio de Minería en Ciudad de México, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Centro Nacional de Artes Visuales de Montevideo y Form/Design Center de Malmö (Suecia). Más tarde la exposición *Calatrava - Scultore, ingegnere, architetto* fue montada en el Palazzo Strozzi de Florencia y en la Pinacoteca Nacional de Grecia. Por último, en el 2007 Blanco comisarió y diseñó *Calatrava Olympics* en el Musee Olympique de Lausanne (Suiza).

ficio al modo corbusierano para imprimir una condición de cómic a su croquis, Calatrava se inspira en muchos casos en el cuerpo humano, en sus movimientos o en el equilibrio de posturas forzadas.

En el caso de *A Cidade*, las maquetas de trabajo y los múltiples estudios de trazados muestran la evolución del proyecto hasta el resultado final, maquetas que en muchas ocasiones se construyen de una manera muy rápida sin más objetivo que el de funcionar como soporte de trabajo. Gracias a la muestra de todos los precedentes del proyecto, se ponen en valor procesos complejos, de ida y de vuelta, que permiten depurar las soluciones definitivas del proyecto, lo que ayuda a comprender resultados finales.

El testimonio

Una estrategia que aparece en múltiples exposiciones es la inclusión de testimonios en primera persona. La arquitectura deja de hablar por sí misma y son los propios autores quienes dialogan con los visitantes. Gracias a este tipo de recursos, el visitante puede conocer maneras de trabajar tan particulares como la de Oscar Imbert, quien en su exposición monográfica explica al público cómo la relación entre cliente y arquitecto es imprescindible a la hora de idear un proyecto residencial. Imbert explica que antes de iniciar cualquier proceso creativo, se muda a casa de sus clientes durante un período de tiempo para analizar y estudiar cómo habitan sus clientes, con un ojo analítico que quiere evitar homogeneizar las muy distintas maneras de habitar que tiene cada núcleo familiar.

Las distintas formas de establecer esta relación varían en unos casos y otros. En la muestra *Campo Baeza: The Creation Tree*, el arquitecto explica en primera persona todos los temas clave de su obra a través de una entrevista que se muestra en unas pantallas enmarcadas por un mueble expositor que entroniza al arquitecto. Dicho recurso ejemplifica el peso simbólico, en donde el mueble expositor además contiene múltiples proyectos construidos, respaldándolo. Esta condición de entronizar no es casual y el encuadre de dicha grabación se toma con el entrevistado sentado. Sin embargo, en el proyecto de centro de interpretación de la Ciudad de la Cultura, Eisenman aparece sobre una suerte de podio, una peana a la altura de una mesa, sobre la que el arquitecto americano, de pie y de cuerpo completo, explica una de las obras más relevantes de su carrera. Aunque la arquitectura puede hablar por sí misma, es igualmente relevante atender a la intrahistoria del proyecto, a todo aquello que no puede ser formalizado como objeto construido y que en muchas ocasiones resulta imprescindible conocer para comprender el resultado final (fig. 7).

En un caso y otro, Eisenman y Campo hablan de su trabajo, pero este recurso resulta ser clave en una de los trabajos más transgresores de Blanco, *España [f], nosotras las ciudades*. En este caso, la exposición del Pabellón Español de la Bienal de Venecia da voz a 101 mujeres. Cada una de ellas relata en primera persona su visión sobre las ciudades que conocen, habitan o sobre las que trabajan. Se trata de un testimonio coral construido a base de muy diversas voces. Aparecen arquitectas y urbanistas exponiendo sus trabajos, pero también niñas, adolescentes y mujeres adultas con todo tipo de ocupaciones y profesiones. Todas ellas tienen su visión sobre la ciudad, y esta recopilación de testimonios no hace sino

evidenciar las muchas cuestiones que confluyen en un ecosistema tan complejo y desafiante como es la ciudad.



Figura 7. [Arriba] *Peter Eisenman, a Cidade*. Ciudad de la Cultura, Santiago de Compostela, 2010. [Centro] *Campo Baeza, The Creation Tree*. Gallery MA, Tokio, 2009. [Abajo] *España [f], nosotras las ciudades*. Pabellón español, Bienal de Venecia de Arquitectura, Venecia, 2004. Fotógrafo: Cemal Emden.

Conclusiones

Tras llevar a cabo un análisis de la obra de Manuel Blanco, los múltiples trabajos realizados durante su carrera dan buena muestra de las muchas maneras de acometer trabajos de comisariado y diseño de exposiciones de Arquitectura, lo que permite también poner en valor los proyectos museográficos como unos trabajos en los que confluyen investigación, diseño, comunicación y transferencia a la sociedad.

Los proyectos museográficos de Blanco van más allá del resultado final, de la pieza construida. Sus exposiciones atienden de manera particular a cada tipo de contenidos, poniendo en valor procesos creativos, visibilizando agentes involucrados en los proyectos o incluyendo testimonios, de los arquitectos pero también de los usuarios finales. Los trabajos de comisariado no sólo se limitan a la recopilación material, sino que resulta imprescindible procesar esta información de múltiples maneras para a través de un montaje expositivo, construir espacios de conocimiento capaces de relacionar y poner en valor todos los contenidos.

Las exposiciones de arquitectura son trabajos profesionales en muchas ocasiones poco visibilizados pero que al igual que otras escalas de trabajo, es necesario atender a múltiples variables para materializarlos de manera exitosa. Los trabajos expositivos de Blanco son un fiel reflejo de su persona, como arquitecto proyectista, como investigador y catedrático en Composición Arquitectónica, como especialista en el análisis de la arquitectura pero también como experto en archivos de arquitectura, pues todos estos trabajos expositivos no dejan de ser archivos en abierto, entendidos estos como un recurso, un medio y un espacio de exploración, en donde se da cabida a las múltiples disciplinas y maneras de acometer el estudio de la arquitectura, superando así el concepto tradicional del archivo que únicamente almacena y atesora.

The Sergio Musmeci Archive as a Key to Understanding his Form Finding

El Archivo Sergio Musmeci como clave para comprender su hallazgo de formas

MATTEO OCONE

Università degli studi di Roma “Tor Vergata”, matteo.ocone@students.uniroma2.eu

Abstract

Este artículo describe el trabajo realizado en los Archivos Maxxi Architettura, del Museo MAXXI de Roma, para archivar los archivos de Sergio Musmeci y su esposa Zenaide Zanini. Musmeci está considerado uno de los ingenieros estructurales italianos más ingeniosos y audaces del siglo XX, definido como “visionario” en la investigación *SIXXI - XX Century Structural Engineering: The Italian Contribution*, IPs Sergio Poretti y Tullia Iori. Se trata de un archivo heterogéneo que describe bien la situación histórica, social y cultural italiana del siglo XX. El inventario del archivo Musmeci ha permitido aclarar algunos aspectos de la obra del ingeniero y de la evolución de su pensamiento. Este trabajo ha sido posible gracias a la gran cantidad de material conservado por los herederos y cedido a instituciones capaces, gracias a su saber hacer, de ocuparse de su conservación, pero sobre todo de ponerlo a disposición de los investigadores tanto en el Museo como en el gran mundo digital.

This paper describes the work done at the Archivi Maxxi Architettura, of the MAXXI Museum in Rome, for the stocktaking of the Archive of Sergio Musmeci, and his wife Zenaide Zanini. Musmeci is considered one of the most ingenious and daring Italian structural engineers of the 20th century, defined as “visionary” in the research *SIXXI - XX Century Structural Engineering: The Italian Contribution*, P.I. Sergio Poretti and Tullia Iori. The archive is a heterogeneous archive that well describes the Italian historical, social, and cultural situation of the 20th century. The stocktaking of Musmeci’s archive has made it possible to clarify certain aspects of the engineer’s work and the evolution of his thought. This work was possible thanks to the large amount of material preserved by the heirs and handed over to institutions capable, thanks to their know-how, of taking care of its preservation, but above all, of making it available to researchers both in the Museum and in the large digital world.

Keywords

Sergio Musmeci, búsqueda de formas, Archivos Maxxi Arquitectura Roma
Sergio Musmeci, form finding, Archivi Maxxi Architettura Roma

Introduction

Sergio Musmeci is one of the protagonists of the Italian School of Structural Engineering in the 20th century, certainly the most visionary¹. Born in Rome on 2 June 1926, he studied Civil Engineering at the University of Rome in 1944. He finished his studies four years with top marks. In 1953, he obtained his second degree in Aeronautical Engineering from the School of Engineering at the University of Rome. After his graduation, he had the opportunity to work in the Studio of Riccardo Morandi and Pier Luigi Nervi; and at the end of 1953, he married Zenaide Zanini, an architect in Riccardo Morandi's Studio. In 1954 he founded an architecture studio with Pier Luigi Nervi's son Antonio, but shortly afterwards they decided to separate and Musmeci conducted the rest of his professional activity at home, with the studio annexed to his home. In 1955, he began his academic career: first as Voluntary Assistant to the chair of *Rational Mechanics with Elements of Graphical Statics and Design* at the Faculty of Architecture at the University of Rome, then he received a teaching post from the academic year 1968-1969, and the following academic year he was appointed to the chair of *Bridges and Large Structures*. For the 1973-1975 academic year, he was also in charge of the *Bridges and Large Structures* course at the Faculty of Engineering at the University of Ancona. Being primarily a university professor, and then a designer, is a specific prerogative of Musmeci compared to the other protagonists of the Italian School of Structural Engineering. This peculiarity was then made explicit in the inventory work of the fund that led to the definition of two specific and distinct series related to this profession: “Research Activities” and “Teaching and Cultural Activities”.

This text comes after the work of inventorying the Archive of Musmeci² carried out by the group of the Maxxi Museum's Archive Centre for Architecture in Rome, consisting of Carla Zhara Buda, Angela Parente and Claudia Torrini, with the scientific support of Prof. Tullia Iori, together with the young researchers Tullia Fidelbo and Matteo Ocone. All quotations refer directly to what is preserved in the archives of the Maxxi Museum Archives Centre in Rome, which, as a result of organizational work, can largely be consulted online³. For this reason, consultation details are given, but no images are shown. The archive of Sergio Musmeci, and his wife and designer Zenaide Zanini, has been preserved in the collections of the Maxxi Architettura museum since 2003 and was generously donated by his heirs. “Si tratta di un archivio professionale completo che dopo le necessarie attività di ordinamento e catalogazione [...] è stato messo a disposizione degli studiosi, aprendo a una diversa e più completa considerazione della figura e dell'opera di Sergio Musmeci nella direzione del suo

¹ Tullia Iori, Sergio Poretti, “Fotoromanzo SIXXI 9. Capolavori postumi”, in *SIXXI 5*, ed. by Tullia Iori and Sergio Poretti (Rome: Gangemi Editore, 2020), XXI-XXXI.

² Carla Zhara Buda, *L'archivio di Sergio Musmeci nelle collezioni del MAXXI Architettura* (Rome: Edizioni Fondazione MAXXI, 2022).

³ <https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/20d9d6da-25c6-442f-b4ba-b1ec830b09f2/musmeci-sergio-zanini-zenaide>.

pieno riconoscimento tra gli strutturisti più audaci e innovatori del XX secolo⁴. The entire work of Sergio Musmeci, as Manfredi Nicoletti has already written, had a single objective: the search for form, “una forma la cui definizione non è innescata da un atto intuitivo o capriccioso, ma da un processo che ricerca la necessaria configurazione della materia nello spazio, atta a risolvere un determinato compito strutturale impiegando il minimo indispensabile delle risorse”⁵. Musmeci’s works, as presented by himself, are classified according to the common construction characteristics resulting from his different research strands: corrugated vaults, beam grids, equitensional systems, uniform compression membranes and spatial reticular structures. For Musmeci, designing a structure means finding one of the possible answers to a complex problem with no single solution. Designing is finding the result that is expressed in a recognizable form, determined by the choice of structural material, which has specific characteristics⁶. The result will therefore be more correct the closer the form is to optimizing the characteristics of the materials used. In this way, the form becomes the means of solving the problem. Once the external conditions have been determined, which are known, the stresses involved, which are known, and the material characteristics, which are known, in Musmeci’s approach only the form remains as the true unknown. “La forma è quindi insieme fattore risolutivo sul piano tecnico e veicolo di comunicazione sul piano espressivo; le due cose sono talmente connesse che ciò può spiegare perché realmente non si ottiene mai, o quasi mai, l’una senza l’altra”⁷.

Corrugated Slabs

The first phase of research coincides with work in the 1950s, the theme being corrugated slabs that exploit strength by form. The main characteristic is that the strength of the very thin reinforced concrete slabs is guaranteed by the special corrugated shape that absorbs flexural stresses. The first pleated roof designed by Musmeci was that of the National Athletics School in Formia (LT), Italy, 1954, the construction of which was completed in 1958, recorded in the Musmeci Fund in the series “Professional Activities”, number 22,

⁴ [It is a complete professional archive that after the necessary sorting and cataloguing activities (...) has been made available to researchers, opening up a different and more complete consideration of the figure and work of Sergio Musmeci in the direction of his full recognition among the most daring and innovative structural engineers of the 20th century] Margherita Guccione, “L’archivio di Sergio Musmeci nelle collezioni del MAXXI Architettura”, in *L’archivio Sergio Musmeci nelle collezioni del MAXXI Architettura*, ed. by Carla Zhara Buda (Rome: Edizioni Fondazione MAXXI, 2022), 98-101.

⁵ [a form whose definition is not triggered by an intuitive act, but by a process that searches for the necessary configuration of matter in space, in order to solve a given structural task by employing the minimum of resources] Manfredi Nicoletti, “Sergio Musmeci. Organicità di forme e forze nello spazio”, in *Universale di Architettura* 54, ed. by Bruno Zevi (Turin: Testo & Immagine, 1999), 5.

⁶ Sabrina De Felice, “Il calcestruzzo armato e le strutture resistenti per forma nel pensiero e nell’opera di Sergio Musmeci. Conservazione e durabilità: problematiche attuali” (PhD thesis, Università degli Studi di Roma “Sapienza”, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell’Architettura, 2016)

⁷ [Form is therefore both a solution factor on a technical level and a communication vehicle on an expressive level; the two things are so closely connected that this may explain why we really never, or almost never, achieve one without the other] Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

with architectural design by Annibale Vitellozzi and structural design by Musmeci, commissioned by the Italian National Olympic Committee. As Musmeci himself writes “si trattava di una semplice soletta sottile piegata autoportante su una luce di 20 metri alle estremità della quale poggiava su due grandi telai reticolari. In cantiere il disegno dei ferri disposti in modo da seguire le variazioni degli sforzi apparve particolarmente bello, Il getto del calcestruzzo avrebbe in seguito nascosto quel disegno così significativo e questa circostanza mi fece comprendere che la forma della volta non seguiva abbastanza l’andamento naturale delle forze interne per poterlo esprimere visibilmente”⁸. Musmeci continued this research, reaching shortly afterwards, in 1956, what he himself calls “un primo esempio e forse il più significativo di questo modo di dare forma visibile ai momenti flettenti”⁹. The project with Leo Calini and Eugenio Montuori, commissioned by Andrea Raffo, of the Stabilimento Raffo e C. for marble working in Pietrasanta (Lu), Italy, attested in the Musmeci archive in the series “Professional Activities”, number 35, where “si è introdotta [...] l’idea di mantenere rettilinei e continui gli spigoli tesi in modo da costruire una specie di riferimento rigido che contribuisce a rendere più chiara la percezione della forma”¹⁰. On this occasion, as also in the project for the restaurant of the Olympic Swimming Stadium in Rome, 1957-1959, with Enrico del Debbio, Annibale Vitellozzi and Riccardo Morandi, in the series “Professional Activities”, number 52, the bending of the slab arises from the stresses involved and the amplitude of the corrugation varies according to the natural variation of the stresses produced by the distribution of loads and constraints¹¹.

Beam grids

The second line of research concerns beam grids. In 1960, he drew up the design for the San Carlo church in the Villaggio del Sole in Vicenza, Italy, preserved in the archives of the series “Professional Activities”, number 59, with architect Sergio Ortolani, engineer Antonio Cattaneo and Zenaide Zanini. The roof of the church can be likened to the symbolic shape of a tent, the layout of which is generated by three logarithmic spirals. The spirals have the characteristic of always forming the same angle when they intersect with the rays

⁸ [it was a simple self-supporting folded thin slab over a span of twenty meters at the ends of which rested on two large reticular frames. At the construction site, the design of the irons arranged in such a way as to follow the variations of the stresses appeared particularly beautiful. The pouring of the concrete would later hide that significant design and this circumstance made me realise that the shape of the vault did not follow the natural course of the internal forces enough to express it visibly] Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

⁹ [a first example and perhaps the most significant of this way of giving visible form to bending moments] Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

¹⁰ [the idea of keeping the edges stretched straight and continuous was introduced in order to build a kind of rigid reference that contributes to a clearer perception of the shape] Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

¹¹ Alessia Sisti, “Struttura e forma nella sperimentazione di Sergio Musmeci” (PhD thesis, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”, Dipartimento DICII, 2020).

coming from the geometric center. The lattice of beams is therefore designed by Musmeci using three logarithmic spirals as a base to obtain triangular meshes as close as possible to the equilateral shape. “Questo modo di progettare quando la forma della struttura ha una matrice più geometrica che statica”¹² is also visible in the section where the network of beams thickens as it rises in height. Following the path of a spiral, from its end towards the center, at each intersection node with one of the beams, it rises in elevation by a constant amount and “da ciò consegue la forma della copertura che è quella di una superficie di rivoluzione con una linea direttrice logaritmica. La sezione delle travi ha dimensioni che diminuiscono proporzionalmente alla distanza dal centro e ciò è in buon accordo con la graduale riduzione degli sforzi di flessione che caratterizzano la parte perimetrale della struttura, protesa a sbalzo oltre l'appoggio sui muri, a mano a mano che ci si avvicina alla cuspidale centrale dove invece prevale un comportamento a membrana caratterizzato da sforzi normali di compressione”¹³. The structure, in the process of approaching the centre, passes from a discrete system of beams to a continuous surface that, accentuating its curvature, requires less resistant material, expressed by the reduction in height and width of the ribs, thus resulting in a mixed system¹⁴.

Experimentation with the subject of beam grids can also be identified in other works such as the Auditorium, for the Atomic City of Trombay, Bombay in India, where Musmeci was called upon in 1960 to make his contribution by Studio Calini-Montuori. This contribution is documented in the series ‘Photographic Materials’, more precisely FOT/1/1/23, FOT/1/59, FOT/2/2, FOT/3/5/1.

Equitensional systems

From the evolution of research starting with beam grids comes another line of study: equitensional systems. “Se una rete di travi o di archi o di cavi tesi è formata da elementi equivalenti, aventi la stessa sezione resistente è naturale cercare di ottenere che lo sforzo sia identico in tutti e pari al massimo consentito dalla sezione. Questo principio di intrinseca economicità si traduce in una forma di organizzazione strutturale fortemente espressiva

¹² This design experience where the shape of the structure has a matrix that is more geometric than static] Sergio Musmeci, “La genesi della forma nelle strutture spaziali”, *Parametro*, n.º 80 (1979): 36-47.

¹³ [From this follows the form of the roof, which is that of a surface of revolution with a logarithmic directrix. The section of the beams has dimensions that decrease in proportion to the distance from the center. This is in accordance with the gradual reduction of the bending stresses that characterize the perimeter part of the structure. In the center, on the other hand, the closer one gets to the central cusp, the more a membrane behavior characterized by normal compressive stresses prevails] Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

¹⁴ Sisti, “Struttura e forma...”.

proprio perché efficiente”¹⁵. This is the case, for example, of the roof for the 1955 Araldo cinema in Rome, which was not realised, documented in the series ‘Photographic materials’, FOT/1/50, where an identical value was established for all thrusts. From this, the heights of the crossing nodes of arches connecting the points on the perimeter where the supporting elements were planned were then determined. The longer arches assumed a “very peculiar course with an inversion of curvature towards the supports thanks to which they were able, before reaching them, to rest on the shorter arches they crossed”¹⁶. The static functioning of the entire structure is therefore “characterised by the property that the thrust of the polygonal arches is the same for all of them. This is the result of an appropriate choice [...] of the heights of the intersection points of the ribs. The equality between the thrusts of the various arches justifies the adoption of the same section for all of them and allows maximum static efficiency”¹⁷.

In 1969, Musmeci was called upon by Giancarlo Petrangeli to deal with the structural design of the *Sant’Alberto* Church in Sarteano (Si), Italy, documented in the series “Professional Activities”, number 114. The roof consists of “a system of taut cables arranged radially from a vertical element, the bell tower, to which they are anchored at points placed at varying heights following a helical curve”¹⁸. The cables assume a curvilinear course dictated by a static necessity since “the cables bear a load that increases linearly as they gradually move away from each other, the funicular line according to which they must be arranged is a particular curve easily obtained by calculation”¹⁹. In this case, the tension is not constant because the cables do not cross each other to form a network. It is the horizontal components that are designed to be the same in all cables: the shape of the roof is thus determined. Even the shape of the perimeter walls, made of reinforced concrete, is specially designed to easily absorb the general horizontal thrusts of the tensile roofing structure. Therefore, Musmeci is “più incline a forme complesse che non si capiscono ma che si intuiscono e che [...] sono le vere forme moderne, perché utilizzano una conoscenza di tipo scientifico, in cui altri mezzi logici e concettuali giocano un ruolo decisivo”²⁰.

¹⁵ [If a network of beams or arches or tensioned cables is made up of equivalent elements, having the same resistant section, it is natural to try to obtain that the stress is identical in all of them, and equal to the maximum allowed by the section. This principle of intrinsic economy translates into a form of structural organisation that is highly expressive precisely because it is efficient] Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

¹⁶ Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

¹⁷ Sergio Musmeci, “Volte ad archi poligonali”, *L’architettura. Cronache e storia*, n.º 6 (1956): 880-882.

¹⁸ Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

¹⁹ Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

²⁰ [more inclined to complex forms that are not understood but intuited and which (...) are the true modern forms, because they use a scientific type of knowledge, in which other logical and conceptual means play a decisive role] Tullia Iori, “Intervista (im)possibile a Sergio Musmeci, un visionario”, *Rassegna di architettura e urbanistica*, n.º 168 (2022): 8-17.

Membrane structures

Another line of research in Musmeci's experimentation concerns reinforced concrete membrane structures. These types of structures have never achieved widespread use due to their theoretical and constructional difficulty. In this area, Musmeci introduces a fundamental change of paradigm: "se invece nelle equazioni si introducono le tensioni come quantità note e si cerca di ottenere la forma come l'incognita da ricercare, le cose possono essere spesso più facili e in ogni caso si ottiene un'utilizzazione più razionale del materiale e insieme, cosa molto importante, forme più espressive della sua natura e dell'equilibrio statico in atto nello spazio"²¹. Musmeci also emphasizes that the mathematical difficulties can be less than those encountered in traditional verification calculations if calculation is used as a means of synthesizing forms and not just as verification of assigned forms²².

To this strand of research belongs the design for the 1959 competition, with Ugo Luccichenti, for the bridge over the Tiber in Rome, Tor di Quinto area, documented in the series "Attività Professionale", number 47, where the shape of the supports was created as a consequence of a static regime of uniform compression. The determination of the shape abandons the two-dimensional dimension of cables and wires but is determined with a strongly tensioned rubber model. The bridge supports are V-shaped, and their curvature follows the minimum surface development. Here Musmeci implements all the main elements of the design methodology that will later form the basis of the Potenza project²³. Any double-curved surface can have membranous behavior if certain conditions on the edge design are respected. In the case of the Tor di Quinto bridge project, the edges must be able to collect the internal compression of the membrane: "la forma della superficie influenza così la forma dei bordi e ne è a sua volta influenzata"²⁴. Sergio Musmeci's approach, completely opposite to the tradition of structural design, is therefore also clear in this project: science must serve invention and not only verification. In this way we arrive, as is amply documented thanks to the reorganization of the archive, at the discovery of optimal forms that for a given system of external forces accommodate, with the use of minimal material, the stresses involved.

Minimal surfaces

The evolution of minimal surfaces ends in the last field of research that Sergio Musmeci approached before his premature death in 1981. The discretized version of minimal surfaces are spatial lattice structures, a structural type that Musmeci himself defines as

²¹ [if instead one introduces stresses as known quantities into the equations and tries to obtain the form as the unknown to be researched, things can often be easier and in any case one obtains a more rational use of the material and at the same time, very importantly, forms that are more expressive of its nature and of the static equilibrium taking place in space] Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

²² Sergio Musmeci, "Struttura ed architettura", *L'Industria Italiana del Cemento*, n.º 10 (1980): 231-246

²³ Carlo La Torre, "Il ponte sul Basento a Potenza: un percorso di ricerca", in *Il ponte e la città. Sergio Musmeci a Potenza* (Rome: Gangemi Editore, 2004), 95-107.

²⁴ [the shape of the surface thus influences the shape of the edges and is in turn influenced by them] Sergio Musmeci, "Ponte sul Basento a Potenza", *L'Industria Italiana del Cemento*, n.º 11 (1977): 885-906.

completely different from the others. In these projects, the geometric matrix is the only protagonist, as the elements “are not distinguished by their static role but only as parts of a geometric composition within which each one is in a position completely equivalent to that of every other”²⁵. In 1978 Musmeci extended the study of spatial reticular structures to all regular structural meshes thanks to the use of a new material: concrete impregnated with artificial resins patented by the company Italcementi. In Rome in 1979 for the “*Settimana dell’Architettura*”, this innovative material was used experimentally for a structure designed by Sergio Musmeci. In an article published in “*L’industria italiana del cemento*”²⁶ by Musmeci the new material was presented, but above all the new forms that could be created with it: “nothing can stimulate the development of new structural forms like a new construction process or the introduction of a new material, and there are many reasons to consider impregnated concrete as a new material”²⁷. In 1979, in “*Parametro*”²⁸, Musmeci had published an in-depth study dedicated to the geometry of polyhedra, in which he analysed the way of inventing structures that leads to the geometries of the discrete: “gli elementi che compongono la struttura sono identici e numerabili e ciò che conta sono i punti nodali, e le aste che li compongono, i rapporti tra distanze e angoli, il manifestarsi in definitiva di leggi di organizzazioni che consentono di leggere, lo spazio. In questo caso la geometria ha un ruolo più diretto perché un’asta non viene tanto percepita come una linea di forza quanto come un vettore geometrico”²⁹, so reads the typescript. These geometries are then put in relation to the possibility of creating new modular spatial structures through the use of the new material, impregnated concrete: “these are structural forms that, although they present various analogies with the spatial reticular structures in steel, differ from them in many respects and in any case enough to be considered as typical applications of the new material and therefore as expressive forms of its structural qualities”³⁰. During the “*Settimana dell’Architettura*” organized by In/Arch in Piazza San Salvatore in Lauro in Rome in 1979, Musmeci experimented with these spatial reticula forms and with Italcementi, Italy’s leading cement manufacturer, produced prototypes with polymerised concrete. This structure is obtained by joining identical elements whose equilateral triangular shape can generate the

²⁵ Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

²⁶ Sergio Musmeci, “Strutture nuove per un materiale nuovo”, *L’industria Italiana del Cemento*, n.º 5 (1980): 345-360.

²⁷ Sergio Musmeci, “Strutture nuove per un materiale nuovo”, *L’industria Italiana del Cemento*, n.º 5 (1980): 345-360.

²⁸ Sergio Musmeci, “La genesi della forma nelle strutture spaziali”, *Parametro*, n.º 80 (1979): 36-47.

²⁹ [the elements that make up the structure are identical and numerable, and what counts are the nodal points, and the rods that make them up, the relationships between distances and angles, the manifestation ultimately of laws of organizations that allow one to read, space. In this case, geometry plays a more direct role because a rod is not so much perceived as a line of force but as a geometric vector] Typescript 1979 by Sergio Musmeci box RIC/2/21, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

³⁰ Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

structural mesh in a univocal process. The spatial grid is determined by arranging the rods without connecting elements. The use of Italcementi concrete allows for the prefabrication of construction elements with a geometric rigour that is difficult to achieve with ordinary concrete, and the reading of three-dimensional space is closely linked to the absolute coherence of the forms with the geometric matrix, made such thanks to the use of this material.

Conclusion

In conclusion, it can therefore be stated that “il contenuto è apparenza e che la forma è l'unica verità accessibile. Essa appare in ogni caso come la realtà ultima a cui si giunge per astrazione dal particolare all'universale. Alla forma almeno deve essere attribuito un valore in sé, alla stessa stregua con cui lo si attribuisce alla materia e all'energia”³¹. The result for Musmeci is more valid when the role of form takes on more importance. Form becomes how the problem of design is solved, that is, to organise and reconcile chaotic data in an organism.

The whole story and evolution of Sergio Musmeci's thought has only been defined and reconstructed thanks to the work done on the archive³², which has been reordered and organised according to the peculiar characteristics that gradually emerged from the study of the original materials. The very subdivision into series and subseries is the result of the characteristics of the individual documents that make up the archive, therefore a careful study of the individual documentary units and their organisation that is as transparent as possible remains of fundamental importance. The richness of this archive is now available to researchers, but also to current planners. and to all curious people. Designers will be able to understand just how far Sergio Musmeci's design went, towards a boundary defined only by the instrumental limits of the time: the computer was developing in those years, but Musmeci was already designing using computers to verify his theories and search for the most suitable form to respond to certain external parameters³³. Certainly, today where tools are no longer a limitation, where the computer can be used as Musmeci imagined, one can and must make designs where form is the real unknown. This approach, paraphrasing Musmeci's words for form, it is clearer how the study through archive materials is a resolving factor on a technical level and a vehicle of communication on an expressive level; the two things are so connected that this may explain why we really never, or almost never, achieve one without the other.

³¹ [the content is appearance and that the form is the only accessible truth. It appears in each case as the ultimate reality to which one arrives by abstraction from the particular to the universal. The form at least must be attributed a value, in the same way as one attributes it to matter and energy] Typescript 1980 by Sergio Musmeci box RIC/2/23, folder Attività di Ricerca, Sergio Musmeci Archive, Centro Archivi Maxxi Architettura, Rome.

³² Fidelbo Tullia, Matteo Ocone, “Regesto dei progetti attestati in archivio”, in *L'archivio di Sergio Musmeci nelle collezioni del MAXXI Architettura*, ed. by Zhara Buda Carla (Rome: Edizioni Fondazione MAXXI, 2022), 142-186.

³³ Tullia Iori, Sergio Poretti, “Pop Structures per il nuovo millennio”, *Rassegna di architettura e urbanistica*, n.º 137-138 (2012): 9-28.

Communicating the Contemporary City. Practices and Experiences in a Participatory Perspective

Comunicar la ciudad contemporánea. Prácticas y experiencias desde una perspectiva participativa

SERENA ORLANDI

University of Bologna, serena.orlandi4@unibo.it

Abstract

Centros de arquitectura, redes de laboratorios urbanos, festivales de arquitectura, conferencias, talleres, performances, caminatas urbanas y visitas guiadas, exposiciones interactivas y varios tipos de actividades educativas se confirman cada vez más como herramientas de conocimiento, diálogo y discusión sobre temas urbanos, con el objetivo de hacer la experiencia de la arquitectura más democrática e inclusiva, y abordar la ciudad como un espacio abierto y creativo para el intercambio, la invención y la innovación. El texto, a través de una revisión crítica de prácticas, experiencias y experimentaciones basados en la participación y diseñados para una amplia audiencia (no solo profesionales), abre la reflexión sobre el potencial habilitante de estas iniciativas para consolidar el compromiso de los ciudadanos y de las comunidades locales con esos temas, aumentar su interés y conciencia, y comunicar el papel de la arquitectura para el progreso civil, cultural, ambiental, social y económico de las ciudades contemporáneas.

Architecture centres, networks of urban laboratories, architecture festivals, conferences, workshops, performances, urban trekking and guided tours, interactive exhibitions, and various types of educational activities are increasingly confirmed as enabling tools for knowledge, dialogue and discussion on urban issues, aimed at making the experience of architecture more democratic and inclusive, and at addressing the city as an open and creative space for exchange, invention and innovation. The paper, through a critical review of practices, experiences and experiments based on participation and designed for a wide audience (not only professionals), opens the reflection on the potential of these initiatives in encouraging citizens and local communities' engagement on such matters, enhance their interest and awareness, and in communicating the role of architecture for the civil, cultural, environmental, social and economic progress of contemporary cities.

Keywords

Prácticas participativas, participación ciudadana, herramientas de comunicación, ciudad contemporánea, dinámica de transformación urbana

Participatory practices, citizens' engagement, enabling communication tools, contemporary city, urban transformation dynamics

Introduction

Cities, their architectures and especially public spaces, by nature are collective: constructions and creations inseparable from civilized life and the society in which they are manifested; they are the fixed stage for human events attesting to the tastes and attitudes of generations, to public events and private tragedies, to new and old facts¹; they define the main scenario of all “necessary, optional and social everyday activities”² of people - whether they are citizens, workers, children, elderly, city-users, tourists, travellers, etc.; they are a complex system of relationships and processes, a constantly changing palimpsest in which physical space, ways of life, social and cultural dynamics sum up in a stratify form. Thus, cities should be considered as a common heritage “of all”, with respect to which the involvement and agency of communities in care, enhancement, planning and governance practices is establishing as a fertile ground for open experimentation, and a key aspect in making urban and architectural design more effective and responsive to citizens requirements.

According to this framework, communication is undoubtedly a necessary and strategic tool to trigger, create or consolidate a real dialogue between the city and the community, for several reasons. Firstly, to build a more vital and tangible relationship with the urban heritage and the dynamics that affect it; in the second place, to describe its complexity without trivializing its aspects and contents, being able to “speak” and reach a wide audience (not only of specialists), in a democratic, horizontal and collaborative way —transforming knowledge activity into a collective operation³—. Finally, communication is supportive in making citizens aware protagonists of the value of urban assets and of the role they can play in the transformation processes of cities, creating affection, a sense of responsibility and a collective commitment not only towards the historical cultural heritage —inherited from the past— but also with respect to the contemporary city, its system of spaces, uses, buildings and infrastructures.

“Communicating” by definition means making known, disseminating, giving the greatest exposure, transmitting, relating, but also entering into a relationship of emotional understanding and participation, describing connections⁴: an active action that necessarily passes through a process of selection and systematization of information, therefore of curation.

When the object of the narrative is the contemporary city, how can the communication of its transformation dynamics encourage the participation of the public, making it more aware, demanding, interested and therefore involved in such domain? Conversely, what is the capacity of models, tools, languages, policies and experiments based on the involvement of different users, to adequately support the communication of the role of architecture for the civil, cultural, environmental, social and economic progress of contemporary cities and

¹ Aldo Rossi, *The Architecture of the City* (Cambridge, Mass.: Oppositions Books, The MIT Press, 1984), Introduction.

² Jan Gehl, *Life between Buildings: Using Public Space* (Washington: Island Press, 1971), 9.

³ Giuliano Volpe, *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il Paesaggio* (Milan: Electa, 2016).

⁴ Treccani, Thesaurus, 2018.

society? Who are the subjects most frequently involved in communication tasks? What are the common and transversal issues addressed?

The paper, starting from these research questions and looking at some practices and initiatives aimed at making direct experience and narrating (in a participatory and unconventional way) the project of the contemporary city, opens the reflection on the enabling power of new forms of communicating architecture, capable of bringing the exchange, debate, creation and transmission of knowledge even outside the most traditional contexts (e.g. museums), and making the city both the setting, the object and the rationale of the exhibition itself.

Public participation in urban and architectural issues: towards innovative communication approaches

The strengthening of interaction and comparison on design processes involving architecture and public space between those traditionally responsible for urban planning—for instance, institutions, municipalities, architects, designers, planners—and the general public, is more and more perceived and applied as good and necessary practice to provide better and more responsive design conditions to local communities' needs. An approach that, measurable through different and possible rungs of “ladder”⁵ in terms of citizens power in the democratic decision-making process, relies on several experiences promoted by many cities in different geographical contexts, involving various subjects and multiple purposes. Such initiatives count on strategies and tools ranging from temporary experiments inspired by the so-called “tactical urbanism”⁶, to support the testing of envisioned solutions (e.g., Barcelona with the Superilles programme⁷, or Piazze Aperte in Milan⁸); the use of collaborative digital platforms, aimed at collecting suggestions on possible interventions⁹ (e.g., Bogotá¹⁰, OpenStad in Amsterdam¹¹, Decidim in Madrid¹², etc.), leading in some cases to the establishment of stable assemblies to vote on the proposed projects (e.g.

⁵ Sherry Phyllis Arnstein, “A Ladder of Citizen Participation”, *Journal of the American Planning Association* 35, n.º 4 (July 1969): 216-224.

⁶ Myke Lydon, Anthony Garcia and Andres Duany, *Tactical Urbanism: Short-Term Action for Long-Term Change* (Washington: Island Press, 2015).

⁷ Municipality of Barcelona, “Superilles”, in *Ajuntament de Barcelona (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://ajuntament.barcelona.cat/superilles/es/>.

⁸ Comune di Milano, “Piazze Aperte”, in *Comune di Milano (website)*, accessed July, 25, 2023, <https://www.comune.milano.it/aree-tematiche/quartieri/piano-quartieri/piazze-aperte>.

⁹ “Digital Democracy. A Guide on Local Practices of Digital Participation”, in *Netwerk Democratie (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://netdem.nl/wp-content/uploads/2020/03/Digital-Democracy-Guide.pdf>.

¹⁰ Municipality of Bogotá, “Yo Participo”, in *Alcaldía de Bogotá (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://bogota.gov.co/yoparticipo>.

¹¹ Municipality of Amsterdam, “OpenStad”, in *OpenStad (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://openstad.org/>.

¹² Municipality of Madrid, “Decidim”, in *Decidim (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://decidim.org/>.

“City Observatory” in Madrid¹³); to the definition of funding programs based on legal and financial instruments that recognize the responsibility and agency of citizens in planning, care and maintenance of recovered spaces—for instance the Participatory Budget or the Collaboration Agreements for the Common Goods (e.g., Bologna¹⁴)—. Other experiences, with a specific focus on dissemination of architecture and urban topics, are promoted by national research and cultural centres, urban laboratory networks, public institutions and associations (e.g., National Ministries of Culture and Cultural Heritage, UNESCO, etc.), international festivals and congresses: knowledge, activities, and more or less direct experience with the challenges of contemporary cities, also in environmental, social and economic terms, are organized and offered to different target groups (e.g., children, families, students, tourists, seniors, etc.).

The opening to the general public of urban regeneration processes dynamics, pursued by the mentioned initiatives, has among its scopes the fostering of greater awareness on issues associated with social inclusion and climate change, as envisioned by institutional programs promoted at European level such as the New European Green Deal¹⁵ and the New European Bauhaus¹⁶, or on a more global framework by the United Nations with the Sustainable Development objective 11, which aims to make cities more safe, inclusive, resilient and sustainable¹⁷.

Another initiative that frames this trend is the World Capital of Architecture, launched by UNESCO and the International Union of Architects (UIA) in November 2018 for the designation of cities hosting the UIA World Congress. The agreement strengthens the cooperation between the two organizations in facing some pressing challenges of the contemporary epoch—especially in the environmental field—enhancing the place of architecture, heritage, urban design and planning to advance cultural values and influences in society, shaping urban identity and sustainable development: “a chance for ordinary people and world leaders to see the value of design in everyday lives”, according to UIA President Thomas Vonier¹⁸. The agenda of the World Capital of Architecture—which for 2023 has designated the City of Copenhagen to host a series of major events and programs on the theme of the Congress “Sustainable Futures– Leave No One Behind”—promotes cities as hubs for ideas,

¹³ Municipality of Madrid, “El Observatorio de la Ciudad (The City Observatory)”, in *Participedia (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://participedia.net/case/6895>.

¹⁴ Municipality of Bologna, “Bologna e i Beni Comuni Urbani”, in *Comune di Bologna (website)*, accessed July, 24, 2023, <http://participa.comune.bologna.it/beni-comuni>.

¹⁵ European Commission, “A European Green Deal”, in *European Commission (website)*, accessed July, 24, 2023, https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/european-green-deal_en#thebenefitsoftheeuropeangreendeal.

¹⁶ European Union, “New European Bauhaus. beautiful | sustainable | together”, in *New European Bauhaus (website)*, accessed July, 24, 2023, https://new-european-bauhaus.europa.eu/index_en.

¹⁷ “UN’s Global Goals, 11. Sustainable Cities and Communities”, in *The Global Goals (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://www.globalgoals.org/goals/11-sustainable-cities-and-communities/>.

¹⁸ International Union of Architects, “Copenhagen: World Capital of Architecture 2023”, in *International Union of Architects (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://www.uia-architectes.org/en/news/copenhagen-unesco- uia-world-capital-of-architecture-2023/>.

commerce, culture, science and social development, through the connection and mobilization of communities, local and national governments, architects and urban planners, professionals in related sectors, and the media¹⁹.

Generally speaking, these initiatives certainly share some objectives, such as: the will to push the architectural and urban project beyond the specialists' field; contribute to a sustainable and just transition process of cities; generate a strengthen social relations between citizens and their sense of belonging to the territory; or provide support to social situations. In addition to this, a common and transversal lens with respect to which to observe and analyze them are certainly the unconventional sites/places in which the initiatives are carried out, as well as the operational instruments and enabling strategies put into practice: in addition to being communication device, if combined, they could describe effective channels and exchanging terrains between architecture and society.

Learning from innovative strategies, tools and realm of contemporary city communication: urban laboratories, city agencies, architectural centers or similar entities

With the aim of opening a critical reflection on the role of initiatives that transmit to the general public the values of architecture in urban dynamics —without being exhaustive— a possible “ground” of observation is defined by bodies such as urban laboratories, city agencies or architecture centers.

Within this general framework, a number of case studies meeting specific criteria were selected: the mission of disseminating architecture and contemporary urban topics; the participatory component envisaged by related activities and initiatives; the will to promote a direct and hybrid form of dialogue, experience and public involvement with the urban space; the coverage of both the exceptional/temporary dimension and the stable presence/planning in the territory or country of reference, both on a local, national and international scale. The aspects of interest to be observed also include the subjects involved, the specific contexts/scenarios of implementation, and the tools that support communication strategies.

The so-called “urban centers” represent a reality worthy of interest in the field of information and involvement of citizens in urban planning and public policy. These “Glass houses” for shared city development scenarios²⁰ are usually handled by public or mixed public-private institutions with the mission of communicating and discussing urban and architectural transformation projects, opening the debate between administrators, professionals, economic operators, financial investors, non-profit organizations, associations, social groups, universities, committees of citizens and individuals, or other stakeholders interested in contributing to the design of the city.

¹⁹ UNESCO, “UNESCO and UIA launch the ‘World Capitals of Architecture’ Initiative”, in *UNESCO (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://www.unesco.org/en/articles/unesco-and-uia-launch-world-capitals-architecture-initiative>.

²⁰ UC Research Lab, “What is an Urban Center?”, in *UC Research Lab (website)*, accessed July, 24, 2023, <http://www.urban-center.org/en/>.

The forms of communication used to achieve these objectives are not limited to the passive and unidirectional format, but often translate into innovative practices of participatory and deliberative democracy.

These hubs focusing on the relationship between urban contexts and communities, are distributed at European and International level²¹, and they deal with several missions: public communication; dissemination of urban civic culture; structuring the public discussion on architecture, technology, landscape, and city; networking among socio-economic actors; development of various kinds of educational and information activities (e.g., mapping, exhibitions, trekking, etc.); promotion of participation and civic inclusion in the urban debate; establishment of participatory processes and living laboratories to evaluate and test the proposed solutions in real conditions; exchanging of knowledge, skills and information on good practices; promotion of a concept of the city as a common responsibility.

Some case studies from the Italian and European context

Looking at the Italian context, some centers are present in different cities, often operating within networks structured at regional level. In particular, starting from 2017, a Network of Urban Centers²² was activated with the aim of enhancing the synergy between the different urban agencies (e.g., urban centers, city houses, local development agencies, etc.) distributed from north to south on the national territory.

Among the urban agencies in the network, those based in Turin and Bologna are certainly significant case studies to understand which tools and communication strategies rely on these reference centers for the debate on urban issues open to the city.

The Urban Lab Torino²³ is an independent association that has among its main objectives to tell interested citizens, experts and economic operators about the transformation processes of the city of Turin and its metropolitan area, its architecture, its spaces and their uses. The Lab has a physical headquarters located in the heart of the city —open and freely accessible— that, in addition to the most conventional digital communication channels (web page and social media), represents the main point of relationship and engagement with the public (fig. 1). The space hosts temporary and permanent exhibitions, talks and conferences that address urban issues from multiple points of view (architecture, geography, history, climate, environment, social, etc.). The organization of different types of itineraries - both “in person” such as guided tours, walks, and trekking with various means of “sustainable” transport (on foot, by bus, subway and bicycle) and virtual (e.g., video and podcast) —it is integrated into the planning of educational activities, seminars, workshops and concerts, as well as the dis-

²¹ UC Research Lab, “Dynamic Maps”, in *UC Research Lab (website)*, accessed July, 24, 2023, <http://www.urban-center.org/en/dynamic-maps/>.

²² Urban Lab Torino, “Rete degli Urban Center”, in *Urban Lab Torino (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://urbanlabtorino.it/in-rete/rete-degli-urban-center/>. The initiative was then extended with experiences at European and International level also through the European project EUCANET - *European Agencies Network for citizenship, inclusion, involvement and empowerment of communities through the urban transformation process* (EU program Europe for Citizens, 2017-2019), <https://eucanet.wordpress.com/>.

²³ *Urban Lab Torino (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://urbanlabtorino.it/?lang=en>.

semination of open access publications including guidelines, collections of good practice, results of research projects, and interviews—. The narration of the changes of the city also uses thematic maps (paper and digital), info graphics and databases, collected in the Torino Atlas and accessible through a digital platform with free access, dynamic and constantly updated²⁴.



Figure 1. The Urban Lab Torino, Turin: the interior space of the headquarter, credits Fabio Cirigliano, 2023.

As regards the case study of Bologna, the multidisciplinary center of research, development, co-production and communication of urban transformations with the role of working on the construction of the imaginary future of the city—part of the network above—is the city agency *Fondazione per l’Innovazione Urbana (FIU)*²⁵.

Among the many initiatives promoted by FIU—especially active in participatory planning—a recently implemented tool is of particular interest. It is the *Urban Innovation Lab. Bologna in another way (IUL)*, a permanent, multimedia and interactive installation aimed at presenting an original storytelling of the metropolitan city of Bologna and its changes between culture, politics, economy, urban transformations and the ecological transition. Inaugurated in December 2021, it was developed in coordination with a multidisciplinary team from different Departments of the University of Bologna, the Municipality, cultural institutions and professionals²⁶. The Lab is housed in some outdoor and indoor spaces of the *Palazzo Comunale di Bologna*, heart of the city’s civil life, connected and fully integrated with the surrounding public space. Five main environments define the layout of the Lab integrating contents, data, equipment and technologies with a programme of ad-hoc periodical

²⁴ Urban Lab Torino, “Maps”, in *Urban Lab Torino (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://urbanlabtorino.it/maps/?lang=en>.

²⁵ *Fondazione per l’Innovazione Urbana (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://www.fondazioneinnovazioneurbana.it/en/>.

²⁶ *Fondazione per l’Innovazione Urbana*, “Innovazione Urbana Lab: Bologna Another Way, Credits”, in *Fondazione per l’Innovazione Urbana (website)*, accessed July, 24, 2023, https://www.fondazioneinnovazioneurbana.it/images/IUL/IUL_TEAM.pdf.

events, talks and workshops: the Gallery (a dynamic report on the history of the city from the 1900s to date, using historical and current images and maps); the Boulevard (an immersive video mapping experience on infrastructure and connections of the city); the House (an interactive maquette of the city); the Studio (a data-room for thematic in-depth study and data visualization supporting thematic studies); and the Atelier (a workshop area on public space transformations supported by multiple digital and analogue equipment) (fig. 2). Each environment, freely accessible by visitors and users, contributes in a very specific way to the narration proposed by IUL, supporting the knowledge and direct experience of urban dynamics, and transmitting the value of cooperation between the different actors involved as a key factor for the development of the public space project.

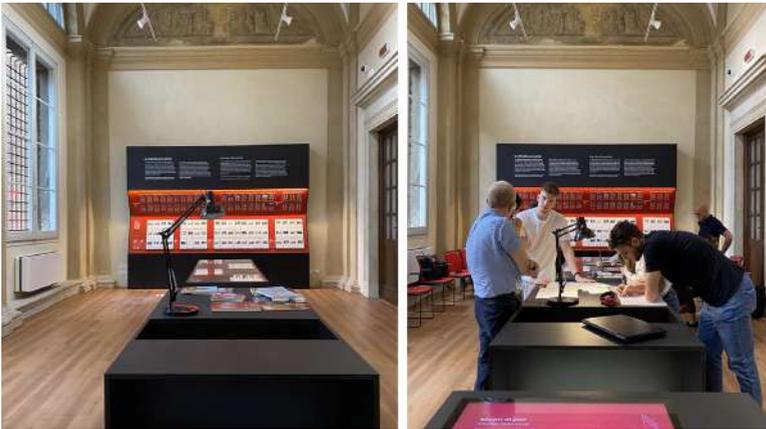


Figure 2. Innovazione Urbana Lab (IUL), Bologna: the Atelier environment, credits Serena Orlandi, 2023.

At the European level, there are several hybrid entities between museums, research and information centers, laboratories of ideas, or simple spaces to meet —mainly identified as Architectural Centres— from which to learn lessons of communication approaches, in particular with regard to educational/dissemination activities and services aimed at a wide target of users, as well as the relationships these hubs establish with the city and its communities.

The Deutsches Architektur Zentrum (DAZ)²⁷ in Berlin (fig. 3), was founded in 1995 by an initiative of the Association of German architects BDA as a space for exchange and debate to convey how the task of architecture should not be to provide definitive solutions and answers, but to identify and describe new challenges, opening up questions and discussion. Workshops, exhibitions, seminars, work tables, film screenings and book presentations are some of the supporting tools through which architects, urban planners, artists and interested citizens discuss current issues in architecture, project of public space and urban society.

²⁷ *Deutsches Architektur Zentrum (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://www.daz.de/en/>.



Figure 3. The Deutsches Architektur Zentrum (DAZ), Berlin: the building front, credits Lucia Balestri, 2023.

In Barcelona, the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)²⁸ is a multidisciplinary cultural centre dedicated to the promotion of the most innovative forms of art and the exploration of the great themes of contemporary society —through different languages and formats—.

The CCCB is housed in an 18th-century building that was restored and expanded in the mid-1990s, located next to the MACBA (Museum of Contemporary Art of Barcelona) —together with which it defines an important cultural hub—. Conceived as a meeting space open to the city, the center integrates exhibition spaces, reading rooms, a theatre, a library, a restaurant and a multifunctional panoramic room with views of the urban landscape (fig. 4).



Figure 4. The Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), Barcelona: the entrance courtyard, credits Fred Romero, 2017, Creative Commons Attribution 2.0 license.

Among its activities —including a wide program of thematic exhibitions, conferences, courses, audiovisual projections, performances and festivals— the CCCB promotes the

²⁸ *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (website)*, accessed July, 24, 2023, <http://www.cccb.org/es/>.

European Prize for Urban Public Space. It is a permanent observatory on European cities and a biennial competition with the aim of recognising and disseminating interventions for the creation, recovery or improvement of public spaces, open and accessible to all, with a particular recognition of value to the relational and civic character of the urban space. The digital archive of the past editions of the award since the year 2000 —accessible from the official web page of the center— defines an atlas of good practices freely accessible and constantly updated. In addition to the selection of the best candidate works, digital content and reflections on public space and urban themes are shared, presenting the point of view coming from different disciplines and contexts.

The Arc en Rêve Centre d'Architecture²⁹ in Bordeaux has been engaged since 1981 in cultural awareness initiatives in the fields of architecture, urban development, landscape and design, acting as a mediator for the promotion of urban spaces and quality living environments. Its program, international in scope and with a high level of local involvement, aims to increase interest in architecture and new perspectives on the change of contemporary society. Exhibitions, guided tours, conferences, public events, workshops, informal sessions with architects, interpretive activities focused on the landscape, and paths of architectural and urban discovery are aimed at the widest possible audience, to support people in understanding the material and intangible aspects that define the environment in which they live, looking at the local, national and global scenario. The activities, related to four strands, concern: exhibition, through the sharing of research, practices, new experiments in urban design, trends and forms of contemporary architectural production (fig. 5); education, with proposals based on the development of the sense of imagination and exploration, as well as the transmission of love for architecture; training, which counts with conferences, seminars and study trips; and experimentation, focused on the development of initiatives and projects on how to use space, and the conditions for the design, implementation and management of projects using collaborative approaches.



Figure 5. The Arc en rêve centre d'architecture, Bordeaux: the exhibition space, credits Arc en rêve, 2022.

²⁹ *Arc en rêve centre d'architecture (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://www.arcenreve.eu/>.

La last case study is the Danish Architecture Center (DAC)³⁰, based in Copenhagen: the landmark- meeting place for architecture, design and urban culture in Denmark. The centre is housed in the Blox building designed by the OMA office³¹, overlooking the harbour of Copenhagen: it is a collective container, a public and meeting space that dialogues with the surrounding urban fabric, and integrates several functional programs —co-working spaces, a café, a library, a fitness center, a restaurant, apartments, an underground public parking, a playground (fig. 6)—.



Figure 6. The Danish Architecture Center (DAC), Copenhagen: the building front on the canal, credits Serena Orlandi, 2023.

The DAC works to disseminate the quality of the built environment as a whole, through educational and urban culture development projects aimed at creating a wide interest in architecture, showing how it can create cultural, social and economic value for people, industry and society; strengthen cooperation between all stakeholders in the architectural and urban environment; be recognised as an open, visionary and dynamic platform for creating innovative relationships and results in the construction and urban development sector. The DAC makes available digital content in various formats (e.g. apps, videos, podcasts, etc.) and promotes multiple professional and cultural activities that appeal to a wide audience

³⁰ *Danish Architecture Center (DAC) (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://dac.dk/en/>.

³¹ “BLOX / DAC”, in *OMA (website)*, Office works search, accessed July, 24, 2023, <https://www.oma.com/projects/dac-blox>.

—temporary and permanent exhibitions, workshops, seminars and guided tours (including unconventional ones such as the Architecture Run³² race) (fig. 7)—.

Recently, on the occasion of the designation of the city as UNESCO World Capital of Architecture, the exhibition *Copenhagen in Common* was inaugurated: using videos, drawings, maps, interviews, models at different scales, etc. the exhibit offers a reflection on the capacity of places —precisely public spaces— to foster social relationships and the sense of community.



Figure 7. The Danish Architecture Center (DAC), Copenhagen: the entrance space, the first-floor exhibition hall, the workshop area, credits Serena Orlandi, 2023.

Conclusions

The transition towards more sustainable, ecological, inclusive and liveable cities —to “leave no one behind”³³— cannot be separated from the construction of a real dialogue and comparison with those who daily cross, use and live their spaces and buildings.

Communication certainly represents a crucial aspect in this process, becoming both a form of necessary transmission of knowledge and —considering that cities are organisms in constant transformation— a device of value co-creation.

The tools that can support this “mission” must be diversified and adapted to the needs and competences of the subjects addressed by the communication, in order to define a field of exchange, discussion and participation at multiple levels, accessible and open, without trivializing or simplifying naturally complex concepts.

In this sense, the experiences and initiatives analyzed as case studies suggest multiple and useful operating devices. Exhibitions, talks, educational activities, and workshops with different levels of interaction are confirmed as consolidated communication tools, capable of reaching different types of audiences. To these more conventional instruments are added more marked forms of public engagement, capable of generating a direct relationship —and

³² DAC, “DAC Architecture Run”, in *Danish Architecture Center (DAC) (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://dac.dk/en/architecture-run/>.

³³ UN Sustainable Development Group, “Universal Values. Principle Two: Leave No One Behind”, in *UN Sustainable Development Group (website)*, accessed July, 24, 2023, <https://unsdg.un.org/2030-agenda/universal-values/leave-no-one-behind>.

knowledge— of architecture and urban space, which go beyond the visit of an exhibition or participation in a seminar, and include temporary site-specific installations, urban trekking and guided tours performed in different ways (walking, running, cycling, etc.).

Digital platforms, dedicated web pages and social media are a fundamental repository and access point for enjoying photographic contents, texts, interviews, podcasts, videos, maps, publications, or event agendas, providing technological support for daily and/or occasional information, more structured research, or co-design activities.

Among the aspects that make communication more effective in terms of community involvement is certainly the level of hybridization and porosity that can be established with the open and built spaces of the city. It is obvious that it is not always possible to provide information outside the traditional cultural “containers” such as museums or the headquarters of reference institutions/organizations, especially with regard to permanent exhibitions and installations. However, the more activities and communication tools are able to contaminate the urban spaces of everyday life, the more it will be possible to build a structured and effective level of involvement and interaction. An aspect that also suggests the role that can play urban spaces equipped for multiple activities and uses.

The subjects most frequently involved in the mapped initiatives involve public institutions, associations, urban agencies, cultural and research centers, universities, museum institutes, curators, architects, policy makers, urban planners, economists, designers, sociologists, etc.: a system of professionals and stakeholders in the field of architecture and urban policies that describes the interdisciplinary base of skills, interests and competences needed to support not only the physical interventions on the city, but also and above all its communication.

Other transversal element that emerge from the analyzed experiences are the themes directly or indirectly linked to the city, declined through the various actions and initiatives, that is: participatory governance; sustainable development; social inclusion and cohesion; recovery and resilience; quality of architectural and urban interventions; adaptive reuse of spaces; conventional, unconventional and temporary use of spaces; historical layers; physical infrastructure; economic feasibility; etc. Themes that describe the complexity of the contemporary city-palimpsest and that cannot be excluded from the narrative.

Bringing the communication of the city—including issues such as transformations, challenges, related processes, constraints, barriers, project of urban and architectural space, uses (including potential and unconventional), stakeholders involved, etc.— at the same level as other sectors of citizens’ public, cultural and economic life, is an open and evolving challenge. In this scenario, the practices analyzed as case studies outline a positive trend that describes a growing interest and a “way of doing” in progressive diffusion—also in local contexts— but that can still be improved. The initiative promoted by UNESCO in collaboration with the International Union of Architects (UIA) with the World Capitals of Architecture, certainly goes in this direction, that is, recognize the contemporary city—considered as a system of spaces, buildings and people— as a common heritage, to be protected and enhanced, as well as more traditional heritage types, historic centres, monuments or works of art: a living and evolving heritage to take care of, understood not only as the

scenario of daily activities but also as an open and creative space for exchange, invention and innovation.

In conclusion, describe, transmit and inform the general public about the processes and dynamics that affect the urban context as a whole and at different scales, it is not only an act of curation, representation and communication, but a contribution to transform, better know and explore the city itself, revealing unexpected aspects and ways of inhabiting it, resulting in a collaborative form of making³⁴.

³⁴ Sarah Chaplin and Alexandra Stara, *Curating Architecture and the City* (London: Routledge, 2009), 2.

“Museos” de arquitectura: una colección de ideas

“Museums” of Architecture: A Collection of Ideas

NURIA ORTIGOSA

Universitat Politècnica de Catalunya, nuria.ortigosa@upc.edu

Abstract

El origen del museo de arquitectura es un tema controvertido dentro de la propia disciplina y no existe una historia consensuada del mismo. No obstante, a pesar de las diferencias entre las instituciones modernas de arquitectura, hay una característica común a todas ellas: la presencia de una colección formada principalmente por archivos de arquitectura de referencia. De hecho, el uso que hace de su colección es quizá la característica que más define a dichas instituciones. Estas, desde su papel como expositores de objetos preciosos del siglo XIX al “research museum” actual, han ido adquiriendo archivos de arquitectura que forman a día de hoy una parte esencial de sus fondos. Generalmente considerados un inerte repositorio de documentos, los archivos de arquitectura, tomados desde un punto de vista posmodernista y proyectual, suponen, sin embargo, una fuente para la elaboración de nuevas narrativas, investigaciones significativas que hacen avanzar el discurso arquitectónico venidero.

The origin of the museum of architecture is a controversial issue within the discipline itself and there is no agreed-upon history of it. However, despite the differences among modern architecture institutions, they all share a common characteristic: the presence of a collection primarily consisting of reference architectural archives. In fact, the utilization of this collection is perhaps the defining characteristic of these institutions. From their role as exhibitors of precious objects from the 19th century to the current “research museum”, they have gradually acquired architectural archives that now constitute an integral part of their holdings. Often seen as inert repositories of documents, architectural archives, viewed from a postmodernist and project point of view, are, however, a source for crafting new narratives, and significant investigations that propel future architectural discourse.

Keywords

Museos, Arquitectura, Archivos, Colección, Comisariado

Museums, Architecture, Archives, Collections, Curator

Hacia la institución moderna de arquitectura

El origen del museo de arquitectura es un tema controvertido dentro de la propia disciplina y no existe una historia consensuada del mismo. De hecho, aunque sí hay cierto acuerdo en cuanto a datar al primero de ellos en 1934 con la apertura del Museo Estatal de Arquitectura de Shchusev en Moscú, es común encontrar una visión ambigua de lo que constituye un museo de arquitectura en sí. Su concepto es hoy amplio y complejo y podría definirse simplíficadamente como aquella institución accesible al público que tiene como misión la promoción de la arquitectura y su historia¹. Ya anunciaba John Harris en *Storehouses of Knowledge* que muchas de las instituciones que componen la Confederación Internacional de Museos de Arquitectura (ICAM) no llevan la palabra museo en su nombre: “Represented in the ICAM today are libraries [...], academies [...], technical universities [...], professional architectural institutions [...], schools of architecture[...], and so-called architectural museums [...]”². Entre ellas podemos encontrar por ejemplo bibliotecas como la Columbia University Avery Architectural and Fine Arts Library fundaciones como la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, la Fundación Le Corbusier o la Fundación ICO, escuelas de arquitectura como la Architectural Association de Londres o asociaciones profesionales como el Archivo Histórico del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya o el Royal Institute of British Architects (RIBA), entre otras. Es por ello que cabe mencionar que aquí usaremos indistintamente los términos “museo” e “institución” para referirnos al sujeto de estudio.

Independientemente de su calidad espacial, el uso que hacen de algunos de sus espacios define la naturaleza del museo moderno de arquitectura en la actualidad. Resulta por tanto imprescindible identificar las partes más comunes de algunas de estas instituciones para entender de qué modo fueron concebidas, cuál ha sido su recorrido y qué importancia tienen en relación a su uso a día de hoy. Suponen buenos ejemplos, entre otros, el Museo de Arquitectura de Suecia —actual ArkDes— fundado en 1962 o el Museo de Arquitectura de Breslavia, creado en 1965. Estos, y otros surgidos después de la II Guerra Mundial, cuentan con: una biblioteca, una sala de lectura o estudio, una sala de conferencias, una galería para exposiciones y un “almacén”.

Otras instituciones contemporáneas, sin embargo, como ya se ha apuntado previamente, no se llaman museo, pero sus partes son fundamentalmente las mismas; la Cité de l’Architecture et du Patrimoine en París por ejemplo cuenta con tres galerías dedicadas su colección permanente: la galería de molduras y arquitectura francesa monumental, la galería de murales y vitrales y la galería de arquitectura contemporánea respectivamente. A estas salas se suman, la sala de exposiciones temporales, el Instituto Francés de Arquitectura, la

¹ La Confederación Internacional de Museos de Arquitectura (ICAM) establece la siguiente descripción para sus potenciales miembros: “Membership is open to all museums of architecture and similar institutions concerned with the promotion of architecture and architectural history, which are associated with a museum function, and accessible to the public”.

² [El ICAM reúne actualmente a bibliotecas [...], academias [...], universidades técnicas [...], corporaciones profesionales [...], escuelas de arquitectura [...], y los llamados museos de arquitectura] John Harris, “Storehouses of Knowledge: The Origins of the Contemporary Architectural Museums”, en *Canadian Centre for Architecture: Building and Gardens*, ed. por Larry Richard (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1989), 15.

Escuela de Chaillot, una extensa biblioteca, un auditorio y un archivo. Otro buen ejemplo es el Netherlands Architecture Institute (NAi) —actual Het Nieuwe Instituut (HNI)—, construido tras el concurso restringido³ celebrado en 1988 y adjudicado a Jo Coenen. El edificio (fig. 1), concebido como un ensamblaje de elementos relativamente autónomos, aloja un archivo, situado en la pieza curva, una sala de exposiciones, emplazada en la pieza de ladrillo visto, una biblioteca y centro de investigación, ubicados en la pieza acristalada que caracteriza su imagen y una sala de conferencias en el basamento bajo la pieza acristalada.

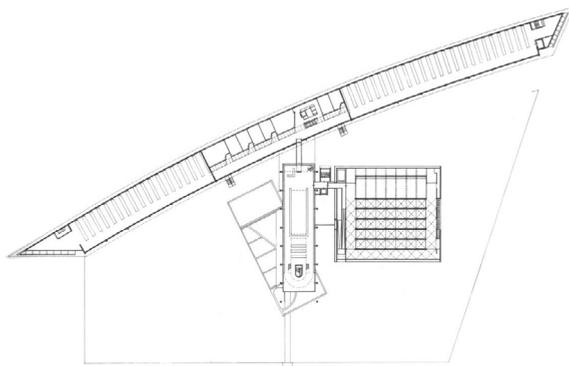


Figura 1. Planta 2 del Netherlands Architecture Instituut (NAi). Fuente: Jo Coenen.

Una de las principales diferencias con sus predecesores es que el museo moderno de arquitectura contempla entre sus actividades esenciales —además de las propiamente asociadas a su clásico cometido como expositor— la investigación basada en la colección de archivos de referencia. Dicho aspecto comenzaba a ser incluso reseñable en las publicaciones de los proyectos que empezaban a albergar a algunas de estas instituciones, como por ejemplo la afirmación de Rafael Moneo sobre el Museo de Arte Contemporáneo y Arquitectura de Suecia: “En cuanto al Museo de Arquitectura, era obligado el hacer posible la presentación de una colección permanente que mostrase la historia de la arquitectura en Suecia y la conservación de un riquísimo archivo documental abierto a estudiosos e investigadores.”⁴

Pero la importancia de las partes que componen el museo no recae en el espacio físico que ocupan —no tendría sentido en la era de la digitalización de sus colecciones, de la existencia de archivos nacidos directamente de forma digital y del trabajo en remoto—, sino en la inmaterialidad de las mismas: las actividades que implican y el conocimiento que estas producen. Por ello, en el presente contexto, serán sinónimos de sala de lectura o biblioteca,

³ Dicho concurso restringido fue organizado en 1988. Fueron invitados a participar Rem Koolhaas, Luigi Snozzi, Benthem Crouwel, Jan Henket, Wim Quist y Jo Coenen, quien recibió el encargo a pesar de haber sido asegurado por la prensa que la propuesta de Koolhaas era la favorita para la construcción del edificio. Este fue completado en 1993.

⁴ Rafael Moneo, “Museos de Arte Moderno y de Arquitectura Estocolmo, 1991”, *Arquitectura: Revista Del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 315 (1998): 58–62.

sala de exposiciones, almacén y sala de conferencias: investigación, exposición, colección o archivo y programas públicos.

Sir John Soane, *curator*

Aunque se denomina “modernos” a los museos de arquitectura surgidos después de la II Guerra Mundial, un claro precedente de estos, salvando las distancias, es el Museo Sir John Soane. Es indudable que este, tras haber realizado un *Grand Tour*⁵ y haber acumulado una colección personal, que sin ser la más amplia o valiosa era considerable para época, dispuso su colección en su casa de Lincoln’s in Field con vistas a ser expuesta en espacios específicamente arreglados para ello. De este modo, su colección: pinturas, esculturas, fragmentos arquitectónicos, terracotas, molduras, dibujos, maquetas, etc., conformó un binomio inseparable de su casa. Esta quizá no contenía todas las estancias que componen una institución moderna de arquitectura nombradas anteriormente, de hecho, la idiosincrasia y complejidad de las reformas llevadas a cabo en su casa no son relevantes en este contexto, pero sí la característica que más define a dichas instituciones en la actualidad: el uso de su colección.

Evitando sistemas de organización cronológica o estilística, Soane probaba diferentes disposiciones de sus piezas, colocaba objetos originales al lado de moldes, o ejemplos de clasicismo junto a las vanguardias, creando de este modo un discurso tridimensional desafiando incluso a los gabinetes de curiosidades⁶ más ambiciosos hasta la época (fig. 2). Digamos que ponía su colección a disposición de diferentes interpretaciones. La muestra de objetos dispares entre ellos daba cabida a inusuales interpretaciones y conversaciones, potenciando de este modo el aprendizaje y análisis, de forma que las personas que visitaban su colección eran capaces de juzgar de forma independiente los conceptos, formas y culturas presentadas; a diferencia de las exposiciones de la época, donde las colecciones se mostraban como un traspaso de información, generalmente historiografiadas dando poca cabida a la conformación de un discurso arquitectónico.

Salvando las distancias temporales, bajo esta óptica, existen dos cuestiones que nos hacen deducir que el Museo Sir John Soane supone, adelantado a su época, —y a pesar de lo expuesto al inicio de este documento sobre el Museo Schusev— el primer museo moderno de arquitectura tal y como lo entendemos hoy en día. La primera es que la colección no tenía una posición fija, sino que, como el propio Soane explica en *Description of the House and Museum, on the North Side of Lincoln’s Inn Field, the Residence of Sir John Soane*⁷, su disposición era cambiante de forma que le sirviera como “studies for my own mind” [estu-

⁵ En 1776, a sus 23 años, John Soane todavía estudiante de la Royal Academy, recibió la medalla de oro de dicha institución por su proyecto para un puente del triunfo clásico. Este hecho, clave en dicho momento de su vida, le llevó a ser becado por la misma y pasó dos años en un *Grand Tour* por Italia entre marzo de 1778 y octubre de 1780.

⁶ Inicialmente los gabinetes de curiosidades presentaban de forma desordenada “cosas raras, nuevas y singulares”. En el gabinete de historia natural, sin embargo, las colecciones se mostraban estructuradas según clasificaciones científicas.

⁷ John Soane, *Description of the House and Museum, on the North Side of Lincoln’s Inn Field, the Residence of Sir John Soane* (Londres: James Moyes, Castle Street, Leicester Square, 1832).

dios para su propia mente] y para las de futuras generaciones de arquitectos. Y, la segunda, es que tras su nombramiento como profesor de la *Royal Academy*, Soane propusiera a sus estudiantes visitar su colección antes y después de cada una de sus conferencias. En estas, a través de acuarelas inspiradas en su propia colección y producidas exprofeso por sus aprendices para dichas clases maestras, además de hacer un recorrido por edificios de la Antigüedad, explicaba parte de su propia obra e introducía conceptos como la simetría, la proporción o la escala. Es decir, los programas públicos, los conceptos y las ideas se abrían paso en el “museo”.



Figura 2. Acuarela de la sala de maquetas de la casa de Sir John Soane. Fuente: British Library.

Es preciso nombrar otras instituciones relevantes de nuestros tiempos y posteriores a Soane, como el Royal Institute of British Architects (RIBA), el Victoria and Albert Museum (V&A), ambos en Londres o el Museum of Modern Art (MoMA) en Nueva York, entre otros. Todos ellos, fundados en 1834, 1852 y 1929 respectivamente, han alojado notables exposiciones y contienen importantes colecciones de arquitectura. Sin embargo, aunque la tendencia y esfuerzos generales en la actualidad es la de la apertura de la colección al público con fines investigadores, ninguno de ellos ha respondido durante el gran grueso de su trayectoria al concepto aquí entendido de museo contemporáneo de arquitectura que va más allá de la valiosa preservación y el objeto.

Trascendiendo la reunión de piezas

Del mismo modo que las primeras colecciones de arquitectura difundirán un particular discurso basado en elecciones precisas que resaltan algunos de sus aspectos atenuando otros, a partir de los años ochenta, sin embargo, una nueva generación de instituciones especializadas empezaba a emerger —el Canadian Centre for Architecture (CCA) en Montreal (1979), el Deutsches Architekturmuseum (DAM) en Frankfurt (1979), el NAI en los Países Bajos (1988), el Swiss Architecture Museum (SAM) en Basilea (1984) o el Getty Research Institute en Los Ángeles (1984) por nombrar algunos— y no solo traían consigo un actualizado reconocimiento de la disciplina como práctica intelectual, sino también una renovada visión sobre las colecciones y los archivos de arquitectura. Asimismo, un buen número de las más importantes galerías en diferentes partes del mundo mostraba su interés por

exponer arquitectura. Estas nuevas instituciones, especialmente el CCA y el NAI eran claramente diferentes a los museos nacionales existentes hasta la época, de generalmente carácter conservacionista y concebidos como departamentos de arquitectura integrados dentro de museos más grandes. Dichas instituciones habían expandido su misión e incluían, como una de sus misiones principales, coleccionar y promocionar la investigación de forma transversal más allá de sus fronteras nacionales.

Cabe señalar también que el tono general de las exposiciones era ahora más político y había mutado de mostrar obras maestras de arquitectura, a usar las exposiciones como forma de aproximación a cuestiones sin respuesta sobre el entorno habitado y medioambiente que los arquitectos y el público se cuestionaban; y, de forma obvia, las instituciones que las acompañaban también. Empezaba a ser habitual asistir a exposiciones que no se referían únicamente a un objeto preciso, sino que el material mostrado era diverso, y, por tanto, los fondos de los que se nutrían también lo eran. Por otro lado, la recurrente asunción de que la arquitectura no puede ser mostrada en la sala de un museo, quedaba claramente cuestionada por dichas instituciones.

Una cuestión importante en relación a ello, es decir, a la colección de estas nuevas instituciones, es que para estas —entonces y a día de hoy— la arquitectura no está formada exclusivamente por edificios; es algunos edificios sí, “pero también otras organizaciones y escalas: la ciudad y el medioambiente, el interior. La arquitectura responde a los modos en los que vivimos, pero también los moldea; es una práctica cultural para imaginar nuevas posibilidades. Y puede no estar construida”⁸. Y, por tanto, los edificios, en la aceptación más común de su significado, como algo material, suponen una parte importante, pero no su única razón de ser. Asimismo, la asunción de que la arquitectura no es solo aquello limitado a la obra física y al lugar, implica, en el presente contexto, dos cuestiones básicas: una, que la arquitectura es indudablemente también una práctica intelectual, y dos, que es algo “acumulable”. Dicho con otras palabras: más que coleccionar objetos físicos, en la institución moderna de arquitectura, se coleccionan ideas.

Una colección de ideas

A pesar de la disparidad entre las instituciones hasta ahora nombradas hay, de forma indudable, una cuestión común a todas ellas: la presencia de una colección formada principalmente por archivos. En todas ellas, el “almacén” nombrado al inicio de este texto y especialmente la actividad que este destila, supone una pieza fundamental de su idiosincrasia puesto que es el apparatus que posibilita la reunión de ideas apenas mencionada. De hecho, los archivos de dichas instituciones, tal y como Sergio Figueiredo bien defiende en *The Nai Effect: Creating Architecture Culture* “no es (son) solo la localización física donde documentos, manuscritos, dibujos y otros artefactos son coleccionados, catalogados

⁸ Mirko Zardini et al., “Hello, this is me”, en *The museum is not enough*, ed. por Giovanna Borasi et al. (Montreal: Canadian Centre for Architecture, 2019), 15.

y almacenados, sino una abstracta concepción donde el conocimiento es producido y el significado creado”.⁹

A diferencia de por ejemplo el MoMA, identificado más bien con —a excepción del archivo completo de Mies van der Rohe— la adquisición de piezas concretas, el NAI y en especial el CCA, se caracterizan desde su fundación por la inclusión en sus fondos de archivos completos de arquitectos de referencia¹⁰. Para estas, para poder entender los diferentes factores que influyen en un proyecto —políticas públicas, factores medioambientales, económicos y sociales, solar, programa de necesidades, etc.— su colección y por tanto sus archivos deben estar compuestos por material heterogéneo de diversos formatos. Del mismo modo, estas entienden el archivo de arquitectura contemporáneo no sólo como la reunión de obras maestras representadas por un limitado y muy seleccionado número de dibujos finales, sino como la suma de todo el material de diferente naturaleza implicado en la producción arquitectónica. Es decir, los croquis, maquetas, anotaciones, grabaciones, facturas, correspondencia o cualquier otra parafernalia arquitectónica que contribuya a la comprensión de la complejidad donde la arquitectura opera, adquieren el mismo valor que los dibujos finales de proyecto.

Ya se ha insistido previamente además en que la sala o centro de estudios y, la actividad que de este se deriva, forman una parte fundamental de la institución moderna de arquitectura; es por ello que todos los elementos que entran en su colección, lo hacen por su valor “investigable” —y no de obra de arte—y, por tanto, independientemente de su formato de salida, expositivo o no, “usable”. Cada uno de ellos adquiere un significado diferente dependiendo de la misión a la que responda y, más allá de establecer un discurso específico e inamovible a través de su colección, estas, analizan y presentan la complejidad arquitectónica en toda su amplitud y ponen el material a disposición de futuras interpretaciones que contribuyan al discurso arquitectónico venidero, entendiéndose que es responsabilidad de la institución no frustrar ningún interés futuro y todavía desconocido.

Como vasos comunicantes el material específico de un archivo o colección fluye hacia cualquiera de las actividades que estas instituciones alojan; tanto es así que “un archivo es solo un archivo cuando se entra en él o, de forma más precisa, cuando las cosas salen de él”¹¹. Dicho de otro modo, la función principal de la colección de la institución moderna de arquitectura, no es únicamente la expositiva y, por tanto, cualquier elemento que la componga, del mismo modo que las ideas, es potencialmente productivo.

⁹ Sergio Miguel Figueiredo, “The NAI Effect: Museological Institutions and the Construction of Architectural Discourse” (tesis doctoral, University of California, 2014), <https://escholarship.org/uc/item/86f568d3>.

¹⁰ El CCA aloja, entre otros, los archivos de Gordon Matta-Clark, Cedric Price, Peter Eisenmann, John Hejduk, Kenneth Frampton, etc. El NAI aloja, entre otros, los archivos de Theo van Doesburg, Gerrit Rietveld, etc.

¹¹ Mark Wigley, “Unleashing the Archive”, *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism* 2, n.º 2 (2005): 10-15.

El archivo productivo

Suponen buenos ejemplos sobre lo expuesto hasta ahora algunas de las muestras organizadas por el CCA a lo largo de su trayectoria. De naturaleza diferente, sirven para ilustrar dos aproximaciones diferentes a la institución moderna de arquitectura como colección de ideas y lo productivo de sus archivos, entre otras, *Notes from the Archive: James Frazer Stirling*¹² (2012) (fig. 3) como ejemplo de exposición monográfica donde se descubren aspectos hasta ahora no estudiados de un arquitecto y *Retail Apocalypse* (2022) como ejemplo de exposición que parte de una investigación y que actúa como detonante para el cuestionamiento de posibles escenarios futuros de impacto en la sociedad. La primera de ellas, organizada por el CCA en asociación con el Yale Center for British Art con Anthony Vidler como comisario invitado en un proyecto dirigido por Giovanna Borasi y Daria Der Kaloustian, fue concebida con tres propósitos centrales: primero, para continuar explorando cómo un archivo puede ser mostrado¹³. Se perseguía no solo exponer su contenido tangible —dibujos, maquetas, documentos, fotografías, películas y libros—, sino también ilustrar el tipo de conocimiento que puede ser adquirido desde dentro de un archivo. Segundo, pone en evidencia que el conocimiento sobre un arquitecto puede ser biográfico basado en su obra construida y la valoración dada por un historiador de arquitectura, pero que profundizar en un archivo puede revelar aspectos enteramente diferente. De forma indudable, no es lo mismo estudiar exclusivamente las obras publicadas que un archivo completo; de hecho, el archivo en cuestión que nutre esta exposición, es el archivo de un estudio de arquitectura, con toda la amplitud de su miscelánea —cartas de clientes, presupuestos, croquis de ideas iniciales hasta finales, presentaciones, etc.— lo que abre diferentes campos más allá del objeto conocido. Tercero, lo que puede ser extraído de él puede enriquecer la biografía de diversos modos, como por ejemplo el estudio de una forma más amplia de proyectos específicos construidos, pero también de los no construidos¹⁴. Es especialmente relevante que Vidler, en este estudio sobre Stirling, pone a descubierto a través de su archivo los procesos de diseño y la evolución de estos en sí mismos. De hecho, en lo que Vidler concretamente insiste en poner de manifiesto con esto es una carrera —a menudo etiquetada disparmente como perteneciente al Movimiento Moderno, posmodernista o brutalista— con mucha más coherencia de la que

¹² La muestra estuvo expuesta en el Yale Center for British Art, New Haven entre el 14 de octubre de 2010 y el 2 de enero de 2011; en el Tate Britain en la primavera-verano de 2011; en la Staatsgalerie de Stuttgart entre octubre de 2011 y enero de 2012; y, en una versión más amplia a las anteriores, en el Canadian Centre for Architecture en Montreal, entre mayo y octubre de 2012.

¹³ El CCA había puesto previamente en marcha el programa *Out of the box* con la voluntad de presentar en un breve periodo de tiempo el material de archivo recientemente adquirido por la institución. Asimismo, dicho programa, además de suponer una forma de presentar el propio material a un público más amplio, actúa como desencadenante de hipotéticas futuras investigaciones. La primera de las muestras organizadas dentro del programa, *out of the box: price rossi stirling + matta-clark* sirvió además como un primer trabajo de base para la muestra a la que aquí nos referimos. Del mismo modo, dicho programa, cuestiona la definición de archivo, dotándolo de nuevos significados a través de su uso, y lo más importante: promueve a su vez nuevas lecturas que pongan de manifiesto la relevancia intelectual que estos puedan tener a día de hoy.

¹⁴ Canadian Centre for Architecture, “Anthony Vidler Presents Notes from the Archive”, conferencia filmada en 2012, video en *YouTube*, consultado el 27 de octubre de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=4izhGSNUhI&t=37s&ab_channel=CCAchannel.

comúnmente se le atribuye, a pesar de las aparentes y a menudo diferencias estilísticas entre sus edificios.



Figura 3. Dibujos conceptuales en la parte de atrás de una tarjeta de embarque, sobre el proyecto Nordrhein-Westfalen Museum, Düsseldorf, James Stirling and Partners. Fuente: Canadian Centre for Architecture (CCA).

La exposición estaba dividida en siete secciones ordenando cronológicamente el trabajo desarrollado por el arquitecto entre 1949 y 1992. Estas se encargan desde *Stirling at School* donde se revisan algunos de sus proyectos como estudiante y sus primeras influencias e intereses, hasta *Content into Form*, donde se revela, a través de los cientos de dibujos de cada proyecto, el proceso de trabajo o “metodología” seguida por el mismo para la concepción de cada uno de sus edificios, construidos o no. Las secciones centrales contextualizan su obra entre los setenta y los noventa, dejando al descubierto los temas iniciados al principio de su carrera y continuados a lo largo de su obra bajo diferentes aproximaciones y contextos. La selección del material expositivo termina con un acercamiento a su modo de pensamiento, ilustrado mediante las anotaciones personales habitualmente compuestas por listas de palabras que usaba en las lecciones impartidas en las diferentes universidades en las que colaboró a lo largo de su trayectoria.

El catálogo agrupa las siete secciones de la exposición en tres grandes bloques: *Entering the Archive*, *Contextualizing the Archive* y *Analyzing the Archive*. Al inicio de cada una de estas partes se arrojan unas anotaciones sobre el archivo en sí y sobre lo que se puede leer en él y no tanto sobre los proyectos específicamente; es así que en el último de estos bloques por ejemplo se enfatiza en el hecho de que es solo a través de su archivo que se descubre la escena de dibujos que hay detrás de los immaculadamente terminados y habitualmente publicados. Esto, aparentemente obvio en la práctica de hoy en día debido a las infinitas posibilidades de las herramientas digitales a nuestro alcance, no lo era tanto en los años en los que Stirling estuvo en activo. Sin embargo, esta incansable producción, dibujar para pensar, suponía para este la forma de desarrollar su pensamiento arquitectónico, destilándose de ello, la hasta ahora no explorada “teoría” de Stirling.

En la apertura de la exposición¹⁵, Vidler insiste en ello y lanza la pregunta: *Why Stirling Now?* o ¿qué significaría tener una nueva lectura de Stirling a través de su archivo? En primer lugar,

¹⁵ Canadian Centre for Architecture, “Anthony Vidler Presents Notes from the Archive...”.

el archivo desmiente lo que muchos habían tomado como un punto débil de su trayectoria en comparación con algunos de sus contemporáneos: su falta de interés en la “teoría” y su obsesión por la “práctica” — expresada mediante el dibujo— si lo comparamos con Robert Venturi o Peter y Alison Smithson por ejemplo. Es cierto que, como afirma Vidler, se puede rastrear la evolución de su pensamiento partiendo de sus primeros ensayos hasta sus últimas entrevistas, pero es solo en su archivo donde se puede leer un tipo diferente de teoría: ese proceso de pensamiento especial al que en algún momento se le ha llamado trabajo mecánico del proceso proyectual. Es en ese proceso, materializado por miles de dibujos, maquetas y fotografías, donde se puede descubrir qué es “teórico” en la arquitectura de Stirling, qué podemos extraer de ello y resulta útil para la práctica de hoy en día. En otras palabras, esta exposición sobre Stirling, a la vez que nos muestra, más allá de sus más celebrados y construidos proyectos, la reunión de ideas que hay en su archivo, descubre aspectos hasta ahora no conocidos del arquitecto, su “teoría práctica”.

Por su parte, la segunda de ellas, *Retail Apocalypse*, reflexiona sobre cómo el hacer o ir de compras, —última forma de actividad pública según *Harvard Guide to Shopping* (2001)—, ha entrado en una fase terminal como actividad urbana debido a la aparición de plataformas de comercio *online* como Amazon. La muestra reúne varios casos de estudio, intervenciones y objetos, y se divide en tres capítulos. En el primero, *Modern Tales*, a través de objetos de la propia colección del CCA se demuestra cómo la arquitectura comercial ha sido una parte integral en la conformación de las ciudades y el paisaje, organizando clases y culturas, e influenciando en el comportamiento individual y social. En el segundo, *Bonfire*, mediante video-ensayos se muestra el espectacular colapso del comercio como pilar de la vida cívica. El tercero, *Renaissance*, se relaciona con el museo en sí mismo como lugar de producción cultural y consumo, y la galería octogonal del CCA se presenta como un espacio comercial en transformación.

A pesar de las diferencias entre las dos exposiciones expuestas, ambas tienen varias cosas relevantes en común que validan al museo moderno de arquitectura como colección de ideas. Primero que parten de material de la propia colección de la institución, en mayor medida en el caso de Stirling y en menor en el caso de *Retail Apocalypse* al completarse con intervenciones realizadas expreso para dicha muestra. Y segundo, y no menos importante, que, aunque entre los ítems expuestos haya podido haber algunos de gran valor, ninguna de las dos ha tenido como objetivo la exposición de objetos preciosos, sino la estimulación intelectual en torno al sujeto de estudio. Los ejemplos apenas nombrados, suponen de hecho, que dicha institución, como principal referente en su campo, convencida de que la arquitectura es una cuestión pública y que la *intelligentsia* en torno a ella tiene una responsabilidad de primer orden en la sociedad, se ocupa a través de diferentes medios de, más que de presentar soluciones, cuestionar posibles escenarios futuros y contribuir al desarrollo del discurso arquitectónico venidero.

Es por ello que en la institución moderna de arquitectura su colección es vista como un conjunto de ideas a la espera de ser activadas. Exposiciones, programas públicos e investigación conforman el core de dichas instituciones y suponen un binomio indivisible junto a esta. Es así que, contra todo pronóstico, el término museo, más que adquirir un nuevo significado, se acerca aquí a su significado original, *mouseion*, el de la casa de las musas, del debate y la inspiración.

La aplicación *NAM (Navegando Arquitecturas de Mujer)*: retos y oportunidades de una herramienta bidireccional para la investigación y transferencia de conocimiento

The *NAM (Navigating Women's Architectures)* Application: Challenges and Opportunities of a Twofold Tool for Research and Knowledge Transfer

JOSÉ PARRA-MARTÍNEZ

Universidad de Alicante, jose.parra@ua.es

ANA GILSANZ-DÍAZ

Universidad de Alicante, ana.gilsanz@ua.es

MARÍA-ELIA GUTIÉRREZ MOZO

Universidad de Alicante, eliagmozo@ua.es

Abstract

NAM (Navegando Arquitecturas de Mujer) es una aplicación para dispositivos móviles que geolocaliza y documenta en España obras de arquitectura llevadas a cabo exclusivamente por mujeres entre los años de la transición y la crisis de 2008. Como interfaz de un archivo digital, *NAM* constituye una herramienta de investigación y un resultado de transferencia de conocimiento del proyecto *Miradas Situadas: Arquitectura de Mujer en España desde Perspectivas Periféricas, 1978-2008* desarrollado en la Universidad de Alicante (2021-23). Esta comunicación aborda las funcionalidades y primeros hallazgos de este recurso en correspondencia con una metodología de estudio que, por un lado, cuestiona los mecanismos que han fijado una memoria arquitectónica refractaria al legado de las arquitectas y, por otro, pone en primer plano la desigualdad estructural de las circunstancias y condiciones materiales en que han ejercido las mujeres, pues su diagnóstico explica y refuerza la idiosincrasia y el valor de sus contribuciones.

NAM (Spanish acronym of *Navigating Women's Architectures*) is an application for mobile devices that geolocates and documents architectural works carried out exclusively by women architects in Spain between the years of the country's transition to democracy and the 2008 financial crisis. As an interface to a digital archive, *NAM* is both an investigation tool and a knowledge transfer result of the project *A Situated View: Women's Architecture in Spain from Peripheral Approaches, 1978-2008*, based at the University of Alicante (2021-23). This conference paper addresses the functionalities and early findings of this resource according to a research methodology that, on the one hand, questions the mechanisms that have manufactured an architectural memory that is refractory to the legacy of women architects and, on the other, foregrounds the structural inequality of the circumstances and material conditions of women's practice, as their diagnosis explains and reinforces the idiosyncrasy and value of their contributions.

Keywords

Arquitectas en España, posmodernidad, memoria feminista, archivo digital, *app* móvil
Women architects in Spain, postmodernism, feminist memory, digital archive, mobile app

Introducción

Lanzada en noviembre de 2022, *NAM (Navegando Arquitecturas de Mujer)* es una aplicación para dispositivos móviles que recoge, documenta y ubica en España obras de arquitectura llevadas a cabo exclusivamente por mujeres, bien sea trabajando en solitario o en equipo con otras arquitectas, durante las tres primeras décadas de la etapa histórica que se inicia con la restauración democrática de 1978. Como soporte digital e interfaz de un archivo feminista, *NAM* constituye una herramienta y un canal para la investigación; a la vez, es un medio, en todos los sentidos del término, para la transferencia de conocimiento a la sociedad del proyecto *Miradas Situadas: Arquitectura de Mujer en España desde Perspectivas Periféricas, 1978-2008*, financiado por la Generalitat Valenciana¹ y desarrollado entre 2021 y 2023 en el Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género (IUIEG) de la Universidad de Alicante².

Su propósito ha sido encontrar, analizar y entender en su idiosincrasia la arquitectura producida por las mujeres en la primera generación de la democracia, un tiempo marcado por su lenta pero imparable incorporación a las más diversas prácticas y escalas, desde el paisaje y el planeamiento urbano al diseño de interiores, desde la obra nueva a la intervención en el patrimonio, pero también la edición, el comisariado, la docencia e investigación universitaria o la función pública³. En comparación con los años de la dictadura, en los que tan denodada y solitariamente abrieron camino las pioneras⁴, el periodo 1978-2008 genera suficiente masa crítica para entender el verdadero alcance del legado de las arquitectas. La época, jalonada por hitos históricos, avances legislativos, conquistas sociales y el desarrollo de un nuevo orden político en sintonía con el contexto europeo, no solo posibilita

¹ El proyecto de investigación *Miradas Situadas: Arquitectura de Mujer en España desde Perspectivas Periféricas, 1978-2008*, con código AICO/2021/163, fue concedido por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana en convocatoria pública (2021) para subvenciones a grupos de investigación consolidados. *Miradas Situadas* se ha desarrollado a lo largo de tres años (entre enero de 2021 y diciembre de 2023) y ha contado con una dotación económica de 85.853,72 €. Como curiosidad, el nombre del recurso que visibiliza el proyecto, *Navegando Arquitecturas de Mujer*, es un doble guiño tanto a la liquidez del medio digital donde se despliega la investigación, como a la tradición náutica y condición mediterránea del lugar, Alicante, desde cuya Universidad se parte. Los objetivos del proyecto, principales hitos, dossier, página web, así como la *landing page* de la aplicación *NAM* pueden consultarse en <https://navegandoarquitecturasdemujer.ua.es/>.

² El equipo del proyecto, dirigido por la profesora M.ª Elia Gutiérrez Mozo, contó con el grupo radicado en el IUIEG e integrado por José Parra Martínez y Ana Gilsanz Díaz, junto con la investigadora contratada sénior Asunción Díaz García y el profesor Andrés Martínez Medina (Universidad de Alicante), y con personal investigador procedente de varias universidades españolas, a saber: María Isabel Alba Dorado (Universidad de Málaga); Silvia Blanco Agüeira (Centro de Estudios Superiores Universitarios de Galicia); Manuel Blanco Lage e Inés Sánchez de Madariaga (Universidad Politécnica de Madrid); Ana María Fernández García (Universidad de Oviedo); Koldo Lus Arana y Lucía Pérez Moreno (Universidad de Zaragoza), Zaida Muxí Martínez y Marta Serra Permanyer (Universidad Politécnica de Cataluña); y María Lourdes Royo Naranjo (Universidad de Sevilla).

³ La premisa de determinar cuáles son los rasgos que caracterizan la obra de las arquitectas españolas en ese periodo histórico justifica una autoría exclusivamente femenina, de modo que los trabajos que las autoras estudiadas pudieran haber realizado en colaboración con otros compañeros han quedado fuera de esta investigación en pro de su coherencia metodológica.

⁴ Cfr. Inés Sánchez de Madariaga, *Matilde Ucelay Maórtua* (Madrid: Ministerio de Fomento, 2012).

desgranar en toda su complejidad la progresiva consolidación de trayectorias femeninas en el panorama arquitectónico español, sino, también, relacionar su comparecencia con los procesos de descentralización de los sistemas de poder (corporativo, académico, mediático e institucional) que imperaron hasta los primeros años del siglo XXI. En efecto, el marco temporal del proyecto se cierra con dos hechos fundamentales: el primero, la aprobación de la Ley 3/2007, que dio carta de naturaleza a la igualdad efectiva entre mujeres y hombres e impulsó un tiempo muy activo y esperanzador en la conquista de derechos y oportunidades laborales; el segundo, la crisis económica y financiera de 2008 que hizo estallar los resortes del ejercicio de la arquitectura tal como se conocía hasta ese momento, es decir, orientada casi exclusivamente a la actividad edilicia, lo que, como es sabido, dio lugar a un nuevo paradigma profesional y a un entendimiento mucho más complejo, sensible e inclusivo, por su diversidad y mutabilidad, de la propia disciplina.

Antecedentes: el proyecto de investigación y su marco de análisis

El proyecto *Miradas Situadas* tiene en la aplicación *NAM* su principal altavoz. Esta constituye, asimismo, un instrumento y un resultado de una irrenunciable labor de campo para construir el archivo digital que retroalimenta su investigación de base. El análisis de los registros incluidos en este repositorio, el cual, en estos momentos, ronda las 500 obras de casi 250 arquitectas, ha supuesto un salto desde los estudios cuantitativos disponibles en la materia⁵ a una indagación cualitativa acerca de la aportación diferencial de las arquitectas en España.

Los ejes que articulan la investigación han sido fundamentalmente dos. El primero de ellos es la época que dibuja la cronología del proyecto, un tiempo caracterizado por el esfuerzo de las mujeres para acceder al ejercicio y reconocimiento de la profesión. Son años de avances, más tímidos en las primeras décadas, pero que comienzan a consolidarse en el cambio de siglo. Ello se refleja en sus crecientes encargos y, también, en sus desplazamientos por el territorio para atender y buscar trabajos⁶. El hecho de que este momento histórico sea el de su paulatina incorporación a todos los ámbitos de la arquitectura ha permitido, además, reflexionar sobre cómo los diversos modos de comparecencia de las mujeres en una de las disciplinas más impermeables del proyecto moderno han contribuido a descentrar sus propias jerarquías.

El segundo de los ejes que atraviesan la investigación es la idea misma de periferia desde la que las mujeres han resistido a su tradicional apartamiento, ejercido el disenso, repensado prioridades y generado alternativas a la epistemología patriarcal y centralista de la agenda arquitectónica de este país. Por un lado, se han explorado territorios alejados o subordinados con respecto de los grandes polos de producción de la cultura arquitectónica nacional

⁵ Cfr. M.^a Elia Gutiérrez-Mozo, José Parra-Martínez y Ana Gilsanz-Díaz, "Gestión de infraestructuras con perspectiva de género. Caso: el Campus de la Universidad de Alicante", *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales* 52, n.º 203 (primavera 2020): 105, <https://doi.org/10.37230/CyTET.2020.203.09>.

⁶ Casi siempre ligadas a la Administración y a concursos públicos, aunque a veces también obedecen a motivos familiares, como el traslado o promoción de sus cónyuges, situación que rara vez se da a la inversa.

—Madrid y, en menor medida, Barcelona— y, por tanto, se ha tratado de poner el foco en aquellas geografías no canónicas donde, precisamente por su alejamiento de los centros de poder, las mujeres han logrado ocupar determinados lugares en los márgenes, aunque haya sido a costa de su visibilidad y (re)conocimiento. En este sentido, el proyecto se ha esforzado en identificar los numerosos sesgos en su contra, los cuales, fortalecidos por la distancia y la diferencia, han provocado desdén hacia su trabajo. Por otro lado, se han observado igualmente temas, saberes, destrezas o desempeños habitualmente considerados menores; pero también esas porosidades entre los adentros y afueras a través de las cuales las arquitectas han logrado relacionarse y establecer alianzas, desplegar nuevos formatos y dar paso a formas cuidadoras de hacer arquitectura⁷.

Contribuir a la visibilización y aprecio de su legado ha constituido, desde sus inicios, una responsabilidad intelectual y ética de este proyecto, que, financiado con fondos públicos, está obligado a rendir cuentas a la sociedad y tratar de mejorarla. Para lograrlo, la metodología de la investigación que ha dado lugar al archivo NAM ha sido también doble.

Por un lado, frente a la invisibilidad, prejuicios hermenéuticos o registros incompletos del trabajo de las arquitectas, el proyecto ha tratado de cuestionar los aparatos y mecanismos que fabrican prestigio y fijan la memoria arquitectónica (las publicaciones periódicas y sus círculos editoriales, los premios profesionales, los archivos y catálogos de exposiciones, etc.), así como los intereses que los mueven y deciden qué se difunde y qué no. Ciertamente, la búsqueda y visita de obras, el hallazgo de trayectorias y realizaciones anónimas, las entrevistas y conversaciones con sus protagonistas, han permitido incidir en cuánto mediatizan los medios, pues buena parte de los nombres y trabajos que integran el archivo NAM, mujeres y piezas ejemplares que llevan décadas facilitando la vida de sus habitantes, no han transitado por las páginas de las revistas ni circulan por las redes sociales. Han pasado tan desapercibidas que algunas de ellas habían sido incluso olvidadas por sus propias autoras.

Por otro lado, en comparación con muchas de las investigaciones existentes⁸ que se han centrado en revisiones históricas e historiográficas, se ha ahondado en las circunstancias y condiciones materiales que han tenido que superar las mujeres; es decir, se ha tratado de producir un *conocimiento situado*⁹, que, por las desigualdades que evidencia, resulta imprescindible para entender las aportaciones de las arquitectas en toda su complejidad y, sobre todo, poder compararlas con las de sus homólogos varones. Al invertir la tradicional

⁷ Cfr. Nuria Álvarez Lombardero, “Otras prácticas españolas. Aproximaciones de arquitectas a enfoques feministas”, *ZARCH. Journal of Interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, n.º 18 (2022): 186-197, https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2022186159.

⁸ En este sentido, puede mencionarse, por ejemplo, el proyecto *MuWO. Mujeres en la cultura arquitectónica (pos)moderna española* (2019-2021), del que también han formado parte las autoras de esta comunicación. Véase <http://muwo.unizar.es/equipo/>.

⁹ La expresión, como la propia noción de “miradas situadas” que da nombre al proyecto es un préstamo de Donna Haraway con el que se pretende incidir en la importancia del posicionamiento intelectual y político de quien investiga, el cual no está reñido con el rigor, pero sí es un modo de alertar contra la pose cientificista que han adoptado las derivas neopositivistas y neoliberales de la academia. Cfr. Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (Madrid: Cátedra, 1995).

relación figura-fondo y traer a un primer plano las dificultades de acceso a determinados encargos, las asimetrías, cuando no abusos laborales, las exigencias de la conciliación de la vida profesional y familiar, y tantos otros obstáculos, el contexto permite reconsiderar los criterios abstractos con los que se ha (in)validado tradicionalmente su obra. A su vez, este marco de análisis revela toda la resiliencia del trabajo de las mujeres y, por ello, solo cuando se incide en sus ejercicios de resistencia y sororidad se explica verdaderamente el valor cultural, técnico y político de su producción arquitectónica.

NAM: la aplicación como repositorio y espacio de encuentro

Una de las primeras decisiones a la hora de producir un archivo activista que reuniese, compartiese y emplazara a expandir los hallazgos del proyecto fue su condición digital. Si bien en un principio se pensó en referentes de otras iniciativas nacionales¹⁰ e internacionales¹¹ alojadas en páginas webs, finalmente se optó por las prestaciones y posibilidades de interacción que, como interfaz, podría ofrecer una aplicación móvil.

Popularizadas en la década de 2010, las aplicaciones tienen mejor rendimiento y suelen ser más rápidas que las páginas web, ya que pueden aprovechar las características del software y las capacidades del hardware del *smartphone* o tableta donde se instalan. También establecen una relación más personalizada con quien las usa, lo que se traduce en una experiencia más directa, avanzada e inmersiva. Por su parte, las páginas web están más limitadas en términos de interacción, ya que deben funcionar en múltiples navegadores y dispositivos y, a diferencia de las aplicaciones, requieren de una conexión activa a Internet.

Entre las aplicaciones de arquitectura existentes en el contexto español, pueden distinguirse, por un lado, aquellas de naturaleza instrumental que proporcionan herramientas¹² de software y programas de dibujo, diseño, modelado 3D, realidad aumentada, manuales de construcción o gestión de obra; por otro, aquellas que divulgan registros de archivo con diversos fines, como servir de guías de arquitectura con nuevas prestaciones *online*. Entre estas es imprescindible citar ArchiMaps¹³ (2017), que recoge alrededor de 2.800 edificios singulares, bien a través de su ubicación en grandes ciudades y circuitos culturales consolidados como Barcelona, Madrid, Berlín, Londres, Nueva York, Chicago o California,

¹⁰ Véase, por ejemplo, el censo de arquitectas gallegas elaborado por el grupo MAGA en https://www.udc.es/es/kausmaga/arquitectura_xenero/proxecto_maga/.

¹¹ En este caso, es un referente insoslayable el proyecto *Pioneering Women of American Architecture* (2017), dirigido por Mary McLeod y Victoria Rosner. Véase <https://pioneeringwomen.bwaf.org/introduction/>.

¹² También hay aplicaciones que facilitan el volcado o la digitalización de textos, los diccionarios o consulta de revistas especializadas, aunque estas son minoritarias en lengua española.

¹³ Cfr. Ángel Camacho Pina, "ArchiMaps: desarrollo de una aplicación móvil de guías de arquitectura", *SOBRE. Prácticas Editoriales en Arte y Arquitectura* 52, n.º 203 (junio 2023): 21-29, <https://doi.org/10.30827/sobre.v9i1.27016>.

o bien mediante búsquedas temáticas asociadas a la obra de algunos de los denominados maestros de la arquitectura¹⁴.

NAM también geolocaliza las obras halladas y estudiadas en todo el territorio nacional, pero, más allá de esta funcionalidad, moviliza todas las posibilidades de acceso a la información, comunicación y construcción de vínculos interpersonales que permiten los nuevos medios digitales. Su aplicación es un recurso abierto de descarga libre y gratuita, disponible tanto para dispositivos con sistema operativo iOS como Android, y fácilmente accesible gracias al cuidado diseño y desarrollo de su interfaz¹⁵ (fig. 1).

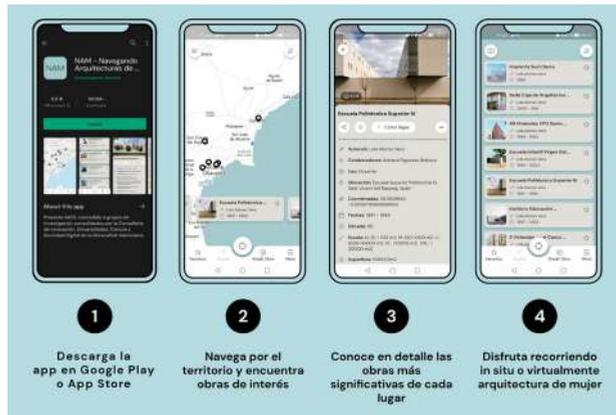


Figura 1. Tutorial de descarga y navegación de la aplicación *NAM*, imagen de los autores.



Figura 2. Filtros de búsqueda en la aplicación *NAM*: autoras, categoría, década, escala, uso y tipos, imagen de los autores.

¹⁴ Una apuesta similar, aunque vinculada a la promoción institucional que la impulsa, es la app de la *Guía de Arquitectura de Madrid*, llevada a cabo, en 2018, por la Fundación COAM con el apoyo del Ayuntamiento de Madrid y el Foro de Empresas.

¹⁵ De lo primero, el diseño, se ha ocupado la profesional valenciana Marisa Gallén, Premio Nacional de Diseño 2019; de lo segundo, el desarrollo, el equipo también valenciano *Helps Humans with Digital Stuff*.

NAM permite seleccionar y guardar ítems en función de distintos parámetros de búsqueda, entre ellos, autoría¹⁶, década, categoría (nueva planta, ampliación, reforma, intervención paisajística), uso y escala¹⁷ (fig. 2). Al activar filtros y cruzar información, la aplicación deja ver, por ejemplo, el tipo y la evolución de los encargos que las arquitectas han acometido a lo largo del tiempo en un entorno próximo, lo que arroja datos de investigación que, a su vez, suscitan nuevas preguntas.

Cada obra incluye una ficha que compila los elementos más significativos de su investigación, es decir, se aporta un material *ad hoc* consistente en la documentación gráfica y fotográfica localizada en los archivos de las arquitectas y convertida en formato digital si no lo fuera originalmente; un breve análisis de alrededor de 400 palabras (aprox. 100 por ítem: relación con el entorno, uso y función, materiales y técnica y observaciones); la bibliografía disponible; otros enlaces de interés si los hubiere; y los créditos (fig. 3). Aunque importantes, las fotografías y los planos —por lo general, los documentos más difíciles de encontrar— no son esenciales, pues el fin último de la aplicación es suscitar el interés suficiente para salir al encuentro de esas arquitecturas (fig. 4). Asimismo, *NAM* facilita una sucinta biografía de las autoras. La confección de estas reseñas ha arrojado otro dato de investigación, pues, en no pocos casos, las arquitectas han tenido que reunir un pequeño currículum que no existía anteriormente, lo cual da idea de la distancia con la que muchas, especialmente las mayores, han gestionado su propio registro biográfico.



Figura 3. Ficha *NAM* de muestra: Faro de Irtza, Castellón, de Rita Lorite, análisis de la obra, imagen de los autores.

Todos estos contenidos se han tratado con el mayor rigor, huyendo de banalizar la información facilitada y, si bien, esta se presenta de forma clara y concisa, no se renuncia a una terminología específica de la que también pueden aprender quienes decidan emplear

¹⁶ Para desafiar los criterios de inscripción que tradicionalmente han ocultado el nombre de las arquitectas bajo una inicial, las autoras no se ordenan por apellidos, sino por su nombre de pila que es necesario conocer y reconocer.

¹⁷ Las búsquedas pueden hacerse igualmente en función de la superficie de la obra: S < 100 m²; M, entre 100 y 1.000 m²; L, entre 1.000 y 10.000 m²; XL > 10.000 m²; XXL, habitualmente paisaje, > 20.000 m².

este recurso. El público destinatario es muy variado, desde profesionales de la arquitectura, a personas no expertas que deseen disfrutar de la experiencia y adquirir conocimiento en rutas urbanas, rurales y/o circuitos culturales. Pero también la comunidad educativa, permitiendo que docentes en colegios, institutos y universidades muestren a su alumnado referentes de arquitectura de mujer cercanos en el tiempo y el espacio.



Figura 4. Ficha NAM de muestra: Faro de Irta, Castellón, de Rita Lorite, documentación gráfica, imagen de los autores.

A través de su manejo, *NAM* construye cartografías dinámicas que centran la acción y posición de quien las usa, pues, al trabajar con categorías de búsqueda personalizadas y utilidades de Google, muestran puntos de vista cambiantes. La localización de la obra pero, sobre todo, de quien navega, refuerza una relación directa entre esta y su visitante. Si bien, el propósito y la orientación de esta aplicación no son los de una guía de arquitectura al uso. De hecho, a diferencia de este género, *NAM* no pretende condicionar la percepción de una obra insistiendo en “lo que podrías ver pero quizás no hayas notado” ya que, en el fondo, las guías, como apunta Adrian Forty, “sirven como una especie de simulacro para el acto de la percepción”¹⁸. *NAM* se aleja del sucedáneo y trasciende lo delusorio e intrusivo de la imagen digital para incitar un emocionante encuentro, personal e intransferible, con el propio documento del archivo, la obra de arquitectura y su experiencia fenomenológica.

A su vez, mientras la aplicación invita a un descubrimiento *in situ* de la arquitectura y a un disfrute sensorial¹⁹ más allá de lo puramente visual, pone en práctica las nuevas “discontinuidades” y “dinámicas temporales” con las que el archivo digital puede reconfigurar los sistemas de poder propios de los repertorios tradicionales²⁰. Para ello, se sirve de una

¹⁸ Adrian Forty, *Descripción de arquitectura ¿realidad o ficción?* (Santiago de Chile: ARQ ediciones, 2018), 93.

¹⁹ Juhani Pallasmaa, *Diseminaciones. Semillas para el pensamiento arquitectónico* (Barcelona: Gustavo Gili, 2022).

²⁰ Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 77-79.

“narrativa transmedia”²¹ en la que las agencias intercambiables de las personas productoras-archivistas y consumidoras-prosumidoras interactúan de forma impredecible; los viejos y los nuevos medios se entrecruzan libremente cuando la aplicación dialoga en línea con artículos, libros o documentales derivados del proyecto y su fondo documental. *NAM* se abre a un proceso cooperativo que convoca alianzas intelectuales y redes de afectos, llama a proponer obras y enviar materiales, recuperar memorias y actualizar registros pero, sobre todo, estimula el proceso y el placer de hacerlo juntas. De este modo, los canales por los que discurre su activismo transmedial (las redes sociales, el buzón de la aplicación, los mensajes de Whatsapp, las llamadas y los correos electrónicos) encuentran en lo digital la fluidez deseable para extender colaboraciones y reforzar su condición ecosistémica²².

La naturaleza digital de *NAM* no solo facilita su inmediata consulta, sino también desestabilizar colectivamente los repositorios oficiales con inscripciones *inoportunas* propuestas desde cada entorno próximo. *NAM* desafía las lógicas de inscripción o exclusión que han regido en los registros de la arquitectura española y, con ellos, la historiografía que sustentan, para contribuir a activar procesos de democratización, pluralismo, imaginación e inclusión. Su compromiso es el de un archivo “matrístico”²³, un espacio de disenso que exhorta a sus “coinvestigadoras” a visibilizar saberes, prácticas y subjetividades marginadas o silenciadas. Prueba de esta trama de colaboraciones es que las fichas que acompañan a cada obra son firmadas por las personas que se han ofrecido a crear su contenido.

El tejido acompasado de esta red se evidencia cuando se superponen instantáneas de la aplicación en sus primeros meses de vida. Es entonces cuando se entiende cómo se han ido incorporando nuevas obras e irradiando registros a partir de su epicentro mediterráneo: desde Alicante, los resultados de la investigación se han extendido al conjunto del territorio de la Comunidad Valenciana y sus provincias limítrofes en Castilla La Mancha, Murcia, Cataluña y Baleares, impregnando los espacios y los tiempos de quienes forman parte del proyecto (fig. 5).

Finalmente, conviene subrayar que *NAM* no se apropia de los datos que gestiona, sino que su masa documental es porosa y, tal como corresponde a su condición pública, se ofrece en tiempo real a toda persona que quiera pensar sobre los datos que arroja y/o sumar a este conocimiento colectivo.

Reflexiones finales: hallazgos, valores y desafíos de futuro

Aunque en el momento en que se escribe esta comunicación, el verano de 2023, la base de datos no se ha completado todavía, el archivo de *NAM* está muy avanzado y se prevé que alcance un máximo de registros en diciembre de este mismo año. Ello no obsta para que pueda seguir ampliándose más allá de la financiación del proyecto. De hecho, el acervo documental atesorado

²¹ Cfr. Henry Jenkins, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós, 2008).

²² Cfr. Neil Postman, “El humanismo de la ecología de los medios”, en *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*, ed. por Carlos A. Scolari (Barcelona: Gedisa, 2015), 97-108.

²³ Luz Marie Rodríguez López, “Cuidar en el archivo de arquitectura: una subversión matrística”, *Bitácora Arquitectura*, n.º 45 (2020): 101, <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2020.45.77623>.

es el punto de partida para nuevos descubrimientos y reflexiones de mayor calado. En cualquier caso, en este instante, los centenares de obras subidas generan una foto fija suficientemente elocuente para enlazar varios argumentos (fig. 6).

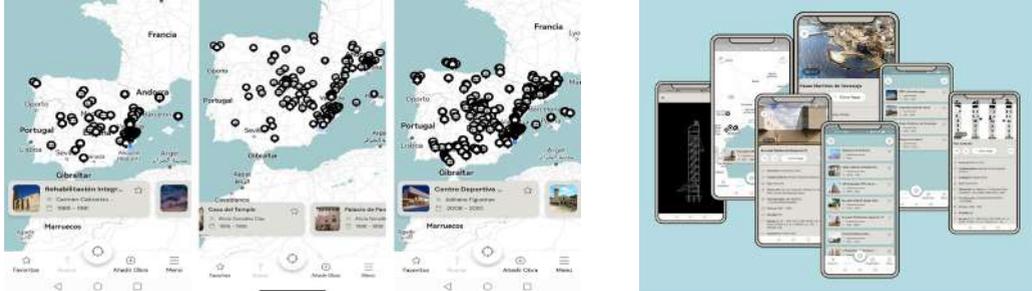


Figura 5. (izda) De izquierda a derecha: registro de obras en NAM en noviembre de 2022, abril de 2023 y julio de 2023, imagen de los autores.

Figura 6. (dcha) Ejemplos de pantallas de navegación de la aplicación NAM, imagen de los autores.

En primer lugar, se constata que, a pesar de su calidad e interés e, incluso, de alinearse silenciosa pero tenazmente con los mismos valores que ahora se proclaman como objetivos de desarrollo sostenible —en los planos social, económico y medioambiental—, por su doble condición de autoría femenina y, en muchos casos, ubicación periférica, la mayoría de estas realizaciones han sido olvidadas por la historiografía androcéntrica de la arquitectura española y por unos intereses mediáticos que han alimentado el desdén en lugar del diálogo. Esta falta de voluntad de acercamiento, mucho menos de reparación, y, sobre todo, las reticencias a desprenderse de hegemonías y prejuicios que obstaculizan el discurso común, siguen siendo palmarias en el panorama editorial actual, como demuestra la extemporánea, aunque afortunadamente contestada, colección de “Retratos” masculinos que ha comercializado recientemente *Arquitectura Viva*²⁴.

Todo esto plantea interrogantes acerca de cuánto ha preocupado y ocupado a las mujeres la construcción de un personaje y un currículo públicos en una profesión tan masculinizada en todas sus esferas, desde las tutelas ejercidas sobre sus prácticas de base al espejo de los héroes olímpicos en que se miran las más elevadas aspiraciones de la disciplina. En esta línea de discusión, NAM posibilita reflexionar sobre cómo se relacionan las arquitectas con su propia memoria, esto es, con los documentos de su archivo profesional, que, más allá del testimonio de sus obras construidas, podría constituir *per se* un auténtico legado para la posteridad. Ello permite, a su vez, extraer algunas conclusiones como, por ejemplo, que en la mayoría de los casos estudiados se confirma que las mujeres han prestado una escasa atención a preservar los documentos destinados a la representación gráfica de sus edificios. En efecto, muchas ratifican que, para ellas, planos y fotografías dejaban de tener valor instrumental una vez terminada la obra. Y, si conservaban imágenes, frecuentemente se trataba bien de pequeños apuntes del

²⁴ Véanse los nueve libros editados por Luis Fernández-Galiano, Colección Retratos (Madrid: Arquitectura Viva, 2021).

proceso, bien de recuerdos íntimos, de instantáneas con personas y encuadres tan anónimos y poco fotogénicos como los de cualquier álbum familiar.

Asimismo, el trabajo de campo del que se nutre *NAM* demuestra que las arquitectas y sus contribuciones son significativamente muchas más de las que recogen las mismas revistas que apuntalaron la notoriedad de los arquitectos de su generación, pero también que esto ha ocurrido tanto por el desinterés generalizado hacia ellas como por la falta de empeño de muchas mujeres en darse a conocer. Si se toma, por ejemplo, el caso de la Comunidad de Madrid, de las 85 entradas correspondientes a 40 arquitectas, solo dos de ellas, Carmen Gil Torres, con 20 entradas, e Isabel Huete Chugunowa, con 16, por su vinculación a la Administración vieron su obra incluida habitualmente en publicaciones institucionales, es decir, en catálogos que tenían más vocación testimonial que legitimadora. En cuanto a reconocimiento, apenas 2 obras han obtenido premios o galardones en este territorio: las viviendas de realojo de Carmen Espejel (2000) o la remodelación de la calle Dulcinea de Cristina Hernández Vicario, Patricia Leal y Lucila Urda (2006). En revistas de prestigio, solo existen 14 referencias bibliográficas y, en conjunto, 21 obras de las 85 registradas en Madrid no aparecen incluidas en ninguna publicación.

Se colige así que no es posible sustentar estudios de arquitectura con perspectiva de género solo en el vaciado de las fuentes bibliográficas existentes, menos aún si a lo que se aspira es a conculcar el canon, pues tales fuentes llevan implícitos mecanismos de “reproducción homosocial”²⁵ que, por su propia naturaleza, no permiten investigar la lógica de los sistemas (publicaciones, concursos, premios, etc.) que garantizan el capital simbólico de la disciplina y vedan el acceso al microcosmos de su campo cultural.²⁶

Son muchos los hallazgos e interrogantes que suscita el análisis de esta masa archivística. Por ejemplo, en correspondencia con la incorporación de las mujeres al ejercicio profesional y su mayor presencia en las aulas en la época de estudio, el número de obras registradas aumenta década a década, pero justo hacia el final del periodo, este crecimiento se vuelve asintótico, lo cual, de nuevo, remite al contexto y a la necesidad de entender en qué medida y por qué ellas fueron las primeras víctimas de la crisis que arrasó el sector de la construcción en 2008.

Asimismo, los datos también desmienten ideas preconcebidas como que, a pesar de la hostilidad que ha supuesto tradicionalmente el entorno y las actitudes machistas de la obra, las arquitectas no construyesen proyectos en número y superficie comparables a las de sus compañeros varones. De hecho, los registros de *NAM* exponen cómo sus encargos para la Administración, a los que pudieron acceder gracias a la democratización de los concursos, se sitúan en un rango medio de escala entre los 1.000 y 10.000 m².

También revelan que, frente al furor especulativo de una promoción privada espoleada por más de una década de políticas neoliberales²⁷, un porcentaje significativamente alto de registros, en torno al 70%, son equipamientos públicos, lo que prueba que las mujeres han tenido entre sus

²⁵ Rosabeth Moss Kanter, *Men and Women of the Corporation* (Nueva York: Basic Books, 1993), 47-78, 63-68.

²⁶ Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 2000).

²⁷ Eugenio L. Burriel, “La década prodigiosa del urbanismo español (1997-2006)”, *Actas del X Coloquio Internacional de Geocrítica*, Universidad de Barcelona, 26-30 de mayo de 2008. <http://www.ub.es/geocrit/-xcol/383.htm>.

principales preocupaciones los usos docentes, culturales, deportivos, asistenciales, etc. que ponen al ser humano en el centro. Sus trabajos en este ámbito, como también en el de la vivienda, en la que se han desempeñado con especial diligencia, hablan de una arquitectura cuidadora que trata de reequilibrar la célebre triada vitruviana desde un mayor énfasis en la función, es decir, desde una especial atención a la resolución de programas. Ciertamente, su mayor esfuerzo se ha focalizado tanto en el uso de sus edificios como, vinculado a este, la calidad de una ejecución que garantizase su confort y facilidad de mantenimiento, apostando siempre por la calidad y el bienestar de la vida que acontece en ellos, como también por la razonable duración de las cosas, es decir, por su sostenibilidad. Otra actividad a la que las arquitectas se han aplicado y se aplican con denuedo es la restauración, lo que evidencia su sensibilidad para intervenir en el entorno construido y sus significados, asegurando así la pervivencia de una memoria colectiva.

Irónicamente, frente a la durabilidad de los *contenidos*, las obras que han perdurado dignamente en el tiempo, uno de los retos más complejos a los que se enfrenta este proyecto está relacionado con la preservación de este frágil *continente*, pues, en Internet, la estabilidad de los programas y formatos digitales es problemática. Para una aplicación, las imprescindibles actualizaciones que aseguran su funcionamiento y evitan fallos de seguridad, así como el coste de las infraestructuras específicas para su ejecución y almacenaje, exigen considerables desembolsos económicos que hay que sufragar si se quiere evitar su rápida obsolescencia tecnológica.

No deja de resultar paradójico que un archivo digital como este, que ha logrado rescatar tantos materiales del olvido o la destrucción, que ha reunido planos y fotografías procedentes de estudios desmantelados, archivos menores y polvorientos trasteros, y que ha convertido y/o transferido a la red documentos precariamente conservados en formatos de almacenamiento desfasados como disquetes, CD-ROMs y viejos discos duros caseros, quede ahora a merced de seguir encontrando fuentes de financiación y respaldo institucional para que su futuro no dependa del voluntarismo y *entusiasmo*²⁸ de sus autoras.

En cualquier caso, si el archivo se apagara mañana, siempre permanecería el entramado de colaboraciones que ha sostenido esta aplicación, pues lo más importante de *NAM* no son los medios, sino las personas que han hecho posible el proyecto. Y, por supuesto, también quedarían las preguntas, tan acuciantes como la necesidad de seguir investigando y debatiendo acerca del papel de las mujeres en el debilitamiento de las centralidades excluyentes que reforzaron el paradigma anterior al impacto de la cuarta ola feminista. Sobreviviría, en definitiva, la urgencia de descubrir nuevos lugares para el encuentro, construir relaciones y, por su puesto, el afán de continuar explorando las oportunidades que ofrecen los márgenes para (re)pensar libremente la arquitectura.

²⁸ Cfr. Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Barcelona: Anagrama, 2017).

Venecia, 1976: la *Biennale Rossa* del pabellón español. Una comprometida exposición interdisciplinar, finalmente “sin” arquitectura

Venice, 1976: The *Biennale Rossa* of the Spanish Pavilion. An Engaged Interdisciplinary Exhibition, finally “without” Architecture

ANTONIO PIZZA

Universitat Politècnica de Catalunya, antonio.pizza@upc.edu

Abstract

La participación española en la edición 1976 de La Biennale di Venezia (B76), renovada en sus estatutos tras la contestación de 1968, fue el resultado de un encargo cursado por parte del presidente de La Biennale (Carlo Ripa di Meana) y del director del sector “Arti Visive e Architettura” (Vittorio Gregotti) a un grupo de artistas e intelectuales españoles. Su intención era privilegiar el arte español antifranquista, evitando una participación institucional del régimen y dejando por consiguiente cerrado el pabellón nacional. Otro requisito era el de ensayar una lectura interdisciplinar sobre el tema: “Ambiente / Arte”; además, gracias a Gregotti, ese año la “Arquitectura” debutaba como disciplina, quedando englobada en “Artes Visuales”. Los preparativos, la propia presentación de la exposición en Venecia, así como sus secuelas en Barcelona (en la Fundació Miró), se caracterizaron por un sin fin de conflictos, tanto políticos como artísticos, mientras que la “arquitectura”, considerada desde los primeros pasos como parte sustancial del contenido expositivo, quedará finalmente relegada a un papel accesorio. ¿Por qué?

Spanish participation in the 1976 edition of La Biennale di Venezia (B76), renewed in its statutes after the 1968 contestation, was a specific commission made by the president of La Biennale (Carlo Ripa di Meana) and the director of the sector of “Arti Visive e Architettura” (Vittorio Gregotti), to a group of Spanish artists and intellectuals. Its intention was to privilege anti-Franco Spanish art, avoiding an institutional participation by the regime and consequently leaving the national pavilion closed. Another requirement was to try out an interdisciplinary reading between “Ambiente / Arte”; furthermore –thanks to Gregotti– that year Architecture debuted as a discipline, being included in “Arti Visive”. The laborious preparations, the exhibition presented in Venice, as well as its aftermath in Barcelona (at the Fundació Miró), were characterized by endless conflicts, both political and artistic, while “Architecture”, considered from the first steps as a substantial part of the exhibition content, will ultimately be relegated to an accessory role. Why?

Keywords

Exposición interdisciplinar, compromiso político, democracia, arquitectura minusvalorada
Interdisciplinary exhibition, political engagement, democracy, undervalued architecture



Figura 1. Público asistente a la B76. Foto: Cameraphoto. Fuente: *Caso de estudio. España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976* (Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2018).

El 18 de julio de 1936 las divisiones marroquíes del general Francisco Franco se levantaron contra el gobierno constitucional. Era la guerra civil española. Era la tragedia de la República. El 18 de julio de 1976 se abre la tercera edición de la nueva Bienal: en el centro de sus iniciativas está España, cuarenta años de arte y de cultura españolas, que son también cuarenta años de luchas por la libertad².

Durante el premonitorio año de 1968, los movimientos de contestación habían castigado de manera radical a la institución de La Biennale, llegando a dinamitar sus anticuadas lógicas expositivas, enfocadas, prevalentemente, en la promoción mercantil de singularidades artísticas nacionales. Como respuesta a esta crisis estructural, dentro del Consejo Directivo de la entidad se fijaron ciertos objetivos políticos, capaces de acercar las diferentes fuerzas y partidos presentes en su seno. Entre ellos, se priorizó la defensa de un antifascismo militante y la asunción de lógicas “democráticas” de selección de las exposiciones y de los artistas representados. Por esta razón, una vez aprobado el “Piano Quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)”, el primer programa de la “nueva” Biennale, en

Este artículo recoge parte de los resultados del proyecto de investigación *Reflexiones, desde Europa, sobre la arquitectura en España: proyectos urbanos, equipamientos públicos, diseño e intervenciones en el patrimonio (1976-2006)*. *RETRANSLATES01*. (I.P.1: Antonio Pizza de Nanno; I.P.2: Ángeles Layuno Rosas; Ref.: PID2022- 138760NB-C21).

Su redacción se ha fundamentado en el examen de materiales, documentaciones de archivo y recortes de prensa, depositados en las siguientes instituciones: Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia (ASAC), Porto Marghera; Arxiu de la Fundació Joan Miró (AFM), Barcelona; Arxiu Nacional de Catalunya, Fondo Oriol Bohigas, (ANC), Sant Cugat del Vallès; Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya-Demarcació Barcelona (AHCOAC), Fondo Oriol Bohigas y Fondo Antoni Bonet Castellana; Archivo personal del arquitecto Víctor Pérez Escolano (VPE). Quiero agradecer la gentileza y profesionalidad manifestada por los interlocutores de las instituciones consultadas; en particular modo, quiero resaltar la disponibilidad y generosidad mostrada por parte de Víctor Pérez E. En las citas literales de documentación y artículos de prensa se han querido mantener las normas tipográficas de los originales: cursivas, negritas, subrayados, mayúsculas.

² Mario Passi, “La Spagna che vedremo a Venezia”, *L'Unità*, año *LIII*, n.º 187 (10 julio 1976): 3.

defensa de la democracia y de exposiciones “temáticas”, se decidió, por unanimidad, dedicarlo a la reivindicación de las libertades aplastadas en Chile por la dictadura de Pinochet (tema de la edición de 1974). Al mismo tiempo, se planificó, para 1976, emprender diversas actividades relacionadas con las luchas antifranquistas en España, en un país próximo al fin “natural” de la dictadura y de hecho en plena Transición democrática durante los trabajos preparatorios para la edición de 1976³.

En la carta de invitación, enviada por La Biennale, se expresaban claramente las intenciones institucionales:

... la dirección de la Bienal decidió en su día, por razones fáciles de entender, la clausura del Pabellón Oficial Español, ofreciendo como alternativa el patrocinio y organización de una MOSTRA D'ARTE SPAGNOLA que, con carácter democrático y representativo, testimoniara el desarrollo histórico del arte español desde la guerra civil hasta nuestros días⁴.

Gracias a la designación del arquitecto Vittorio Gregotti como director del sector “Arti Visive e Architettura” (25 junio 1974), se legitimó la “arquitectura” como sector específico de la Biennale, sosteniendo la necesidad de promover “attività permanenti” e “attività sul territorio”, ya fuera del consabido recinto de los Giardini di Castello, en Sant’Elena, un barrio veneciano en realidad periférico.

Finalmente, en la edición que se desarrollará a lo largo de los meses de verano y otoño 1976, la Biennale Arte incluirá la muestra principal *Ambiente / arte* (con Germano Celant como *curator*)⁵, mientras –en paralelo– se montaron algunas exposiciones de sesgo específicamente arquitectónico: *Il Razionalismo in Italia durante il Fascismo; Europa / America: architetture urbane, alternative suburbane*⁶; *Il Werkbund 1907. Alle origini del design*.

La Bienal de 1976 está dedicada al tema del ambiente. El Ambiente es todo cuanto nos rodea e implica. [...] Las exposiciones ‘L'altra Spagna’ y ‘Arte Ambiente’, como ejemplos extremos de esta problemática, ocupan con razón un lugar central en los actos de 1976. [...] Es esta una iniciativa que se expresa sobre todo a través de la articulación y extensión de

³ Enrica Roddolo, *La Biennale. Arte, polemiche, scandali e storie in Laguna, Escritos* (Venecia: Marsilio, 2003), 106-108.

⁴ Dirección de La Biennale, “Modelo de Carta de Invitación”, ASAC, Arti Visive, b.232.

⁵ Se publicará un catálogo en dos volúmenes: *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente partecipazione, strutture culturali*, Catalogo generale, Volume primo; Volume secondo (Venecia: Edizioni La Biennale di Venezia, 1976). En el primer volumen aparece el capítulo “Spagna / avanguardia artistica e realtà sociale /1936-76”, 175-187. Estaba previsto que la exposición española generara una publicación monográfica, independiente del catálogo general, que, sin embargo, no llegó a editarse.

⁶ Esta exposición se montará en los Magazzini del Sale (en las Zattere), del 31 de julio al 10 de octubre de 1976. En la carta de invitación a los representantes para España (el estudio Martorell-Bohigas-Mackay y el Taller de Arquitectura Ricardo Bofill), se puede leer: “Creemos que su participación en esta exposición constituirá un momento significativo de difusión y discusión en el panorama de la cultura arquitectónica. [...] El objetivo es hacer que la filosofía de diseño de cada uno se manifieste a través de una serie de contribuciones individuales”, Vittorio Gregotti, “Lettera di invito da mandare agli architetti”, 11 de mayo de 1976, ASAC, Arti Visive, b.244.

los campos disciplinares de aplicación a las prácticas artísticas del diseño, la arquitectura y el proyecto del territorio⁷.

En esta edición, La Biennale perderá su referencia habitual a la numeración ordinal, con la aparición en todas las comunicaciones oficiales de un simple logo: “B76”; al mismo tiempo, el pabellón central de los Giardini –convertido en Padiglione Italia desde 1974– destinará más de una tercera parte de su superficie (1700 metros cuadrados) a la muestra programada sobre España; en cambio, el Pabellón oficial de España⁸ quedará clamorosamente cerrado.

Entre los actos preparatorios de la B76 se desarrolló en Venecia, en el mes de mayo de 1975, el “Convegno Internazionale sulla nuova Biennale”: por España, intervinieron Eduardo Arroyo (quien ya pertenecía a la comisión de artes visuales y era, por tanto, parte integrante del Ente)⁹, Rafael Solbes y Manuel Valdés (miembros del “Equipo Crónica”), Alberto Corazón y Tomás Llorens. Poco después, en julio de 1975, se desarrolló el “Convegno Internazionale Progettuale”, en donde se presentó el borrador *Vanguardia política: el caso español desde 1936 a 1976*.

Fue V. Gregotti [...] quien formalizó el encargo de un proyecto alrededor de este tema y recomendó la designación de una comisión para su preparación, constituida por Tàpies, Saura, Bohigas, A. Corazón, E. Crónica, A. Ibarrola, V. Bozal y yo mismo.¹⁰



Figura 2. “Comisión de los diez”, más colaboradores: V. Pérez Escolano, O. Bohigas, A. Bonet Castellana, T. Llorens, M. Valdés, M. García, A. Corazón, A. Saura, I. Julián, V. Bozal, J. M. Martorell, E. Arroyo, J. M. Gómez. Fuente: Archivo Víctor Pérez Escolano (VPE).

⁷ Informe redactado por Vittorio Gregotti, s. f., ASAC, *Arti Visive*, b.233.

⁸ El Pabellón español en La Biennale, dentro del recinto de los Giardini di Castello, fue proyectado por Francisco Javier de Luque y López en 1922, y su fachada fue reconstruida por Joaquín Vaquero Palacios en 1952.

⁹ El pintor Eduardo Arroyo, quien vivía exiliado fuera de España, será posteriormente detenido en Valencia, donde había vuelto de forma clandestina, el 18 de octubre de 1975, siendo en seguida expulsado por las autoridades españolas. El 19 de octubre se publicó una declaración de solidaridad, por parte del presidente della Biennale: Informe de Carlo Ripa di Meana, del 19 de octubre de 1974, “Arrestato in Spagna Eduardo Arroyo, commissario della Biennale di Venezia”; ASAC, *Arti Visive*, b.218/2.

¹⁰ Extractos de una carta de Tomás Llorens dirigida a Luis Peña Ganchequi, fechada 21-5-1976; ASAC, *Arti Visive*, b.234.

El anteproyecto español fue aprobado y el Presidente de La Biennale decidió nombrar entonces una comisión (denominada como “comisión de los diez”), constituida por Antoni Tàpies, Antonio Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Valeriano Bozal, Tomàs Llorens, Alberto Corazón, Antonio Fernández Alba, Rafael Solbes, Manuel Valdés y Manuel García¹¹.

En el “Convegno...” de julio de 1975, el Equipo Crónica, a través de su “coordinatore a tempo pieno” –el prof. Manuel García García–, presenta un detallado esquema expositivo, en el que se incluyen diversas secciones que testimonian el papel sustancial que, en primera instancia, la arquitectura debería haber tenido, respecto de lo presentado finalmente en el Padiglione Italia.¹² Hay también referencias a otro autor, que luego quedará desdibujado en el proceso de la misma B76. Se trata de Ignasi de Solá Morales, citado como “Responsable de la Participación de Arquitectura en la Mostra d’Arte Spagnola”.

Sin embargo, a principios del mismo mes de enero de 1976, estalló una polémica virulenta¹³ entre el equipo español que había recibido el encargo “oficial” (la “comisión de los diez”) y otro grupo, formado por Vicente Aguilera Cerni, José María Moreno Galván y el poeta Rafael Alberti, a los que La Biennale había consultado, para sondear una propuesta “en paralelo” a la otra ya en marcha desde hace meses.

Por lo visto, la propuesta de la “comisión de los diez” había generado cierta suspicacia entre los representantes del Partito Comunista Italiano en el consejo directivo de la Biennale, explicitada públicamente por el compositor Luigi Nono, el pintor Emilio Vedova (ambos habían tenido un papel destacado en la contestación de 1968 y gozaban de un amplio apoyo entre las fuerzas culturales de izquierda), a los que se añadió el historiador del arte Giulio Carlo Argan. Presunta causa de estas objeciones habría sido una excesiva

¹¹ En octubre de 1975, se añadieron Inmaculada Julián y Víctor Pérez Escolano y, posteriormente, José Miguel Gómez, mientras que Josep Renau finalmente no pudo integrarse. En algún momento del proceso de elaboración del proyecto intervinieron también, con diferentes implicaciones, Antonio González Cordón, Vicente Lleó Cañal, Fernando Martín Martín, Ignasi de Solá-Morales, mientras que el proyecto del montaje, desde el primer momento, correrá a cargo del estudio Martorell-Bohigas-Mackay.

¹² La documentación consultada propone secciones sobre el “Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937”, “... una exposición de construcciones arquitectónicas (arquitecturas provisionales) realizadas para proteger el patrimonio artístico español del período de guerra”, “... un amplio panorama de las diversas manifestaciones programáticamente fascistas en las artes visuales y en arquitectura”; y, por último, “La nueva política cultural del Régimen (integración de las vanguardias y su respuesta contraria”, donde se habla de “La conformación del hábitat” y de: “Arquitectura: Equipo MBM, Sáenz de Oiza. Dibujos e investigaciones: Equipo 57 y Oteiza. [...] Crisis semántica de la arquitectura. Experiencias locales y debates urbanos.” Informe en italiano, con anexos en castellano, con firma de los cuatro componentes de Equipo Crónica, fechado: “Venezia, 26 luglio 1975”; ASAC, *Arti Visive*, b.218/2; b.232.

¹³ En realidad, todo el desenlace de la participación española en la B76 estuvo acompañado por un laberinto de tensiones y altercados político-culturales, casi imposible de desenmarañar. En el contexto de este artículo, prescindimos de adentrarnos en esta disputa interminable, excepto en las cuestiones que atañen directamente a la presencia de la arquitectura. Como bibliografía fundamental, se aconseja la consulta de: VV.AA., “Venecia 76. Toda la polémica”, *Comunicación XXI*, n.º 31-32 (1976): 93-112; Rosalía Torrent, *España en la Biennial de Venecia. 1895-1997* (Castellón: Col·lecció Universitaria Geografia i Història, 1997); VV.AA., *Caso de estudio. España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976* (Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2018).

“cerrazón” de la propuesta sobre la que se estaba trabajando, carente de la ya ineludible “interdisciplinaridad”¹⁴.

Es interesante subrayar cómo, inclusive en el segundo anteproyecto citado –que no superó el estadio de borrador– la arquitectura aspiraba a tener un papel significativo:

Naturalmente, tendría que ser preponderantemente artística (de pintura, escultura y arquitectura). [...] Y claro que esta sería una exposición democrática y antifascista [...]¹⁵.

Entre sus “Advertencias preliminares”, se hace hincapié en las “manifestaciones interdisciplinarias”, enfocando la arquitectura en un capítulo específico y recurriendo a las siguientes subdivisiones historiográficas:

1. La cultura funcionalista y el impacto de la guerra civil; 2. La polémica recuperación de la arquitectura moderna [alusión al clima de la posguerra y al grupo R; n. d. a.]; 3. Arquitectos de la recuperación; 4. Del exilio y del retorno; 5. La investigación (Rafael Leoz); 6. La reconquista de lo humano (Ricardo Bofill)¹⁶.

El proyecto de la “comisión de los diez” será aceptado definitivamente el 31 de enero de 1976¹⁷. Finalmente, en mayo de 1976, un informe visado por Valeriano Bozal y Tomás Llorens, explicita las líneas ideológicas generales de la muestra, tal y como efectivamente se llevó a cabo:

De acuerdo con la idea original, la exposición debía caracterizarse por tres rasgos fundamentales: a) ser **histórica** (cubriendo el período 1936-76). b) ser **discursiva**, es decir, articulada en una serie de unidades dispuestas de modo que manifestaran un **sentido narrativo**, un hilo argumental que condujera al espectador a lo largo de la secuencia de unidades.

¹⁴ “La iniciativa de la Bienal no debe circunscribirse a pinturas y esculturas, sino atender a todas las voces y las expresiones de la cultura ibérica, contribuyendo así al espíritu de unidad de las fuerzas democráticas españolas.” Luigi Nono, entrevistado por Sandro Meccoli, “Alla Biennale c’è la febbre spagnola”, *Corriere della Sera* (25 de febrero de 1976); Emilio Vedova, “Puntualizaciones ante la clausura de la Bienal de Venecia”, *Triunfo*, n.º 714 (2 octubre 1976): 47.

¹⁵ Se trata de una carta (18 de enero de 1976), dirigida a Carlo Ripa di Meana, en la que José María Moreno Galván, sin embargo, ya expresa su “renuncia” a participar en la B76. ASAC, Arti Visive, b.218/2.

¹⁶ Los sectores principales de la muestra deberían haber sido, en resumen: “Maestros para un nuevo horizonte de valores”; “La Pintura”; “La Escultura”; “Arquitectura”; “Teatro”; “Música”; “Cine”; “Poesía”; “Edición”. “Contribuciones y presencias internacionales coadyuvantes al proceso de una cultura democrática española”. ASAC, Arti Visive, b.218/2.

¹⁷ El Consejo General de la Bienal se decantó por la propuesta de la “Comisión”, por 18 votos a favor y dos abstenciones, mientras que la otra –que se llegó a presentar– no obtuvo ninguna adhesión. En cualquier caso, Carlo Ripa di Meana, quien hubiera deseado una fusión provechosa entre los dos anteproyectos, se encontraba bastante contrariado respecto de la propuesta avanzada por Aguilera Cerni, Moreno Galván y Alberti: “...expusieron unos prejuicios en relación a Arroyo que bloquearon enseguida la conversación: le reprochaban haber realizado un polémico cuadro sobre Dolores Ibarruri, ‘La Pasionaria’. Actuando así nos creaban una situación embarazosa, porque Arroyo es un artista y nosotros no podíamos censurar políticamente su trabajo. Además, Arroyo es un comisario de la Bienal...”. Carlo Ripa di Meana, entrevistado por Rossend Domènech, “La Bienal recuerda els 40 anys de la guerra d’Espanya”, *Avui*, 13 de agosto de 1976, 19.

c) ser **analítica**; el sentido de la narración debía emerger en la conciencia del espectador a través de un análisis de la relación entre fenómenos artísticos por una parte y el contexto histórico “total” (político, económico, social y cultural) de la dictadura franquista¹⁸.

El estudio de Oriol Bohigas (Martorell-Bohigas-Mackay) será el encargado de montar la exposición dentro del Padiglione Italia (llamado también Padiglione Centrale), en los Giardini di Castello.

Querido Oriol, te adjunto el guion definitivo. [...] ...las obras pueden ir suficientemente próximas una a otras, salvadas unas pocas excepciones (Tàpies). El ambiente general de la exposición propiamente histórica lo imagino como una sucesión de espacios más bien pequeños, en una escala más bien íntima. ¿Cómo y dónde quedaría la muestra de arquitectura?¹⁹

El “guion para el diseño físico de la exposición”, remitido al estudio barcelonés, se divide en unas secciones principales, con sus apartados:

- I. Carteles de la guerra.
- II. Pabellón del 37. Maqueta (?). Documentación gráfica arquitectónica
- III. La derrota y el exilio. [...]

Discurso histórico propiamente dicho: 1939-1976: Cinta cronométrica continua

- 1. La recuperación de la vanguardia: 1939/1954 [...]
- 2. Entre testimonio y libertad: 1954-1964 [...]
- 3. Zonas del realismo: 1954-1964 [...]
- 4. Arte y compromiso político: Límites de lo comunicable: 1964-1970 [...]
- 5. Pintura / crítica / significación: 1970 – 1976 ²⁰

El equipo encargado del diseño del montaje –dirigido por O. Bohigas y con la intervención de J. M. Martorell–, realizará una “limpieza” del área asignada dentro del Padiglione Italia, restituyendo las intervenciones realizadas en los años 50 por Carlo Scarpa, quien había llevado a cabo una articulación del espacio expositivo mediante plataformas desniveladas, conectadas por cortas rampas de escaleras.

El montaje ejecutado se dividió en dos grandes partes: la primera, centrada en el Pabellón de la República Española en la Exposición de París de 1937²¹, consistió en un trabajo de recopilación y elaboración de la documentación, en la reconstrucción de la “Fuente de Almadén”

¹⁸ Tomás Llorens, “Diseño y contenido de la exposición”, *Comunicación XXI*, n.º 31-32 (1976): 24.

¹⁹ Carta del 15 de mayo de 1976, de Tomás Llorens a Oriol Bohigas; como se puede leer en ella, todavía se hace referencia a una “muestra de arquitectura”. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), fondo Oriol Bohigas, BV-556.

²⁰ “Guión para diseño físico de la exposición”, recibido y visado en el estudio MBM, en fecha 20 de mayo de 1976; ANC, fondo Oriol Bohigas, BV-556.

²¹ Esta sección fue encargada a Víctor Pérez Escolano –quien contó con la colaboración de Antonio González Cordon, Vicente Lleó Cañal y Fernando Martín Martín.

—obra de Alexander Calder presente en la Exposición parisina—,²² y en un despliegue de carteles de la Guerra Civil, más la presentación de obras de artistas exiliados, como Alberto (Alberto Sánchez), Julio González, Pablo Picasso, Josep Renau, Oscar Domínguez.

La segunda parte se fundamentó en un recorrido histórico-artístico, relativo a los últimos cuarenta años. El itinerario expositivo arrancaba y tenía su punto conclusivo en la misma “rotonda” del edificio preexistente, quedando señalizado por una alfombra roja sobre suelo negro. A los dos lados de la misma, se enfrentaban ciento veinte metros de una cinta con materiales gráficos explicativos del contexto, ordenados cronológicamente y elaborados por Alberto Corazón; mientras que, en el lado opuesto, se iban deshilvanando piezas de diferentes artistas, empezando por Ángel Ferrant y acabando con obras producidas expresamente para la manifestación.

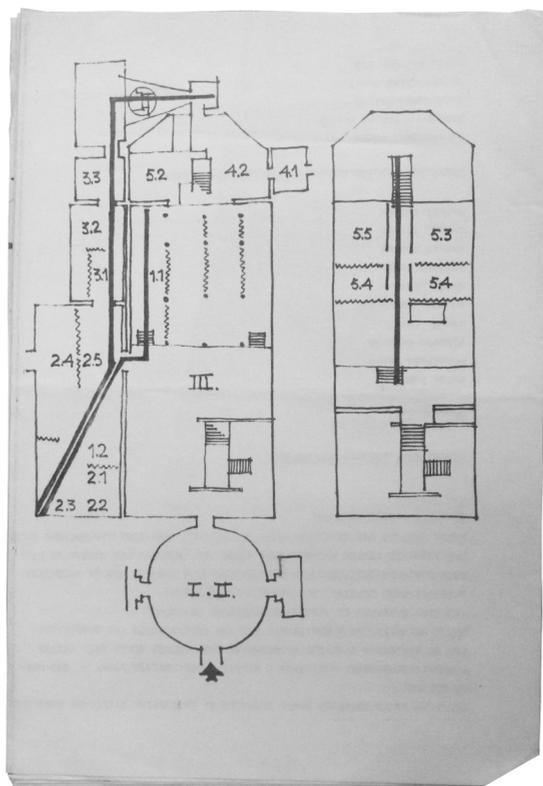


Figura 3. Anteproyecto de montaje de la exposición en el Pabellón Italia de los Giardini di Castello. Estudio MBM. Fuente: Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), fondo Oriol Bohigas.

²² También la reconstrucción de la “Fuente de Almadén” (a cargo de Antoni Bonet Castellana), y su colocación en la rotonda de acceso al Padiglione Italia, generó considerables controversias, con ecos en la prensa internacional, debidas a la peligrosidad del material que se preveía utilizar: el mercurio. Carta de la arquitecta Marina Vio, supervisora de la obra en La Biennale, a Antoni Bonet Castellana, s. f., Arxiu Històric del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya-Demarcació Barcelona, AHCOAC, fondo Antoni Bonet Castellana, 1386/168/3.



Figura 4. Reconstrucción e instalación de la “Fuente de Almadén” de Alexander Calder, en la “rotonda” del Pabellón Italia, bajo la dirección de Antoni Bonet Castellana. Fuente: VPE.

La compartimentación espacial se regía por un despliegue vertical de cortinas de tela blanca, que marcaban ámbitos en los que iban apareciendo mesas camillas tapizadas con manteles blancos, concebidas como superficies horizontales sobre las que se apoyarían los objetos artísticos.

Una mesa preparada –“puesta”– como lo hubiera estado la mesa presidencial de una típica comida- homenaje público; en ella unas tarjetas indicaban los nombres de los comensales ausentes –y esperados–: nueve artistas o escritores muertos durante la guerra civil [...]”²³.

Sin embargo, para recuperar la pregunta que Valeriano Bozal formulaba a Oriol Bohigas: “¿Cómo y dónde quedó la muestra de arquitectura?”; “¿Qué ha sucedido con el papel destacado que esta sección parecía prefigurar, no solo en los anteproyectos de la ‘comisión de los diez’, sino también en la de sus ‘contrincantes’”?

²³ “... dos elementos que se iban a repetir consistentemente a lo largo del itinerario de la exposición: las mesas cubiertas de un simple mantel blanco –destinadas uniformemente a actuar como soporte, tanto de los documentos (en unos casos) como de las esculturas (en otros)– y una estrecha alfombra roja de pita (el tipo de alfombra que suele usarse en las calles en ciertas ceremonias cívicas), que conducía desde la mesa hasta el centro de la rotonda, subrayando de este modo el carácter ‘presidencial’ de aquella”. Tomás Llorens, “Diseño y contenido de la exposición”, *Comunicación XXI*, n.º 31-32, (1976): 26, 27, 30-31. Como era de esperar, también llovieron críticas sobre lo extemporáneo de semejante presentación de las obras artísticas: “El montaje de cuadros y esculturas fue toda una lección de cómo no ha de presentarse una exposición. Fue tan caótico, que resultaba difícil de explicar. [...] Las esculturas de Alberto Sánchez fueron colocadas sobre unas mesas con manteles blancos, a modo de botellas de champán, que se ofrecían a un visitante. Que las 16 esculturas de Julio González estaban amontonadas sobre otras mesas con las mismas características. Que Miró tenía como fondo unas telas acortinadas [...] ¡Qué ocasión perdida!... ¡Los mismos de siempre!... ¡Para eso no era necesario cerrar el otro pabellón...!”. Manolo Calvo, Rafael Lorente, Julián Marcos, “Escándalo en Venecia”, *Interviú* (4-10 noviembre 1976): 34.

Parece cierta la implicación inicial de Ignasi de Solà Morales, en la preparación de una parte expositiva dedicada a la arquitectura del período, integrado en el trabajo llevado a cabo por la “comisión de los diez”; no obstante, debieron surgir también –entre otros inconvenientes– cuestiones de calendario,²⁴ que impidieron al final una participación “plena” y efectiva de Ignasi de Solà Morales en la preparación de la muestra.

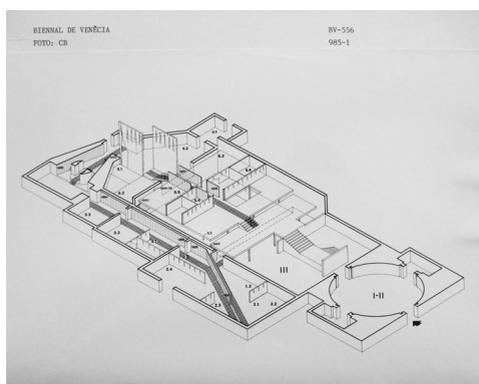


Figura 5. (izda) Perspectiva axonométrica del proyecto expositivo, con el trazado del recorrido y la compartimentación por sectores expositivos. Estudio MBM. Fuente: Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya-Demarcació Barcelona (AHCOAC), fondo Oriol Bohigas.

Figura 6. (dcha) “Mesa de los ausentes”. Fuente: ASAC, fototeca.



Figura 7. (izda) Vista de la sala III, dedicada a Julio González, con obras de Picasso, Miró y Alberto Sánchez. Fuente: ASAC, fototeca.

Figura 8. (dcha) 18 de Julio / *Iconografía de un dictador*, instalación de Alberto Corazón. Archivo Manuel García. Foto: José Miguel Gómez. Fuente: *Caso de estudio. España...*

²⁴ “Después de 10 días, por fin volvió Ignacio Solà Morales a Barcelona, y le hablé del asunto de la arquitectura en la Mostra. Se tomó una noche para discurrir sobre los planteamientos que le hice, y se ha reafirmado en su negativa a aceptar esa responsabilidad tan tarde, y con tan corto plazo, debido a los múltiples compromisos que tiene ya adquiridos. De cualquier modo, mantiene su ofrecimiento de comentar con Oriol, lo que éste desee”. Carta de Víctor Pérez Escolano a Vittorio Gregotti; Las Palmas, 23 de abril de 1976; (VPE).



Figura 9. Vista de una de las salas, con diversas obras en la pared y colgando del cortinaje blanco. Fuente: ASAC, fototeca.

En definitiva, pese a la insistente inclusión de la arquitectura española entre los materiales preparatorios, lo cierto es que su disposición en la B76 resultó ser algo “periférica” y, sobre todo, bastante desvinculada de la voluntad primaria de sus dos comisarios: la de ir entrelazando, a lo largo del recorrido expositivo, nexos e intercambios semánticos entre las vanguardias artísticas y la realidad histórica y cultural de un país en lucha por la conquista de la libertad democrática.

A lo largo de la “alfombra roja”, la dialéctica referencial –algo mecánica– establecida entre la cinta cronológica de los acontecimientos históricos, sociales y culturales y las materializaciones artísticas de los opositores al régimen, había provocado –como los mismos comisarios reconocieron– alguna que otra dificultad de lectura, disonancias y desfases temporales. ¿Dichos desacuerdos tal vez llegarían a imposibilitar una inserción congruente de la arquitectura en un esquema algo maniqueo de inteligibilidad de lo acaecido?

Quizás, no se trataba solamente de lo específico de la disciplina arquitectónica –transformadora “física” de la realidad, a diferencia de las otras artes presentes–, sino también del hecho de que ¡muchos de los mejores arquitectos de los años del franquismo no fueron en absoluto activos “opositores” del régimen de Franco...!

Una vez inaugurada la muestra, resulta significativo que, entre la cantidad impresionante de reportajes generados, casi nadie prestó atención a que, en efecto, en el pabellón español de la B76, “también” había una presencia, si bien testimonial, de obras arquitectónicas.

Debido a las dificultades que se plantean a la hora de establecer correlaciones entre las diferentes tendencias arquitectónicas y los diversos movimientos en las artes plásticas, la sección de arquitectura no se ha incluido en el itinerario cronológico, sino que aparece como un apartado independiente del mismo, documentado a base de diapositivas, ordenadas por tema²⁵.

²⁵ Gloria Moure, “Venecia. España, protagonista de la Bienal”, *Destino*, n.º 2024 (15-21 de julio 1976): 35.

En el fondo personal de Oriol Bohigas aparece un documento (sin fecha ni firma)²⁶, entre los legajos de la B76, titulado “Arquitectura española contemporánea: balbucesos y silencios”. Se trata del artículo que Ignasi de Solà-Morales publicó en el libro colectivo que editó –tras múltiples vicisitudes– la editorial Gustavo Gili, en 1977²⁷; volumen este, que no tiene que ver con el “frustrado” catálogo de la muestra española en la B76, ni con el catálogo de la versión revisada de la misma, celebrada en la Fundació Miró de Barcelona a finales de 1976.

Al borrador se encuentra anexo un listado de ilustraciones de obras arquitectónicas, en mucho mayor número de las que luego estarían presentes en el libro de la Gili: ¿se puede deducir que se trata del listado de diapositivas que se proyectaron en una zona algo “apartada” de la B76?

En una carta de Manuel García –secretario de la “Comisión de los 10”– a Francesc Vicens, a la sazón director de la Fundació Miró, hallamos una confirmación:

Desde Valencia te remití las Diapositivas del Stand de Arquitectura que son propiedad de Txatxo Sabater. A este respecto valdría la pena que os pusiérais en contacto con Sabater o Solá de Morales para el montaje de dichas proyecciones²⁸.

“La comisión de los diez” remarcó, en diversas declaraciones públicas, que ellos daban por acabada su misión, una vez inaugurada la exposición veneciana; si algunos de los componentes tuvieron relación con la posterior muestra celebrada en la Fundació Miró de Barcelona, fue –por tanto– a título rigurosamente personal; y tampoco se podía esperar que la arquitectura volviera a tomar protagonismo, cuando este ya se le había negado en la precedente exposición artística sobre España: la celebrada *Biennale Rossa*.

En nuestra opinión, habría que considerar la exposición hecha en Barcelona como una ilustración informativa (pero no como una reproducción ni como un equivalente funcional) de la exposición hecha en Venecia. Como tal ilustración informativa, pensamos que puede contribuir –especialmente si llega a complementarse con el libro preparado por los miembros de la Comisión, cuya circulación se encuentra en estos momentos obstaculizada por la autoridad judicial– al que era el objetivo principal de la exposición hecha en Venecia: abrir un debate histórico y teórico sobre las relaciones entre la cultura y la realidad sociopolítica del régimen franquista como una base para la formulación de alternativas para el futuro²⁹.

²⁶ “Arquitectura española contemporánea: balbucesos y silencios”; ANC, fondo Oriol Bohigas, BV-556.

²⁷ VV.AA., *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* (Barcelona: Gustavo Gili, 1976).

²⁸ Carta de Manuel García a Francesc Vicens, 8 de noviembre de 1976; Arxiu General, Fundació Joan Miró (AFM), c.466 6/8.

²⁹ Carta del 21 de diciembre de 1976, firmada por V. Bozal, E. Crónica (R. Solbes y M. Valdés), Inma Julian, Tomás Llorens, y dirigida a la Comissió Delegada del Patronat, Fundació Joan Miró. La Fundació Miró llegó a publicar un sencillo “Catálogo de las obras expuestas”, en el que obviamente no se hace alguna mención a obras arquitectónicas: VV.AA., *Biennal de Venècia. Avantguarda artística i realitat social a l'Estat espanyol. 1936-1976* (Barcelona: Fundació Joan Miró, 1976). Arxiu General, Fundació Joan Miró (AFM), c.466 6/8.

Esta comunicación es resultado de la investigación financiada por el Proyecto de Investigación: *Reflexiones, desde Europa, sobre la arquitectura en España: proyectos urbanos, equipamientos públicos, diseño e intervenciones en el patrimonio (1976-2006)*. RETRANSLATES01. I.P.1: Antonio Pízza de Nanno; I.P.2: Ángeles Layuno Rosas; Ref.: PID2022-138760NB-C21; Proyecto financiado por MICIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Entendiendo los paisajes de desigualdad urbana. Enfoques, métodos e instrumentos para un atlas operativo estratégico para el sur de Madrid

Understanding Landscapes of Urban Inequality. Towards an Operative Atlas for the South of Madrid

ALBA RODRÍGUEZ ILLANES

Universidad Rey Juan Carlos, albarillanes@urjc.edu

MIGUEL Y. MAYORGA CÁRDENAS

Universidad Politécnica de Cataluña, miguel.mayorga@upc.edu

Abstract

El paisaje urbano es el resultado de procesos no planificados sumado a acciones formuladas desde divisiones académicas y disciplinares tradicionales (arquitectura/ingeniería/urbanismo/paisajismo) que rara vez, incluyen disciplinas que pueden ser transversales a ellas. Esa indiferencia conceptual entre elementos constitutivos de la ciudad pensados desde campos disciplinares estancos, no resuelve la integración y mediación en y entre los sistemas que conforman el territorio, la necesaria interrelación de complementariedad que puede combatir la segregación socioespacial y desequilibrio ambiental urbanos.

Se hace necesario entonces una mirada integradora, que con sus métodos e instrumentos viabilice esa lectura. Mediante la conformación de un atlas del paisaje como una herramienta de análisis y estudio de las condiciones urbanas con aplicación al caso de Madrid sur, se busca cambiar el enfoque en cuanto a la comprensión de la ciudad como una red de redes a través de metodologías que estudien las condiciones morfotológicas y topológicas al paisaje urbano.

The urban landscape is a direct result of unplanned processes combined with actions formulated from traditional academic & practice divisions (architecture/engineering/urban planning/landscape architecture) that rarely include other transversal disciplines. This conceptual indifference among constituent elements of the city, conceived from isolated disciplinary fields, fails to resolve the integration and mediation within and between the systems that shape the territory, the necessary interrelation of complementarity that can counter urban socio-spatial segregation and environmental imbalance.

An integrative perspective is thus necessary, which, with its methods and tools, enables this understanding. Through the creation of a landscape atlas as an analysis and study tool for urban conditions, applied to the case of South Madrid, the aim is to shift the focus regarding the comprehension of the city as a network of networks through methodologies that study the morphotypological and topological conditions of the urban landscape.

Keywords

Desigualdad urbana, paisaje urbano, metodología de análisis urbano, regeneración del paisaje urbano

Urban inequality, urban landscapes, urban analysis methodology, urban landscapes regeneration

Introducción

Debido al aumento de la desigualdad territorial en las metrópolis globalizadas, el paisaje urbano ha perdido su principal función de ser un mecanismo de integración socioespacial. El paisaje urbano, estando conformado en sus distintos sistemas y que ha de contribuir al bienestar de sus habitantes, se ha convertido por sus mismas condiciones en resultado y agente a la vez, que reproduce y perpetúa las desigualdades existentes, especialmente evidente en las áreas urbanas más vulnerables. La realidad urbana así representa en su dimensión espacial las desigualdades socioeconómicas y estructurales de la sociedad actual. Siendo el paisaje urbano, por tanto, el escenario soporte y sistema de relaciones de las dimensiones urbanas y medioambientales de la desigualdad en la ciudad.

Sigue siendo frecuente aun verificar que planes, programas y proyectos de ciudad siguen siendo pensados y observados autónomamente y bajo limitadísimas pautas de integración territorial en sus temáticas y enfoques disciplinares. El paisaje urbano así deviene como el resultado de procesos en curso no planificados sumado a acciones formuladas desde divisiones académicas y disciplinares tradicionales (arquitectura/ingeniería/urbanismo/paisajismo) que rara vez, incluyen disciplinas que pueden ser transversales a ellas como sucede con las ciencias sociales u otras más nuevas (la termodinámica y la ecología en general).

Aunque se avanza en la elaboración de metodologías e indicadores para la evaluación de las desigualdades a escala ciudad, no se incide lo suficiente en la relación causal de los componentes del paisaje urbano. Se hace necesario entonces una mirada integradora, que en sus enfoques, métodos e instrumentos viabilice esa lectura. La conformación de un atlas del paisaje como una herramienta de análisis y estudio de las condiciones urbanas con aplicación al caso de Madrid sur es una demostración de este cambio de paradigma. En esta investigación se hace una reflexión en cuanto a enfoque para la comprensión de la ciudad como una red de redes y la introducción de metodológica con el uso complementario de las miradas morfotopológicas y topológicas al paisaje urbano¹.

La desigualdad en el paisaje urbano

Podemos entender por tanto el paisaje urbano como el escenario donde se muestran las consecuencias derivadas de la desigualdad urbana y medioambiental. Si bien algunos de los condicionantes que determinan la desigualdad presente en un territorio son inherentes al mismo o dependientes de dinámicas socioeconómicas difícilmente modificables, el paisaje urbano es el lugar cuyas características influyen en la calidad de vida de los ciudadanos y es el escenario cotidiano donde éstos se relacionan. Por tanto, es el laboratorio urbano ideal donde se pueden llevar a cabo las estrategias de mejora que ayuden a mitigar la desigualdad presente en territorios fundamentalmente vulnerables.

¹ Miguel Mayorga, "Por una urbanidad metropolitana. Ingeniería y arquitectura en la enseñanza del urbanismo", *dearq* 9 (diciembre de 2011): 48-61

La segregación social que se produce en ciertas zonas, como consecuencia de la fragmentación del territorio, crea problemas de inestabilidad, como son la inseguridad o la marginación, que tienden a enquistarse entre las poblaciones más vulnerables. Esta fragmentación se materializa en fronteras urbanas que resultan, en ocasiones, barreras impenetrables y que ejemplifican el paradigma de la desigualdad urbana. Algunas de estas fronteras se materializan en infraestructuras urbanas como vías de ferrocarril o incluso ríos, que dividen áreas de un mismo entorno urbano y, en ocasiones sirven de barrera social que impide la relación de grupos sociales diversos. Hasta ahora se creía que el factor determinante de la segregación económica en las ciudades era el lugar de residencia. Según algunos estudios, la segregación espacial resultante de las desigualdades socioeconómicas no se limita a los lugares de residencia, sino que también está relacionada con el comportamiento asociado a la movilidad urbana de las personas².

El paisaje y su representación

El paisaje como medio

El paisaje es un medio único que contiene la variable temporal de los procesos naturales de manera intrínseca, por lo que es capaz de dar respuesta y generar las transformaciones necesarias del medio para adaptarse y sobrevivir al entorno. Esta perspectiva dinámica y adaptativa, resulta fundamental para afrontar los principales retos a los que se enfrentan las ciudades y sus habitantes. En la actualidad, el discurso del entorno construido se entremezcla con el del paisaje contemporáneo³, existiendo un creciente interés por entender el medio urbano como una unidad paisajística compleja y multiescalar.

Son diversas las disciplinas que estudian el paisaje y, más concretamente, el paisaje urbano. Desde la Geografía, la Geología, pasando por la Arquitectura y el Urbanismo, todas las disciplinas que estudian el territorio analizan el mismo mediante diversos sistemas de categorización. Sin embargo, la división entre los campos de la arquitectura del paisaje, la planificación y el diseño urbanos se ha difuminado, creando un marco teórico que sustenta diversas visiones y maneras de entender el entorno natural y urbano contemporáneo.

Debido a la condición multiescalar del paisaje, éste funciona como un marco que permite el estudio y análisis de los diversos sistemas naturales y la relación entre éstos, dentro de una misma unidad de paisaje o bien entre diversas escalas del territorio. Los sistemas naturales pueden asemejarse a redes infraestructurales o, mejor dicho, son los servicios infraestructurales los que replican algunos de los esquemas organizativos presentes en la naturaleza. De hecho, la construcción de infraestructuras como la de las redes ferroviarias o luego las de transporte por carretera, han modificado el paisaje de tal forma que se han visto afectados los sistemas naturales que lo componían, por lo que las transformaciones

² Esteban Moro, Calacci, Dan Calacci, Xiaowen Dong, Alex Pentland, "Mobility patterns influence how we experience income segregation in our cities", *Nature Communications* 12 (2021): 4633.

³ Cristina del Pozo, "El paisaje como sistema dinámico: una inspiración para la ciudad contemporánea", *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales* XLVI. n.º 180 (2014).

que han generado afectan tanto a la escala del lugar donde inciden como a la de la región en la que se enmarcan.

Son estas cuestiones las que nos permiten estudiar el paisaje y, más concretamente el paisaje urbano, como una estructura dinámica y flexible frente a las tradicionales infraestructuras de servicios estáticas. El paisaje puede entenderse, por tanto, como una infraestructura no sólo física si no ecológica y social. De este modo, el paisaje urbano es el escenario dinámico donde se encuentran las infraestructuras naturales y artificiales que atraviesan y nutren las ciudades junto con las estructuras sociales y culturales que conforman el territorio urbano. Es por esto por lo que, para esta investigación nos centramos en el análisis desde la perspectiva de la disciplina del paisajismo tanto a escala territorial como local para la comprensión del entorno.

El paisaje como herramienta

En este contexto, el proyecto sigue las escuelas de pensamiento ecológico lideradas por Ian L. McHarg, que defendían el entorno natural como el medio desde el que diseñar la ciudad atendiendo al equilibrio de los sistemas naturales⁴. Con su libro “Proyectar con la naturaleza”, McHarg pretende incorporar parámetros ambientales en el planeamiento urbanístico y estudia el medio desde una metodología multicapa que posteriormente se aplicaría a los Sistemas de Información Geográfica (SIG o GIS).

Normalmente, los mapas de usos del suelo e incluso, las propuestas de ordenación muestran categorías de uso amplias [...] Son el resultado de pedir al terreno que manifieste aquellos atributos discretos que, al superponerse, revelen una gran complejidad. Pero ésta es la verdadera complejidad de la oportunidad y la limitación. Aun así, nos pueden parecer caóticos, pero es sólo porque estamos acostumbrados a la seca regularidad de la zonificación, porque no estamos acostumbrados a percibir la verdadera diversidad del entorno, ni a responder a ella en nuestros planes.⁵

Su trabajo defendía la coexistencia de los sistemas naturales y culturales, de forma que convertía a la ecología en la base del diseño y analizaba el territorio en función de la idoneidad de los usos antrópicos que podía acoger el medio. Esta planificación ecológica toma como base la valoración de los suelos y de sus distintos usos y, para ello, se analizan los distintos elementos del medio natural en los que podemos descomponer el territorio⁶ para luego asociarles los usos de mayor idoneidad. En concreto, su trabajo establece una relación directa entre los valores sociales y los procesos naturales, asociación que se ve ejemplificada en el paisaje urbano asociado a los territorios humanizados o antropocénicos.

Posteriormente Richard T. Forman continúa con esta línea de pensamiento y completándola, estableciendo un sistema de matriz por superposición de capas del territorio que permitiera conocer sus posibilidades de uso por adición de elementos, revelando así la

⁴ Ian McHarg, *Design with nature* (New Jersey: John Wiley & Sons, 1992).

⁵ McHarg, *Design with nature*.

⁶ Miriam García García, y Manuel Borobio Sanchiz, “El Paisaje como medio para la planificación territorial”, *Ciudades* 15 (2012).

importancia de los patrones espaciales y de las dinámicas e interacciones entre ellos⁷. Sus principales contribuciones son con relación a la cartografía espacial de los procesos ecológicos y urbanos como escenarios dinámicos y no estáticos.

Desde los planteamientos de McHarg hasta nuestros días se ha utilizado la ecología en la planificación territorial y urbana, fundamentalmente, para el análisis de los entornos naturales, en algunos casos antropizados o con afecciones consecuencia de la acción humana, pero no de la ciudad en sí misma, e incluso aquellos que lo han utilizado para la ciudad lo han hecho solo desde sus variables naturales⁸. Es necesaria, por tanto, la incorporación de los procesos sociales, culturales, identitarios e, incluso, simbólicos, en la planificación espacial del paisaje urbano como componentes de los procesos contemporáneos de ocupación del suelo. Las estrategias de intervención en el paisaje urbano tienen el potencial de crear nuevas ciudades en las que se unan los procesos ecológicos y de urbanización, la planificación regional y urbana, el desarrollo económico y el impacto social.

Son de especial referencia entre muchos autores, los estudios y reflexiones surgidas desde los años 70: las críticas y ensayos sobre la urbanización de L. Mumford; los análisis basados en la percepción del paisaje urbano de G. Cullen; la humanización de la ciudad en J. Jacobs; la organización de la movilidad en C. Buchanan; el interés por las nuevas realidades urbanas por parte de Venturi y Scott Brown; las aproximaciones sistémicas y, a la vez, perceptivas desde C. Alexander a K. Lynch o D. Appleyard hasta el análisis descriptivo y cualitativo de J. Gehl y A. Jacobs, entre otros, o las lecturas territoriales desde la ecología y el paisajismo de I. McHarg y R. T. Forman, G. Clement, o el diseño termodinámico de P. Rahm por ejemplo.

Para la presente investigación se ha realizado, por un lado, el análisis morfotipológico que permite visualizar espacialmente las relaciones, mediante formas de representación propias del territorio y del diseño urbano. Por el otro, el análisis topológico que permite abstraer la realidad urbana y territorial en sus relaciones, para entender su estructura y funcionamiento dinámico y en el tiempo, mediante construcciones de grafos y representaciones abstractas propias de las redes de ingeniería urbana. Para integrar estas dos aproximaciones al estudio, visualización y comprensión del territorio, se hace énfasis a la elaboración de un atlas con cartografías y diagramas, incorporando el uso de las nuevas tecnologías, como instrumentos destacados que adquieren importancia en una visualización holística del paisaje.

Ámbito de estudio: el paisaje urbano del sur de Madrid

Con el crecimiento urbano de mediados del s. XX y sus posteriores fases de urbanización, las metrópolis receptoras de capital económico y humano fueron creando periferias alrededor de la ciudad histórica compacta, ocupando los terrenos rurales o agrícolas de su

⁷ Del Pozo, "El paisaje como sistema dinámico...".

⁸ García García y Borobio Sanchiz, "El paisaje como medio para la planificación...".

entorno. La dispersión y la disolución de la ciudad histórica compacta europea, ha creado espacios intermedios caracterizados por ser paisajes inciertos⁹.

El modelo territorial expansivo radial que ha caracterizado a Madrid y a sus alrededores no ha considerado el entorno natural ni el equilibrio social de sus ciudadanos. Es por esto por lo que el arco del sur en la actualidad es un ámbito extremadamente fragmentado y desertizado, consecuencia de un desarrollo basado más en el desarrollo de un sobredimensionado sistema de infraestructuras viarias que en una transformación positiva del territorio, que alberga los usos menos deseables de la ciudad. Nos encontramos ante un territorio fraccionado, empobrecido y sobre-urbanizado, pero con valores naturales, históricos y de actividad (fig. 1).

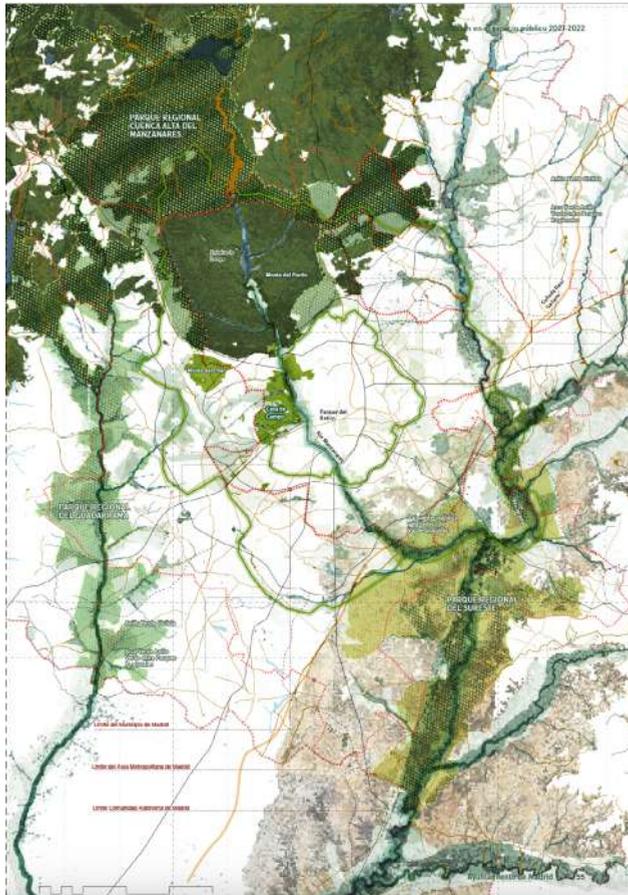


Figura 1. Mapa de la red infraestructural verde y azul de la Región de Madrid en su estado actual mostrando la fragmentación y desnaturalización de gran parte de su territorio. Fuente: elaboración propia.

⁹ Antonio Font Arellano, *La explosión de la ciudad transformaciones territoriales en las regiones urbanas de la Europa Meridional* (Barcelona: Ministerio de Vivienda, 1999).

Si observamos el paisaje en el que se asienta la ciudad de Madrid y sus municipios aledaños, podemos ver cómo los ríos Jarama y Manzanares conforman un paisaje sinuoso, especialmente en su confluencia al sur del territorio. Este paisaje, tradicionalmente trabajado para aprovechar sus condicionantes naturales propios, ha sido olvidado en los últimos tiempos y se ha visto modificado por la acción humana basada en el desarrollo de infraestructuras. La conversión de las cuencas sur del Manzanares y del Jarama en zonas de depuración de las zonas norte de la ciudad ha deteriorado y condicionado de forma irreversible su paisaje hídrico. Del mismo modo, el crecimiento económico de los municipios que rodean el sur de Madrid ha ido ligado fundamentalmente al establecimiento de infraestructuras industriales y logísticas, dejando de lado la herencia agrosilvopastoral que dominaba la zona. Además de su situación periférica, la cuenca sur del Manzanares y su topografía han sido utilizadas como una de las principales vías de entrada de las grandes infraestructuras de movilidad de la ciudad de Madrid. A esto se suma su condición de “desagüe” de la ciudad, como ubicación ideal para las estaciones depuradoras. Así mismo, los barrios entorno a esta zona son los de renta per cápita más baja y mayor vulnerabilidad social¹⁰. La zona de estudio discurre a lo largo de cuatro distritos de la ciudad de Madrid, como son Usera, Villaverde, Puente de Vallecas y Villa de Vallecas llegando hasta el municipio de Getafe concretamente a las cercanías de su pedanía Perales del Río (fig. 2).

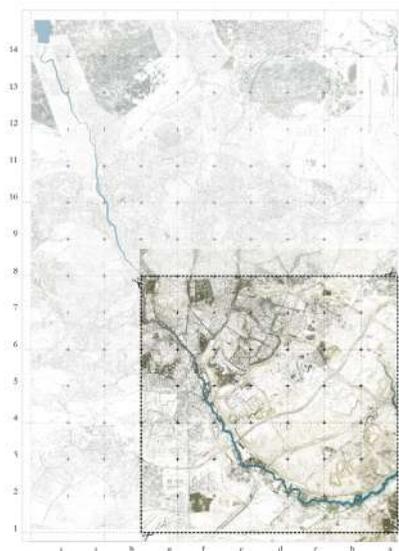


Figura 2. Mapa base de Madrid y el ámbito de estudio. Fuente: Elaboración propia.

Figura 2. Mapa base de Madrid y el ámbito de estudio. Fuente: elaboración propia.

¹⁰ Jorge Martínez Escobar, *Dinámicas territoriales en torno al Manzanares. Degradación y reivindicaciones de un ámbito marginal* (Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, 2019).

Componentes morfotipológicos y topológicos del paisaje urbano del sur de Madrid: huellas, estructuras, formas y relaciones.

Componentes estructurales:

Estructuras naturales

El terreno en el que se emplaza el ámbito de estudio corresponde a la zona de vega y al valle aluvial desarrollado por la erosión y sedimentación del propio río Manzanares, formado fundamentalmente por suelos aluviales estructurados en diferentes niveles de terrazas encajadas sucesivamente en el valle¹¹. Estos terrenos aluviales de depósitos de sedimentos se componen fundamentalmente por arenas y gravas, materiales que han sido explotados para la extracción de materiales de construcción y, en algunos casos, tras el abandono de las instalaciones han formado lagunas, especialmente en la zona de conexión con el río Jarama. A lo largo del recorrido del río la vegetación se compone en forma de bosque de galería o de ribera, extendiéndose por ambas márgenes.

Estructuras antrópicas

Uno de los factores estructurales más importantes y con mayor afección en el ámbito de estudio es el medioambiental debido al extenso número de actividades de gran impacto especialmente relacionadas con la gestión de los residuos, la depuración de aguas (depuradoras de la China o la de Butarque) que genera un déficit a nivel ambiental de la zona sur¹². La orografía se ha modificado de manera artificial mediante desmontes y rellenos, lo que ha ocasionado en muchos casos, una fractura mayor de la comunicación de algunas zonas, creando islas aisladas. Existen como consecuencia numerosos montículos y cerros convertidos en testigos del paisaje. Las huellas de la acción humana han resultado en un paisaje altamente antropizado con suelos contaminados y cuyas conexiones naturales y sociales han sido borradas (fig. 3).

Componentes funcionales:

Movilidad y conectividad

Dentro del ámbito de estudio, se encuentran algunas infraestructuras que dan servicio a toda la ciudad de Madrid sin embargo atraviesan su territorio consumiendo una gran superficie de espacio público y recursos. Sus dimensiones son tales que limitan cualquier otra comunicación que no sea mediante tráfico rodado, impidiendo las conexiones de proximidad. El paisaje urbano del sur permanece fragmentado por las infraestructuras de movilidad que deberían conectarlo. Así, la movilidad se limita a los barrios y con la almendra central y es casi inexistente entre los distritos a un lado y otro del río, fomentando las vulnerabilidades socioeconómicas que los caracterizan e impidiendo la generación de sinergias necesarias para un paisaje urbano funcional.

¹¹ Comunidad de Madrid, TYPSA, *Master Plan de la ampliación del Parque Lineal del Manzanares* (Madrid: Consejería de Medio Ambiente de la Comunidad de Madrid, 2016).

¹² Jorge Martínez Escobar, “Dinámicas territoriales en torno al Manzanares. Degradación y reivindicaciones de un ámbito marginal” (trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, 2019).

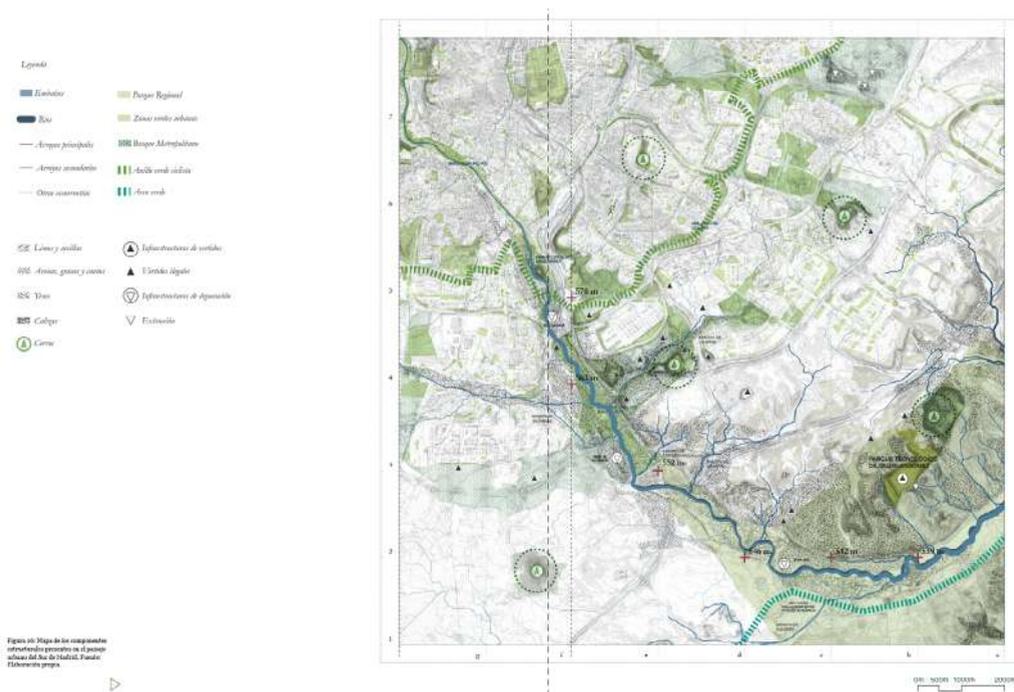


Figura 3. Mapa de los componentes estructurales (naturales y antrópicos) presentes en el paisaje urbano del sur de Madrid. Fuente: elaboración propia.

Accesibilidad y distribución de usos

La zona fluvial que constituye el eje central del ámbito ha sido regenerada mediante el proyecto del Parque Lineal del Manzanares que buscaba transformar la ribera del río en una zona de paseo y de expansión para la ciudadanía. Sin embargo, la accesibilidad de la zona está altamente supeditada a la presencia de fronteras urbanas infranqueables. Así mismo, la calidad del paisaje urbano y la falta de mantenimiento afectan a las poblaciones más vulnerables de la zona que ven así su movilidad reducida. Los usos del suelo predominantes en la zona son de carácter industrial y logístico. Ocupan grandes superficies, en muchos casos poco optimizadas y degradadas. A esto se suma la gran cantidad de proyectos urbanísticos en proceso o a la espera que han convertido muchas de las islas urbanas seccionadas por infraestructuras en zonas baldías, deteriorando el paisaje urbano (fig. 4).

Componentes perceptivos:

Las cualidades paisajísticas

El ámbito de estudio se caracteriza por una mala calidad del paisaje urbano, al menos desde la percepción colectiva. Existe una clasificación de calidad de paisaje ya realizada por la Comunidad de Madrid en la que se analizan las unidades de paisaje y su calidad asociada. Se observan así unidades de paisaje de barbechos y secanos rodeando el área urbana central, creando una zona bastante homogénea. Es al Norte de la ciudad donde existe una mayor variedad de unidades del paisaje por lo que resulta el paisaje de mayor interés. Sin

embargo, se puede observar una gran potencialidad en cuanto al paisaje dominante del ámbito. La tradición agrosilvopastoral de la zona se ha perdido, pero permanecen algunas de sus huellas como lo son las cañadas reales, vías pecuarias y algunas zonas agrícolas.

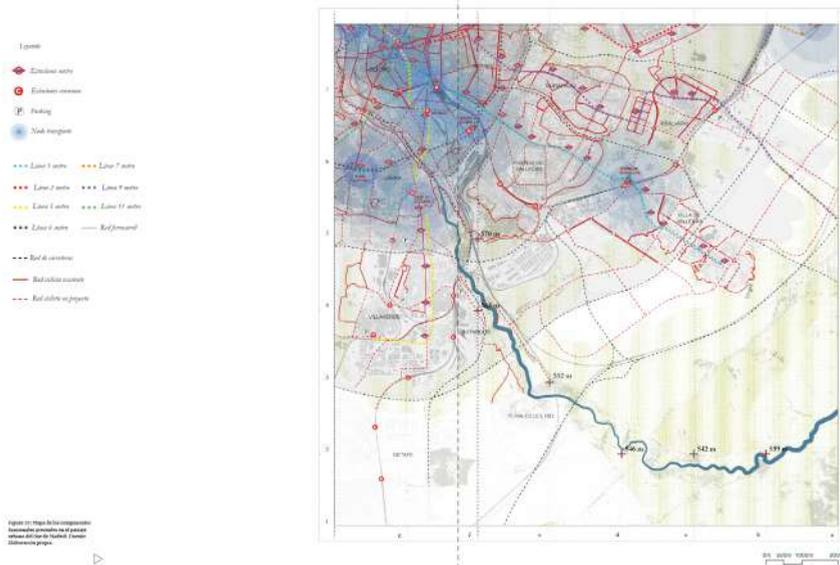


Figura 4. Mapa de los componentes funcionales (movilidad, conectividad, accesibilidad y distribución de usos) presentes en el paisaje urbano del sur de Madrid. Fuente: elaboración propia.

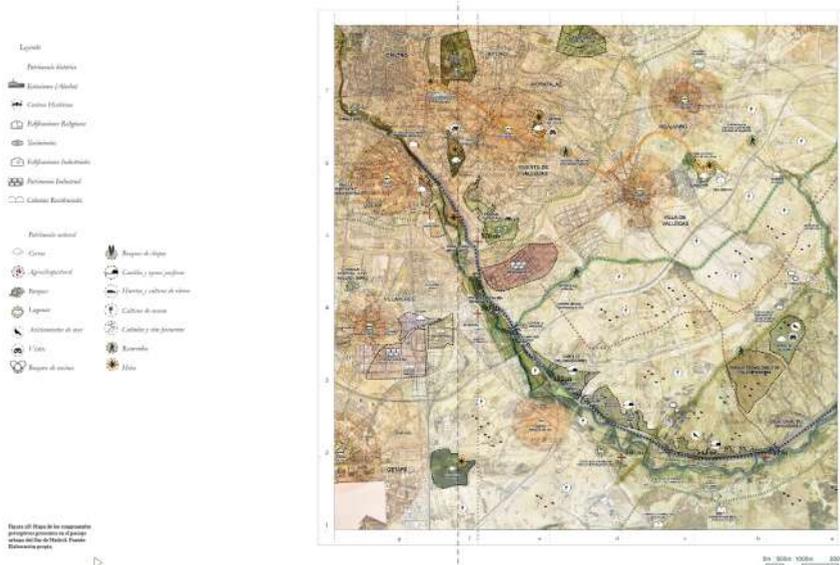


Figura 5. Mapa de los componentes perceptivos (calidades y patrimonio paisajístico) presentes en el paisaje urbano del sur de Madrid. Fuente: elaboración propia.

El patrimonio como oportunidad

En el ámbito de estudio se ha podido observar en el último siglo un cambio de usos dominantes, pasando del agrosilvopastoral que rodeaba pequeños poblados satélite al industrial que colmata los espacios libres que ha dejado el crecimiento expansionista de la ciudad. Durante las últimas décadas, tejido industrial se ha reducido en una gran parte debido a la desindustrialización de zonas urbanas y se ha transformado en un tejido altamente degradado y vulnerable. En cuanto al patrimonio histórico del ámbito, este se caracteriza por ser el gran desconocido de la ciudad de Madrid. Si bien los primeros poblados prehistóricos se dieron en esta zona, a lo largo de la ribera del río, la memoria colectiva ha olvidado el valor de este paisaje (fig. 5).

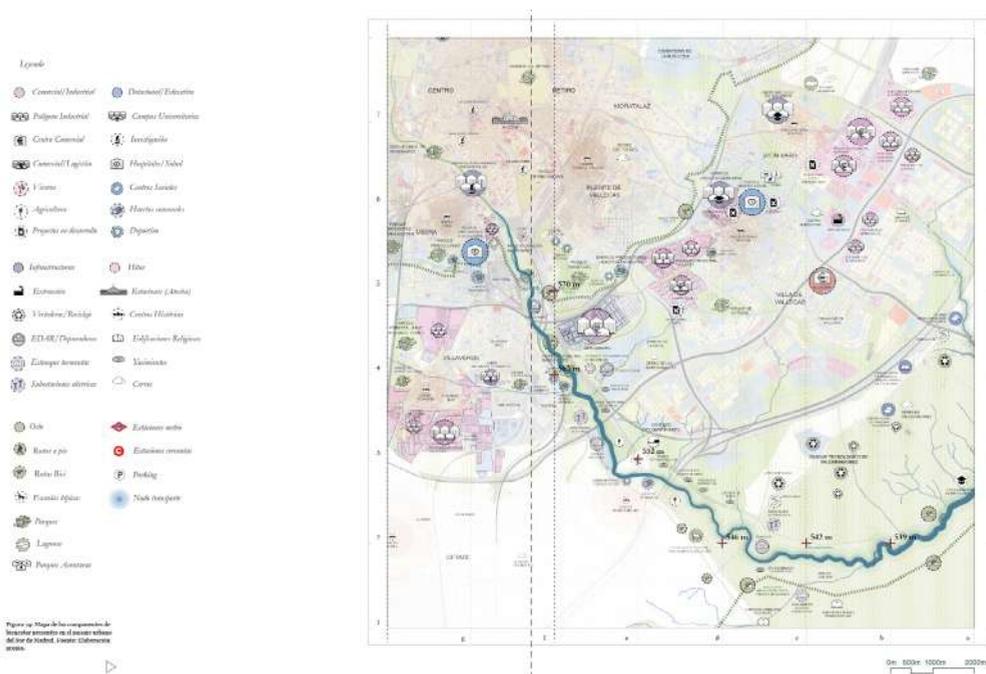


Figura 6. Mapa de los componentes de bienestar (calidad de vida y acción social) presentes en el paisaje urbano del sur de Madrid. Fuente: elaboración propia.

Componentes de bienestar:

Calidad de vida

La calidad de vida asociada al paisaje urbano del sur de Madrid tiene una clara deficiencia medioambiental debido a la relación que existe entre la calidad medioambiental de un territorio (luminosidad, ruido, contaminación), las condiciones socioeconómicas de sus habitantes (vulnerabilidad) y la salud de estos. A la baja calidad del paisaje urbano que caracteriza la zona, sumada a la falta de accesibilidad y la ineficiencia de algunas dotaciones, se suma la contaminación del entorno y las preexistentes vulnerabilidades socioeconómicas que determinan la calidad de vida de los habitantes que habitan la periferia sur.

Actividad social

El ámbito de estudio tiene una gran potencialidad en cuanto a acción social debido a la relación que existe entre una ciudadanía activa y participante y la mejor de su entorno urbano. Los patrones de desigualdad presentes en otros indicadores se desdibujan en cuanto a la acción social debido a las dinámicas de organización vecinal preexistentes en las periferias. La importancia histórica del movimiento vecinal y de la vida participativa en los barrios del sur de Madrid ha producido y creado flujos de demanda, reivindicaciones y propuestas que complementan las realidades observadas en el ámbito de estudio. Así, la zona sur se caracteriza por ser un laboratorio de ideas en constante renovación que buscan constantemente mejorar la calidad de vida de los habitantes de la zona (fig. 6).

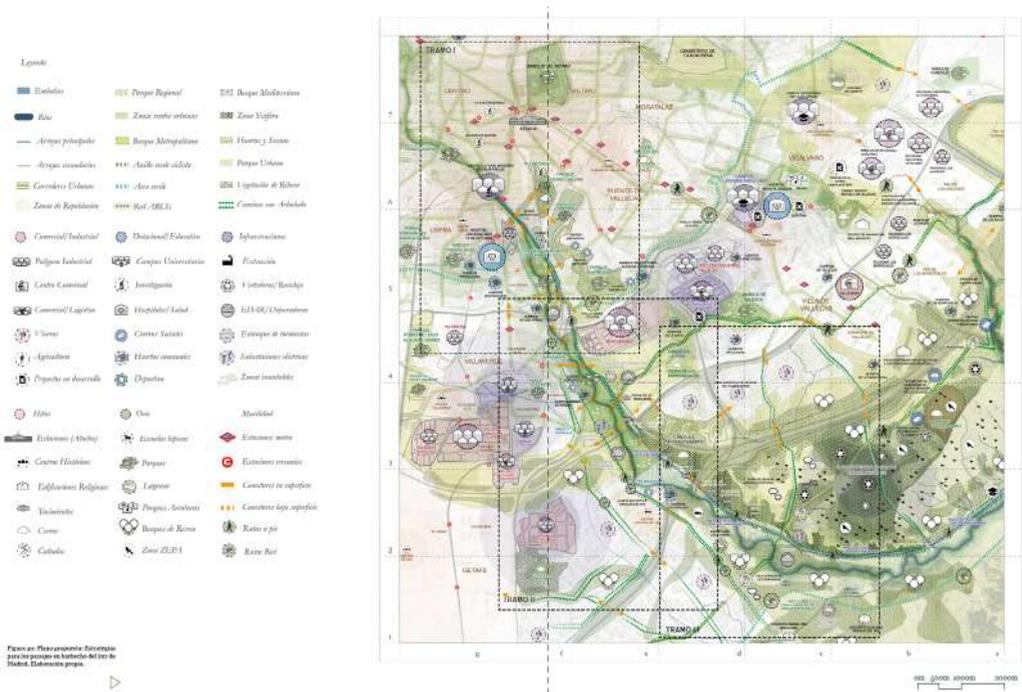


Figura 7. Plano propuesta. Estrategias para los paisajes urbanos olvidados del sur de Madrid. Fuente: elaboración propia.

Hacia un atlas operativo: líneas estratégicas

El paisaje de la Región de Madrid es resultado de los procesos especulativos que han dominado su desarrollo. Su red de infraestructura verde y social debe planificarse de un modo más global y con una visión integral del territorio para que la ciudad funcione como el corredor ecológico entre Parques Regionales que debiera ser. Se trata de cambiar el enfoque de la gestión de parques y jardines al de la gestión de una infraestructura verde integral y coordinada, aquella que posibilita la provisión de servicios ecosistémicos. Este cambio de orientación en el diseño de las políticas locales hará aumentar su eficacia tanto en la

mejora de la calidad de vida de la ciudadanía como en el estado ambiental del entorno¹³. En definitiva, se trata de recuperar las estructuras naturales del territorio e integrarlas dentro del metabolismo urbano de las ciudades para conseguir unas ciudades más resilientes al cambio climático.

Estrategias físicas y naturales

Es necesario controlar el esparcimiento urbano y así reducir la transformación y ocupación de nuevo suelo para mantener los depósitos de carbono y la tasa de absorción de la vegetación, limitando la artificialización del suelo y recuperando los suelos degradados. Para ello se deben aplicar políticas de gobernanza que favorezcan la implementación de modelos urbanos compactos en lugar de los dispersos aplicados en las últimas décadas. Resulta fundamental renaturalizar la ciudad como medida de adaptación para así aumentar la permeabilidad de superficies y el control de la escorrentía, aplicando técnicas de drenaje sostenible y soluciones basadas en la naturaleza. De este modo se fomenta la recuperación y uso del agua de lluvia incidente sobre viales aceras y demás espacios abiertos. Así mismo, como medida de mitigación y adaptación resulta indispensable reforzar los corredores ecológicos y re-equilibrar los espacios verdes a escala de ciudad para conseguir una reducción de temperatura, así como un aumento de la biodiversidad. Con la implementación de una infraestructura verde eficiente, que funcione de múltiples maneras, limpiando el aire y absorbiendo CO₂ a través de la vegetación, reduciendo las temperaturas máximas a través de la evapotranspiración de las especies vegetales o mitigando el impacto de los desastres naturales como las inundaciones, Madrid podría transformar sus actuales niveles alarmantes de calidad del aire y su efecto isla de calor.

Estrategias sociales y comunitarias

La aridez y vulnerabilidad del territorio existente necesita un tratamiento de recuperación de cultivos y una reactivación de su actividad para poner en valor su potencial. La inclusión de pequeñas actividades culturales, de ocio y de pequeñas industrias limpias o “nodos de activación del paisaje” con tipologías residenciales muy poco densas ayudarían a reactivar el campo y revegetar el territorio conectando los grandes Parques Regionales. Frente a las ciudades que se han desarrollado de espaldas al campo, se propone construir un nuevo espacio de transición del espacio urbano al mundo rural. Esta debe constituir un verdadero ecotono y lugar de intercambio de recursos y tecnologías que integren la ciudad en el territorio y mejoren la calidad de vida de los ciudadanos.

El desarrollo de tecnologías verdes, innovadoras desde la tradición y la memoria (presente en gran medida en estos barrios y en la cultura popular), permite transformar los terrenos pseudo abandonados a sistemas que nos recuerdan nuestros orígenes como cultura, la importancia de una economía circular y la minimización de residuos (fig. 7).

¹³ Transitando, “Hacia políticas locales ambientales más eficaces. La evaluación de los servicios de los ecosistemas urbanos. El caso de Madrid”, *Ciudad Sostenible* 32 (2017).

“Así vive el campesino español”: reconstrucción, higienización y propaganda en la Exposición Nacional de la Vivienda Rural (1939)

“This is How the Spanish Peasant Lives”: Reconstruction, Sanitation and Propaganda at the National Exhibition of Rural Housing (1939)

MARTA RODRÍGUEZ ITURRIAGA

Universidad de Granada, miturriaga@ugr.es

Abstract

La *Exposición Nacional de la Vivienda Rural y de los trabajos realizados por las Fiscalías Provinciales* (Valladolid, septiembre de 1939) fue un evento dirigido a publicitar las iniciativas en materia de vivienda desarrolladas entre abril de 1937 y diciembre de 1938 en la porción del territorio controlada por los sublevados. Frente a otras exposiciones propagandísticas posteriores, las circunstancias de su celebración y el marco cronológico del material exhibido le otorgan algunas características singulares. A través del estudio de su “catálogo-guía”, el vaciado de la hemeroteca histórica y la revisión de los reportajes foto-periodísticos de la época, este texto trata de reconstruir el mensaje y los contenidos de la exposición, su diseño y proceso de preparación, así como el alcance y carácter de la difusión con que contó. Ello permite situar la muestra en relación con el panorama arquitectónico del momento y la política de vivienda de posguerra.

The *National Exhibition of Rural Housing and the Works Conducted by the Fiscalías Provinciales* (Valladolid, September 1939) was an event aimed at publicising the housing initiatives carried out between April 1937 and December 1938 in the portion of the Spanish territory controlled by the rebels. Compared to later propagandistic exhibitions, the circumstances of its celebration and the chronological framework of the material shown give it some unique characteristics. Through the analysis of its “catalogue-guide”, the historical newspaper archive and the photojournalistic reports preserved, the paper attempts to reconstruct the message and contents of the exhibition, its design and preparation process, and the scope and nature of its dissemination. All of this makes it possible to situate the event in relation to the architectural panorama of the time and the housing policies of the post-war period in Spain.

Keywords

Exposición, vivienda rural, Guerra Civil, propaganda, catálogo

Exhibition, rural housing, Spanish Civil War, propaganda, catalogue

Introducción

La investigación sobre iniciativas en materia de vivienda emprendidas durante la Guerra Civil y primera posguerra española conduce a tropezar con una publicación un tanto rara y singular en las bibliotecas especializadas: se trata del “catálogo-guía” de la *Exposición Nacional de la Vivienda Rural y de los trabajos realizados por las Fiscalías Provinciales* (Valladolid, septiembre de 1939)¹. Esta publicación sorprende, en primer lugar, por lo prometedor de su título y, en segundo lugar, por la escasez de menciones que tanto el documento en sí como el evento del que se deriva han recibido en la historiografía². Una indagación preliminar lleva a constatar que poco o nada del material exhibido se conserva, al menos en forma consistente y organizada. Sin embargo, el propio “catálogo-guía” constituye un punto de arranque de gran utilidad para reconstruir el planteamiento y el mensaje de la exposición, el público al que iba dirigida, los contenidos de la misma, su diseño y los agentes implicados. La revisión de la hemeroteca histórica y los reportajes fotoperiodísticos de la época permite paralelamente rastrear el proceso de preparación y la difusión con que contó el evento y la imagen que del nuevo gobierno y sus proyectos de “reconstrucción nacional” se deseaba trasladar a la maltrecha sociedad española. Este es el propósito del texto que sigue, que esboza una primera valoración de la muestra en relación con el panorama arquitectónico del momento y la política de vivienda de posguerra.

El problema de la vivienda rural

La preocupación institucional por las condiciones de habitabilidad en el medio rural estaba ya presente con anterioridad al estallido de la Guerra Civil³. Que existía insalubridad, hacinamiento y situaciones inaceptables para los estándares urbanos modernos era incuestionable, a lo que vinieron a sumarse, a partir de julio de 1936, las destrucciones de la guerra y la intensificación del éxodo a las ciudades como consecuencia de la devastación y la penuria. Ello unido al agrarismo ideológico de varios de los movimientos que convergieron en

¹ Fiscalía Superior de la Vivienda, *Exposición Nacional de la Vivienda Rural y de los trabajos realizados por las Fiscalías Provinciales (1º Abril 1937 a 31 Diciembre de 1938). Valiosas aportaciones de otras entidades* (Valladolid: Imprenta Castellana, 1939).

² Entre los trabajos que la mencionan se encuentra el artículo de Carlos Sambricio, “Política de vivienda en el primer franquismo: 1936-1949”, *TEMPORÁNEA. Revista de Historia de la Arquitectura*, n.º 1 (2020): 59-96.

³ Véase, por ejemplo, Adolfo Blanco, “Tipos de viviendas de labradores proyectadas por el arquitecto de la Comisión de mejoramiento de la Vivienda Rural, D. Adolfo Blanco”, *Arquitectura*, n.º 149 (1931): 313-315; Antonio Álvaro Tordesillas, “Cuatro concursos sobre la vivienda rural en España: 1933, 1935, 1939 y 1940”, en *Concursos de arquitectura: 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, ed. por Marta Úbeda Blanco y Alberto Grijalba Bengoetxea (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012), 287-290; Francisco Daniel Hernández Mateo, *Teoría y pensamiento arquitectónico en la España contemporánea (1898-1948). Selección de documentos para su estudio* (Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Boletín Oficial del Estado, 2004), 95-99; José Luis Oyón Bañales, “Colonias agrícolas y poblados de colonización. Arquitectura y vivienda rural en España (1850-1965)” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Barcelona, 1985), <http://hdl.handle.net/2117/93178>; Francisco Javier Monclús y José Luis Oyón Bañales, “Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas”, en *Arquitectura en regiones devastadas* (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987), 104-110.

el bando alzado hizo del mejoramiento de la vida en el campo un tema central tanto en el discurso de la contienda como en la política del nuevo régimen⁴.

Por Decreto de 20 diciembre 1936 se creó en la zona sublevada el cargo de fiscal superior de la Vivienda, con carácter gratuito y forzoso⁵. Dependientes de su figura se establecieron los cargos, igualmente gratuitos y forzosos, de fiscales delegados en cada capital de provincia “liberada”. Entre sus funciones se encontraban evitar la existencia de viviendas insalubres, con capacidad de instar a sus propietarios a la reforma en un determinado plazo o incluso de solicitar la clausura de aquellos recintos no aptos para residir; impedir la aglomeración antihigiénica de personas y la convivencia entre sanos y enfermos, o recoger y tramitar denuncias de proyectos y construcciones cuando incumpliesen la normativa. A finales de febrero de 1937 se publicó el reglamento de funcionamiento de las Fiscalías⁶, que emprendieron su labor con rapidez⁷. Su orientación fundamentalmente inspectora se veía complementada con la atribución de competencias para estimular la constitución de patronatos que edificasen viviendas salubres⁸. Administraciones, organizaciones y técnicos afines al Movimiento colaboraron con las Fiscalías en el cometido de idear y proveer nuevas viviendas, tanto en el medio rural como en las periferias urbanas más tensionadas, en la porción del territorio controlada por los rebeldes.

Con el avance del conflicto bélico y, sobre todo, a su fin, el propósito de mejoramiento de lo existente fue cediendo progresivamente el paso a una más grandilocuente idea de “reconstrucción nacional”⁹. No bastaba con paliar el “caos” debido a una colonización y una

⁴ Ignasi de Solà-Morales, “La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)”, *Arquitectura*, n.º 199 (1976): 19-30; Antonio Bonet Correa, “Espacios arquitectónicos para un nuevo orden”, en *Arte del franquismo*, ed. por Antonio Bonet Correa (Madrid: Cátedra, 1981), 14-15; Claudio Hernández Burgos y Miguel Ángel del Arco Blanco, “Azadas en pie de guerra: mito y programa agrario del régimen franquista durante la Guerra Civil (1936-1939)” (*XIII Congreso de Historia Agraria de la SEHA*, Lleida, 2011), <http://seha.info/FILE/congresos/comunicaciones/2011/S3-Hernandez>, Claudio. pdf; Gustavo Alares López, “Ruralismo, fascismo y regeneración: Italia y España en perspectiva comparada”, *Ayer*, n.º 83 (2011): 127-147.

⁵ “Decreto número 111, creando el cargo de Fiscal Superior de la Vivienda” (BOE núm. 64 de 22 de diciembre de 1936).

⁶ “Reglamento provisional para la organización y funcionamiento de la Fiscalía Superior de la Vivienda” (BOE núm. 130 de 27 de febrero de 1937).

⁷ Isidoro Martín, “Labor de la Nueva España para mejorar la vivienda”, *Noticiero de España*, n.º 110, 11 de noviembre de 1939 (BNE, GC-LF/116).

⁸ “Reglamento provisional...”, art. 13.

⁹ Consúltense, entre otros: Fiscalía de la Vivienda, *Información sobre algunos de los trabajos realizados durante nueve años de actuación por la Fiscalía de la Vivienda que tiene el honor de elevar este organismo al Caudillo y su gobierno* (Madrid: Fiscalía de la Vivienda, 1946), 11; Pedro Muguruza Otaño, “Ideas generales sobre Ordenación y Reconstrucción Nacional”, en *Texto de las sesiones celebradas en el teatro español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos, los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939* (Madrid: Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939), 3-13; *Ideas generales sobre el Plan nacional de ordenación y reconstrucción* (Madrid: Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939); “Organismos del Nuevo Estado: la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones”, *Reconstrucción*, n.º 1 (1940): 2-5.

urbanización “llenas de errores”¹⁰, sino que era precisa una reconstrucción con “sentido revolucionario”¹¹, “moldeada por la intención política”¹². Es decir, a la necesidad de ir solventando las deficiencias de salubridad, servicios o infraestructuras que aquejaban al medio rural y lastraban su desarrollo, se añadió la misión política de sustituir el anhelo de otros modos de vida y el impulso de emigrar por la residencia fija y el deber de “fertilizar la tierra”¹³, los modelos extranjeros por “trazados genuinamente españoles”¹⁴ y los conceptos “puramente materiales” como la “máquina de vivir”¹⁵ por la idea del hogar cristiano y familiar arraigado al terreno¹⁶.

Estas ideas tuvieron sus principales canales de difusión en alocuciones políticas, frecuentemente transcritas en prensa o emitidas por radio; en reuniones profesionales, o en medios impresos tales como carteles y publicaciones. Pero existía, además, otra vía para la transmisión de mensajes al gran público que se popularizó en estos momentos por su visualidad, connotación celebrativa y potencial aleccionador: las exposiciones temporales¹⁷.

La Exposición Nacional de la Vivienda Rural, inaugurada apenas 5 meses tras el último parte de guerra, aglutinó trabajos realizados entre el 1 de abril de 1937 y el 31 de diciembre de 1938 por las Fiscalías de la Vivienda y otras entidades y profesionales colaboradores. Si el título y la prontitud de su celebración evidenciaban lo capital de la “reconstrucción” del hábitat rural para el Nuevo Estado, el material expuesto ponía de manifiesto la labor silenciosa, geográficamente desigual y heterogénea en cuanto a propuestas arquitectónicas desarrollada con anterioridad al ensamblaje del nuevo aparato estatal y a la convergencia inducida de los años siguientes¹⁸.

¹⁰ Víctor d’Ors, “Hacia la reconstrucción de las ciudades de España”, *Vértice*, n.º 3 (1937): s. p.

¹¹ Muguruza Otaño, “Ideas generales...”.

¹² Ors, “Hacia la reconstrucción...”.

¹³ Gabriel Ureña Portero, *Arquitectura y urbanística civil y militar en el período de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos* (Madrid: Istmo, 1979), 69.

¹⁴ Gonzalo de Cárdenas Rodríguez, “La reconstrucción nacional, vista desde la Dirección General de Regiones Devastadas”, en *Segunda Asamblea Nacional de Arquitectura: Madrid, junio 1940* (Madrid: Ediciones DGA, 1941), 151.

¹⁵ Muguruza Otaño, “Ideas generales...”, 7.

¹⁶ Raimundo Fernández Cuesta, “En el acto de clausura de la primera Asamblea de Arquitectos. Discurso pronunciado en Burgos el 14 de febrero de 1938”, en *Discursos* (Madrid: Ediciones FE, 1939), 89-94; Gaspar Blein, “Organismos”, en *Texto de las sesiones celebradas en el teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos, los días 26, 27, 28 y 29 de Junio de 1939* (Madrid: Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939), 84-111; Luis Prieto Bancos, “El proyecto y buen uso de la vivienda”, *Reconstrucción*, n.º 17 (1941): 21-32; César Cort, *Campos urbanizados y ciudades rurizadas* (Madrid: Federación de Urbanismo y de la Vivienda de la Hispanidad, 1941), 36; Ureña Portero, *Arquitectura y urbanística...*, 49.

¹⁷ Véase, en relación con esta cuestión, Miriam Basilio, *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War* (Farnham: Ashgate, 2013), 173-217.

¹⁸ Véase, por ejemplo, Lluís Domènech, *Arquitectura de siempre: los años 40 en España* (Barcelona: Tusquets, 1978), 20-23.

Los preparativos de la Exposición Nacional de la Vivienda Rural: recepción e instalación del material y edición del “catálogo-guía”

Hasta octubre de 1939 el Estado Mayor de Franco estuvo instalado en Burgos. No extraña, por ello, que se escogiese como sede de la exposición la cercana Valladolid, “marco austero y modesto, pero profundamente patriótico”, considerado “cuna del Alzamiento Nacional”¹⁹. Castilla era, además, un símbolo del ruralismo y los valores tradicionales españoles, por lo que constituía un lugar idóneo para iniciar la “regeneración” de España desde el reforzamiento de una economía y sociedad agrarias²⁰.

Las primeras referencias al proyecto expositivo halladas en prensa se remontan a julio de 1939²¹, lo que permite pensar que pudo comenzar a gestarse a raíz del fin de la guerra. Ese verano, varios diarios nacionales aseguraban que estaban casi ultimados los trabajos de instalación del material y próximamente se daría a conocer la fecha de inauguración. El espacio elegido para albergar la muestra fue la Academia de Caballería, edificio neorrenacentista y monumental de los años 20 de fuertes resonancias castrenses. A principios de agosto, las autoridades vallisoletanas visitaron el local de la exposición y trataron de habilitar más espacio para ubicar el trabajo de las Fiscalías de Andalucía, pendiente de recibirse y de considerable envergadura²². Veinte días después, el material que representaba la “importante labor” andaluza aún no se había terminado de colocar, circunstancia a la que se achacaba la demora en la apertura²³.

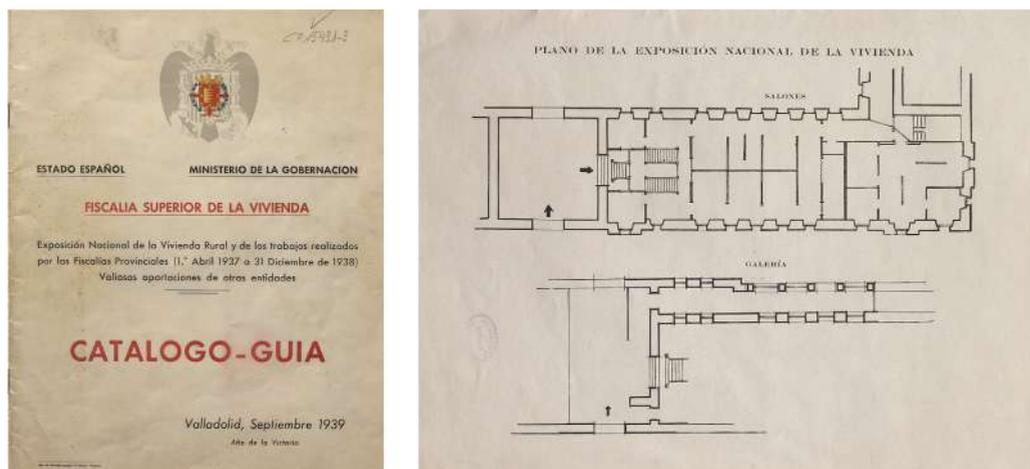


Figura 1. *Exposición Nacional de la Vivienda Rural y de los trabajos realizados por las Fiscalías Provinciales*: portada del “catálogo-guía” y plano incluido en su última página (39), sin indicación de la distribución de contenidos. Fuente: Biblioteca Nacional de España (BNE), VC/15431/3.

¹⁹ Fiscalía Superior de la Vivienda, *Exposición Nacional de la Vivienda Rural...*, 6. De Valladolid era también oriundo Onésimo Redondo, uno de los referentes del Alzamiento.

²⁰ Alares López, “Ruralismo, fascismo y regeneración...”, 138-140.

²¹ *Patria*, 16 de julio de 1939; *El Norte de Castilla*, 23 de julio de 1939.

²² *Libertad*, 2 de agosto de 1939.

²³ *Libertad*, 22 de agosto de 1939.

Entretanto, la Fiscalía Superior confeccionaba el “catálogo-guía” de la muestra. Se trató de un sencillo folleto de formato DIN A4 vertical y 40 páginas grapadas, editado en los talleres de la Imprenta Castellana (fig. 1). En él, tras los previsibles símbolos –escudo personal y retrato de Franco, bandera española con su nombre por triplicado–, homenajes y proclamas políticas –la lucha no había impedido ni retardado la elaboración de nuevas leyes, entre ellas, la que había permitido la creación de la Fiscalía de la Vivienda–, se compendian los contenidos de la exposición ordenados por secciones y acompañados de un número identificador. Se reproducían también, intercaladas en la relación, algunas de las fotografías exhibidas, así como imágenes de maquetas de varios de los proyectos expuestos. Al final del folleto, se incorporó un plano de la exposición –que ocupó el ala derecha de la crujía delantera del edificio, en plantas baja y principal– donde se grafizó la disposición de los paneles pero desprovisto de leyenda. Fijada la inauguración para el domingo 24 de septiembre de 1939, el “catálogo-guía” se remitió, acompañado de invitaciones a la ceremonia de apertura, a sedes de periódicos y a personalidades y altas jerarquías de la época²⁴.

Diseño y contenidos de la muestra



Figura 2. Vista general del salón a doble altura de la exposición, incluida en las páginas centrales (20-21) del “catálogo-guía”. Las maquetas aún no aparecen colocadas en su ubicación definitiva. Fuente: BNE, VC/15431/3.

²⁴ Véase al respecto *El Norte de Castilla*, 21 de septiembre de 1939. El ejemplar del “catálogo-guía” revisado, custodiado por la BNE, aún conserva la invitación inserta en las últimas páginas. La tarjeta dice así: “Esta Fiscalía espera merecer de V. E. la atención de que personalmente contribuirá, por patriótico interés, a realzar la importancia y brillantez del acto”.

La mayor parte del material se instaló en el salón principal a doble altura situado en planta primera, aunque también se ocuparon algunas salas menores adyacentes. La amplia estancia rectangular se dividió en su zona central mediante paneles oscuros, componiendo seis recintos cerrados por tres de sus lados y quedando libres para el paso las zonas contiguas a los paramentos, que se cubrieron con el mismo tipo de paneles (fig. 2). En ellos, se colgaron láminas enmarcadas con series fotográficas, planos y gráficos de dimensiones similares, en lo que se aprecia una voluntad homogeneizadora. Cada provincia “liberada” en el periodo representado contaba con una lámina vertical de “Gráficos de estadística provincial” y uno o dos paneles horizontales contiguos con “Tipos y características de viviendas existentes”, todos con fondo claro, letras mayúsculas de palo seco y franjas horizontales gruesas de separación entre contenidos. Algunas maquetas de escalas variables puntuaban el espacio, levantadas sobre peanas o vitrinas de madera labrada, o bien sobre mesas rústicas cuya disparidad se ocultó cubriéndolas con la bandera española. Todos los materiales portaban una tarjeta con el número correspondiente a la entrada del “catálogo-guía” que los describía, pues en el espacio físico de la muestra parecen haber estado ausentes las cartelas.

El “catálogo-guía” presentaba la exposición como un compendio de trabajos que “no son completos ni han llegado a la altura deseada, pero señalan una orientación que, perfeccionada con las enseñanzas de la experiencia, puede rendir una utilidad nacional”²⁵. Los contenidos se clasificaron en cuatro secciones, que, sin embargo, en la muestra no parecen haberse separado espacialmente con claridad.

Primera sección: “así vive el campesino español”

La primera sección tenía finalidad informativa y recogía materiales producidos por las Fiscalías Provinciales al objeto de conocer y documentar el estado de las viviendas de su circunscripción. Incluía reportajes fotográficos con plantas de viviendas, un catastro sanitario provincial donde se diferenciaban moradas higiénicas, defectuosas e insalubres, con estadísticas de sus instalaciones sanitarias, y diversos gráficos sobre los “servicios” realizados en el periodo (inspecciones, obras de mejora, multas, cédulas de habitabilidad, etc.). Estos contenidos aparecen listados en el “catálogo-guía” por orden alfabético de provincias, dejando en último término a Ceuta y Melilla.

Del material relacionado se desprenden las principales deficiencias detectadas en el caserío rural español: la promiscuidad con animales, la mala ventilación u orientación y la ubicación insuficiente. Aunque ajeno al medio rural, se destacaba con gravedad el hacinamiento existente en Sevilla capital y lo defectuoso de sus servicios sanitarios –el fiscal superior, Blas Sierra, señaló que sería necesario derribar la tercera parte de las viviendas²⁶–, mientras que de otras provincias como Toledo se aportaron solamente fotografías de algunos tipos, sin entrar en el análisis de sus condiciones de salubridad. Llama la atención que las nuevas barriadas y “chalets construidos” en Palma de Mallorca figurasen en esta sección informativa y no en las posteriores de carácter orientativo y ejemplarizante, donde habrían

²⁵ Fiscalía Superior de la Vivienda, *Exposición Nacional de la Vivienda Rural...*, 5.

²⁶ *Hoja Oficial del Lunes* (La Coruña), 25 de septiembre de 1939.

encontrado su lugar natural. Se intercalan, en esta relación, fotografías de viviendas rurales “en las regiones liberadas hasta 1º de enero de 1939” –se incluye Marruecos– y otras correspondientes a secciones posteriores, que quedan en estas páginas un tanto descontextualizadas. Más adelante en el folleto se reproduce una fotografía directamente relacionada con estos contenidos, acompañada por el encabezamiento y pie: “Viviendas rurales... que hay que destruir en la Nueva España” (fig. 3). Aunque con matices por la confusa inclusión de datos y materiales referidos a entornos urbanos, el propósito comunicativo de esta sección podría sintetizarse en la denuncia “así vive el campesino español” que, según el cronista del diario vallisoletano *Libertad*²⁷, “gritaban” los “cientos y cientos de fotografías” de la muestra²⁸.



Figura 3. Fotografía de vivienda rural existente, correspondiente a la primera sección de la exposición. Fuente: BNE, VC/15431/3.

Segunda sección: “cómo deben ser las casas rurales”

La segunda sección tenía finalidad orientativa y presentaba proyectos –no ejecutados– de vivienda, ajustados a las características climáticas de cada provincia y al trabajo de sus moradores y redactados desinteresadamente; maquetas de casas y sus instalaciones, y un anteproyecto de sustitución completa de un pueblo en Castilla, Alamedilla del Berrocal

²⁷ Sobre este diario, véase Ricardo Martín de la Guardia, *Información y propaganda en la prensa del movimiento: Libertad de Valladolid, 1931-1979* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1994).

²⁸ *Libertad*, 22 de agosto de 1939.

(Ávila), dirigido a refundarlo modélicamente como “perfecta ciudad en miniatura con las mejoras necesarias para hacer atrayente y agradable la vida en el medio rural” –se proponía renombrarlo como Alamedilla de la Nueva España²⁹– (fig. 4). El catálogo señalaba que el objetivo de esta sección era proporcionar modelos y directrices sobre “cómo deben ser las casas rurales”³⁰; no obstante, también se incluyeron proyectos de viviendas urbanas e incluso de equipamientos y urbanización, incrementando la confusión. Estos proyectos se expusieron *in situ* haciendo uso de documentación gráfica (planos, perspectivas) y maquetas (fig. 5). Frente al carácter técnico de los dibujos arquitectónicos, dirigidos a un público especializado, las vistas y, sobre todo, maquetas –literales y figurativas– posibilitaban una comprensión más amplia de los diseños³¹. Además, estas “arquitecturas mostrables” y “simplificadas”, fácilmente transmisibles en modelos pequeños, tenían capacidad de inducir la construcción de sus equivalentes reales y su rápida identificación, como apuntase Manuel Blanco respecto a la posterior labor de Regiones Devastadas³².



Figura 4. Plano general del anteproyecto del pueblo de Alamedilla de la Nueva España, firmado por el arquitecto asesor de la Fiscalía Provincial de Ávila José Romero Soriano, el delineante Antonio Veredas y el aparejador Víctor Gil, 1938. Una copia debió de mostrarse en la segunda sección de la exposición, con el número 127 del catálogo. Fuente: Archivo Histórico Provincial de Ávila, GC-691.

²⁹ La carpeta del proyecto se halla en el Archivo Histórico Provincial de Ávila (GC-691). En una comunicación del fiscal provincial al gobernador civil de Ávila de 1956, puede leerse que “el proyecto mereció los elogios del Caudillo en la Exposición organizada por la Fiscalía Superior de la Vivienda en Valladolid en el año 1939” y que quedó en suspenso al entrar en vigor “las disposiciones sobre viviendas protegidas, que al parecer resultaban más económicas”, y ante la ausencia de financiación.

³⁰ Fiscalía Superior de la Vivienda, *Exposición Nacional de la Vivienda Rural...*, 6.

³¹ En relación con esta cuestión, véase Ana Portales y Maite Palomares, “La arquitectura como propaganda: una mirada histórica de la arquitectura española”, *ARQ*, n.º 80 (2012): 42-53.

³² Manuel Blanco, “España una”, en *Arquitectura en regiones devastadas* (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987), 35.

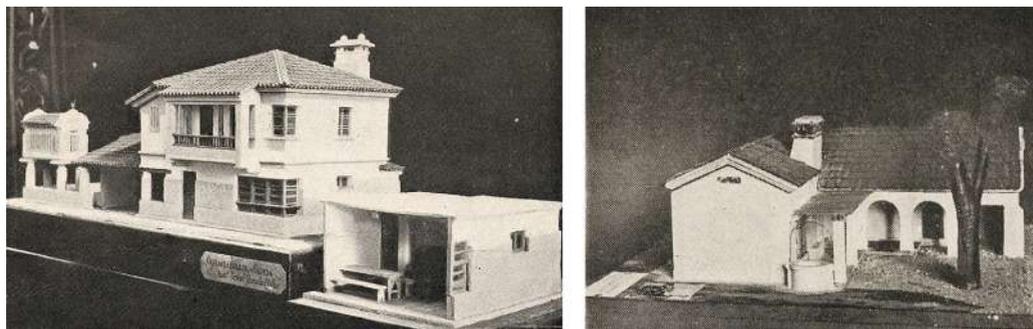


Figura 5. Maqueta de casa para labrador en Galicia, arquitecto Rafael González Villar (segunda sección, número 157 del catálogo) y maqueta de vivienda rural extremeña, autor desconocido (segunda sección, número 146 del catálogo). Fuente: BNE, VC/15431/3.

Según se desprende del “catálogo-guía”, los proyectistas colaboradores de las Fiscalías y autores de estos diseños fueron, en su mayor parte, técnicos titulados en las dos primeras décadas del siglo y pertenecientes a las administraciones municipales o provinciales o bien diocesanos, aunque también había profesionales libres. Figuran, entre ellos, algunos arquitectos enjuiciados o apartados de sus cargos³³. Destaca la presencia conjunta de representantes del historicismo, el modernismo, el eclecticismo, el regionalismo o el racionalismo, en continuidad con el panorama arquitectónico anterior a la contienda. Tipológicamente, se compendian tanto viviendas unifamiliares como bloques de 3 o 4 alturas, y tanto edificios individuales como barriadas o poblados. De todo ello se deduce que el lenguaje arquitectónico y la solución tipológica no centraban aún, en el periodo bélico representado, el debate en materia de vivienda: los logros sociales, higiénicos, técnicos o urbanísticos de los proyectos parecen haber prevalecido. De hecho, en la presentación del folleto se explicita que los proyectos fueron redactados a criterio de los arquitectos³⁴.

Estas aportaciones se relacionan igualmente en el catálogo por orden alfabético de provincias, estando ausentes aquellas recientemente sometidas, para las que no había sido aún posible confeccionar propuestas. Una excepción es Jaén, de la que no se presentaron proyectos pero sí una colección de fotografías y plantas de viviendas de Andújar y Jódar, que habría tenido su encaje lógico en la sección primera.

³³ Es el caso, por ejemplo, de Guillermo Forteza o Enrique Juncosa, autores de varios proyectos de viviendas rurales para las islas Baleares. El racionalista Jesús Carrasco-Muñoz Pérez de Isla, que aportó un proyecto de casa para familia de peón agrícola en Tierra de Campos, también quedó excluido de los círculos de poder en la posguerra. Fernando de Unamuno, autor de otro proyecto de vivienda para labrador en la misma comarca, sería enjuiciado por masonería y absuelto posteriormente. Véase Miguel Seguí Aznar, *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)* (Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Balears, 1990), 144-145; José Antonio González Delgado, *Fernando de Unamuno, arquitecto* (Palencia: La Editora del Carrión, 2020), 81.

³⁴ Fiscalía Superior de la Vivienda, *Exposición Nacional de la Vivienda Rural...*, 6.

Tercera sección: fichas y estadísticas de las Fiscalías

La tercera sección la integraba una muestra simbólica de la documentación generada por las Fiscalías Superior y delegadas en su labor inspectora y estadística. Incluía modelos de las fichas e impresos utilizados en los “servicios”, un fichero con el cuestionario higiénico-sanitario y datos numéricos de aquellas localidades “liberadas” hasta el 1 de enero de 1939, un fichero completo correspondiente a la provincia de Palencia, con fichas sanitarias de cada casa en cada localidad; un álbum sobre las condiciones higiénicas de las principales poblaciones de cada provincia, y una serie de gráficos, artísticos y numéricos, a modo de resumen visual de la labor llevada a cabo por estos organismos. Según los datos recabados, el porcentaje conjunto de viviendas “defectuosas reparables” e insalubres ascendía a un 75 %³⁵.

A diferencia de las dos secciones previas, este material figura en el “catálogo-guía” ordenado por autoría, separando la Fiscalía Superior y las provinciales. Quizás por su carácter menos visual, no se reproduce en el folleto ninguna imagen específica de estos contenidos, aunque las incluidas en una publicación recopilatoria de 1946³⁶ ofrecen una visión aproximada.

Cuarta sección: “aportaciones valiosas”

La cuarta sección, señalada como “extraordinaria” –a todas luces, imprevista inicialmente–, tenía por objeto difundir trabajos ya ejecutados o en proceso de construcción por entidades colaboradoras de las Fiscalías y considerados de valor ejemplarizante, prueba de los avances conseguidos en la España “liberada”. Sobresalía, ante todo, la aportación en Andalucía de la Obra Nacional de Construcción de Casas para Inválidos, Empleados y Obreros (en adelante, ONC), creada por el general Queipo de Llano; también, la labor de los Servicios Técnicos de FET y de las JONS en Granada y Santander o el Hogar Nacional-Sindicalista.

Los proyectos de la ONC compendiados, emplazados en capitales de provincia, reiteran la variedad apuntada en la sección segunda en cuanto a soluciones tipológicas y lenguajes arquitectónicos (fig. 6). Se exhibieron conjuntamente bloques racionalistas de líneas rectas, cubiertas planas y esquinas curvadas, como las viviendas en Duque de Nájera o San Dimas (Cádiz), y barriadas de media-baja densidad e imagen castiza y pseudopopular, como Los Remedios o el barrio de León en Sevilla –en este tipo de proyectos, el enfoque racional subyace en muchos casos a las estampas regionalistas³⁷–. Otro tanto ocurrió con el Hogar Nacional-Sindicalista, responsable en Valladolid de un conjunto de bloques para obreros deudor de

³⁵ Fiscalía de la Vivienda, *Información sobre algunos de los trabajos...*, 8-9.

³⁶ Fiscalía de la Vivienda, *Información sobre algunos de los trabajos...*, 17-23.

³⁷ Solà-Morales, “La arquitectura de la vivienda...”; Fernando de Terán Troyano, *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 184; Ureña Portero, *Arquitectura y urbanística...*, 54, 74-75; Ángel Llorente Hernández, *Arte e ideología en el franquismo* (1936- 1951) (Madrid: Visor, 1995), 69.

experiencias europeas como los *höfe* vieneses³⁸, pero también de las viviendas provisionales junto a Belchite, de apariencia ruralista y extrema austeridad³⁹. De Granada, a juzgar por el folleto, se exhibió un buen número de proyectos, tanto de la ONC (grupos de la carretera de la Sierra, del cercado bajo de Cartuja y del Camino de Ronda)⁴⁰ como de los Servicios Técnicos de FET y de las JONS (grupo para mutilados de guerra en las eras de Cristo), algunos de ellos profusamente ilustrados; la serie de fotografías y planos de Moclín, sin embargo, no se explica en esta sección. De Huelva se presentaron grupos de viviendas urbanas proyectados por José María Pérez Carasa y Francisco Sedano Arce, arquitectos ambos colaboradores de la ONC⁴¹. Pero la provincia más representada, con diferencia, fue Sevilla, con nuevas barriadas, conjuntos y edificios de viviendas impulsados tanto por la ONC como por el Ayuntamiento (figs. 6-7). El Seminario de Estudios Históricos de Santiago, por su parte, contribuyó con una vistosa serie de maquetas de viviendas rústicas gallegas a generosa escala, colocada al fondo de la gran sala a doble altura, en las inmediaciones de los paneles relativos a estas provincias. Esta sección del “catálogo-guía” incluye un “proyecto-estudio” de las viviendas rurales de Santander, buena parte del cual, a la vista del desglose de contenidos, respondía más al propósito informativo de la primera sección. Existen, además, otras incoherencias, como la diferencia en la ordenación de proyectos de este bloque, entre la presentación previa y el propio listado, o la reubicación de unas maquetas guipuzcoanas en la segunda sección, que sugieren que las primeras “aportaciones valiosas” en integrar el catálogo fueran las andaluzas y que, tras ellas, las realizaciones de La Coruña, Santander, Valladolid y Zaragoza pudieran haberse añadido a última hora.

El programa de actividades complementario: la Semana de la Vivienda

La Exposición Nacional de la Vivienda Rural no se limitó a la exhibición pasiva del material antes comentado, sino que estuvo acompañada de un programa de actividades durante su primera semana orientado a incrementar su repercusión mediática. Dicho programa se terminó de perfilar apenas dos días antes de la inauguración oficial, que contó con la presencia del jefe del Estado; fue publicado en prensa instando a los vallisoletanos a adornar sus ventanas y balcones para la ocasión⁴². Para el día de la inauguración se preveía, en

³⁸ Sobre este proyecto y arquitecto, véase Daniel Villalobos, “Las viviendas de la Obra del Hogar Sindical en Valladolid. Un ejemplo de viviendas del Movimiento Moderno con compromiso social”, en *do.co.mo.mo_Valladolid. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1975. Industria, vivienda y equipamientos*, ed. por Daniel Villalobos (Valladolid: Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2018), 95-107.

³⁹ Sobre este proyecto véase Carlos Bitrián Varea, “Los cinco belchites. Utopías y heterotopías en el primer franquismo”, *Scripta Nova* XXI, n.º 576 (2017).

⁴⁰ A estos conjuntos se ha dedicado el artículo Marta Rodríguez Iturriaga, “Los proyectos de la Obra Nacional de Construcción en Granada (1937-1951): tres grupos de viviendas económicas en la génesis de la periferia contemporánea”, *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales* LVI, n.º 219 (2024): [en prensa].

⁴¹ Véase, al respecto, Ignacio Gómez Felipe, “La vivienda social en la ciudad de Huelva. De la Ley de Casas Baratas de 1911 a la finalización de la Guerra Civil en 1939”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 27 (2021): 233-248.

⁴² *Libertad*, 23 de septiembre de 1939.

primer lugar, una misa en honor de los caídos en la Catedral, seguida del acto de apertura de la exposición en el Teatro Calderón de la Barca⁴³. Dicho acto se inscribió dentro del ceremonial característico del franquismo, con todos sus rasgos de teatralidad, colosalismo y grandilocuencia⁴⁴. Ni la misa ni el acto fueron actividades abiertas al público, pudiendo asistir tan solo aquellas personas oficialmente invitadas que además hubiesen recogido sus correspondientes localidades⁴⁵; no obstante, el segundo fue retransmitido por todas las emisoras de radio nacionales⁴⁶. Las siguientes actividades (visitas y almuerzo) tuvieron carácter oficial, por lo que no se permitió “el acceso más que a las autoridades y jerarquías del Movimiento”⁴⁷.

Tras la jornada inaugural, del lunes 25 de septiembre al domingo 1 de octubre se desarrolló, con amplio eco en la prensa, la Semana de la Vivienda, orientada a la reunión de los fiscales, o personas en quienes hubiesen delegado la asistencia, y otros agentes implicados en la problemática –médicos, arquitectos, asesores técnicos, representantes de entidades financieras, etc.⁴⁸–. De estos, los días 25, 27 y 29 se destinaron a excursiones turísticas por Valladolid y las “rutas del imperio”, mientras que el 26, 28 y 30 se celebraron asambleas sobre vivienda, con exposición de ponencias, conferencias y proposiciones⁴⁹. En las notas de prensa referentes tanto a estas asambleas como a la clausura oficial de la Semana, el día 1 de octubre⁵⁰, se enumeran pormenorizadamente los participantes pero apenas se hace mención a las comunicaciones presentadas y los debates sostenidos, como tampoco a las esperables conclusiones⁵¹. Terminadas estas actividades, la exposición continuó abierta al menos hasta finales de octubre⁵².

⁴³ Como ha advertido Cristina Gómez, la elección del Teatro Calderón para la ceremonia inaugural presentaba una fuerte componente conmemorativa, por ser el espacio donde se produjo la fusión de Falange y las JONS en 1934; véase Cristina Gómez Cuesta, *Ecos de victoria: propaganda y resistencia en Valladolid, 1939-1959* (Valladolid: Diputación Provincial, 2010), 39.

⁴⁴ Se conservan algunas fotografías en BNE, GC-Caja/134. Véase también Alexandre Cirici, *La estética del franquismo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 104-105.

⁴⁵ *Libertad*, 23 de septiembre de 1939; 24 de septiembre de 1939.

⁴⁶ *Proa*, 24 de septiembre de 1939.

⁴⁷ *Libertad*, 24 de septiembre de 1939.

⁴⁸ *La Almudaina*, 23 de septiembre de 1939.

⁴⁹ Véase la relación de sesiones en *Libertad*, 27 de septiembre de 1939; 29 de septiembre de 1939; 1 de octubre de 1939.

⁵⁰ *ABC*, 1 de octubre de 1939.

⁵¹ Tampoco las hubo en la I Asamblea Nacional de Arquitectos, lo que se consideraba un avance frente a las “fórmulas pasadas”; véase Pedro Muguruza, “Clausura”, en *Texto de las sesiones celebradas en el teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos, los días 26, 27, 28 y 29 de Junio de 1939* (Madrid: Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, 1939), 112.

⁵² Ese mes se esperaban órdenes de la superioridad para su cierre; véase *Libertad*, 7 de octubre de 1939; 24 de octubre de 1939.

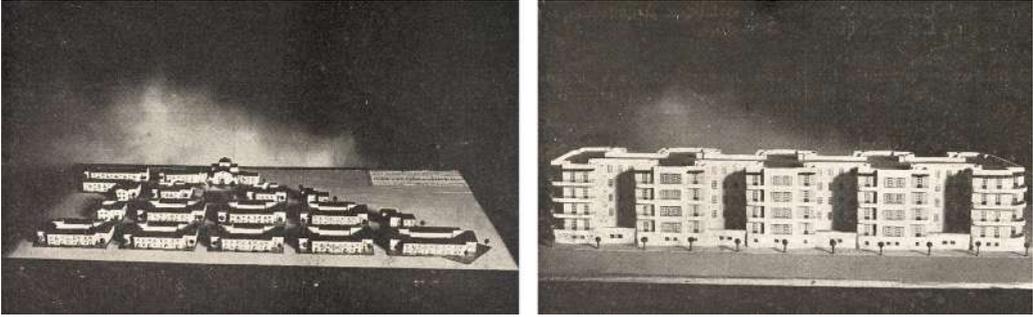


Figura 6. Maqueta del barrio de León en Sevilla, arquitecto José María Ayxelá (cuarta sección, número 313 del catálogo) y maqueta del bloque de viviendas en Duque de Nájera (Cádiz), arquitecto José Ferrandi Caro –según Juan José Jiménez Mata y Julio Malo de Molina, *Guía de arquitectura de Cádiz* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1995), 146– (cuarta sección, número 241 del catálogo, sin mención del autor). Fuente: BNE, VC/15431/3.

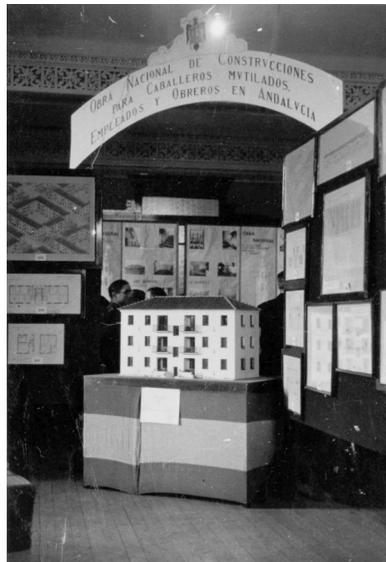


Figura 7. Vista parcial de la zona de la exposición destinada a los proyectos de la Obra Nacional de Construcción (ONC): en el centro, maqueta de un bloque de viviendas; a la izquierda, plantas y perspectiva de la asociación de bloques formando manzanas cerradas con la configuración que presenta la barriada de Los Remedios en Sevilla; al fondo, fotografías de proyectos ejecutados. Actualidades gráficas CIFRA, 1939. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica, GC- CAJA/112/01.

Lecturas de una exposición

Tanto el “catálogo-guía” como las reseñas y artículos de prensa –supeditada, obviamente, a la retórica propagandística– permiten deducir el mensaje que los promotores de la muestra deseaban trasladar. Un cronista de la *Hoja Oficial del Lunes* observaba que en la exposición se contraponían “fotografías con viviendas insalubres, antihigiénicas, de diversas provincias españolas, y a su lado las de diversas viviendas modernas, en las que la

luz entra a raudales y cuya construcción se acomoda a las más exigentes condiciones de higiene y salubridad⁵³. Otro de *Azul* interpretaba la descomposición del caserío y el deterioro de la calidad de vida como consecuencias de la guerra y señalaba la “gran obra que hay que realizar en España para reconstruirla, en el sentido de que la vida de los obreros, tanto en el campo como en las poblaciones, reúnan las condiciones de comodidad precisas para hacer más grata la existencia”⁵⁴. En *Nueva Rioja* se apuntaba, en tono más combativo y reaccionario, que, ganada la guerra, había que ganar, a continuación, la “batalla”⁵⁵ de la vivienda, sustituyendo casas insalubres por casas nuevas “dentro del espíritu animador de la España tradicional”; casas que no debían aspirar a innecesarias y superfluas comodidades, sino sencillamente a acoger “una vida laboriosa y fecunda, cristiana y austera, digna y soportable”, en palabras de *Libertad*⁵⁶. *El Norte de Castilla*, por su parte, publicó un artículo de opinión que exaltaba, frente a la metrópolis “insoportable”, la vida en el campo, cuyo gusto se recobraría con actuaciones como las expuestas⁵⁷. En el propagandístico *Libertad*, se comparaba la labor de las Fiscalías con las cédulas de Felipe II para formar relaciones topográficas del territorio español o con la colonización de Sierra Morena por Carlos III, ponderando de ese modo su trascendencia y legitimidad histórica⁵⁸.

Que el régimen trabajaba con denuedo en solucionar la escasez de vivienda digna, especialmente en el medio rural –agonizante y desatendido por la República, en opinión de los sublevados–, era sin duda el mensaje principal a comunicar. Hacinamiento, insalubridad y miseria se presentaban como pruebas palpables de la incuria anterior, agravadas por una guerra de cuyas cenizas era preciso resurgir. Este panorama desolador se yuxtaponía a proliferos ficheros informativos y a nuevos proyectos de casas, barriadas y pueblos higiénicos trazados libre y desinteresadamente, algunos de ellos ejecutados, como demostración de la competencia técnica, la solidaridad de clases y la capacidad del Nuevo Estado para cambiar la situación. La población teóricamente beneficiaria de estas iniciativas se entendía, no obstante, como una masa anónima y pasiva, testigo mudo tanto de la degradación de su hábitat como de su resurrección por medio de las nuevas políticas⁵⁹. De hecho, no era ella el público objetivo de una exposición que habría encontrado prácticamente inaccesible, con su abundante material técnico sin mediación interpretativa. La muestra apelaba, en cambio, a las clases medias y altas potencialmente adheribles al régimen o pertenecientes

⁵³ *Hoja Oficial del Lunes* (Santander), 25 de septiembre de 1939.

⁵⁴ *Azul*, 24 de septiembre de 1939. Véase también Cristina Gómez Cuesta, “Los fastos del primer franquismo: celebraciones y conmemoraciones en Valladolid (1939-1941)”, en *El franquismo: el régimen y la oposición*, vol. 2 (Guadalajara: Anabad Castilla-La Mancha, 2000), 939.

⁵⁵ *Nueva Rioja*, 26 de septiembre de 1939. La misma expresión se emplea en el reportaje citado en la nota 7.

⁵⁶ *Libertad*, 8 de octubre de 1939.

⁵⁷ *El Norte de Castilla*, 7 de octubre de 1939.

⁵⁸ *Libertad*, 8 de octubre de 1939.

⁵⁹ Véase, en relación con ello, Roberto G. Fandiño Pérez, “La vivienda como objeto de propaganda en el Logroño del primer franquismo”, *Berceo*, nº 136 (1999): 175-196; Portales y Palomares, “La arquitectura como propaganda...”.

ya a su estructura, entre las cuales solamente aquellas personas que contasen con un ejemplar del “catálogo-guía” podrían haber tenido una visión completa y detallada de los contenidos.

En el planteamiento y diseño de la exposición se detectan incoherencias posiblemente atribuibles a la precipitación con que se organizó, a la superposición del discurso ruralista y “reconstructor” sobre la labor efectivamente desarrollada o a una combinación de ambas. Así, se trató de una *Exposición Nacional de la Vivienda Rural y de los trabajos realizados por las Fiscalías Provinciales* en la que se exhibieron no solo proyectos de vivienda rural sino también urbana⁶⁰, así como de equipamientos y urbanización, y no únicamente elaborados por las Fiscalías, sino con abundante material –dos de las cuatro secciones– producido por otras entidades, organizaciones y profesionales. Existían importantes desequilibrios entre algunas provincias sobrerrepresentadas (como Sevilla) y otras con representación anecdótica, dejando al margen las ausentes. Había también contenidos que figuraban en una sección aparentemente equivocada y discordancias en su ordenación.

En estas inconsistencias y desproporciones, se intuye la voluntad de incluir tanto material como fuera posible para dar empaque y vistosidad a la muestra y trasladar una imagen de laboriosidad incansable que estaba dando sus primeros frutos. El lado positivo de esta inclusividad casi acrítica es el dibujo de un panorama arquitectónico relativamente variado en la zona sublevada en los años centrales de la guerra, al menos formalmente más heterogéneo y menos doctrinario que las realizaciones y debates inmediatamente posteriores en materia de arquitectura y, particularmente, de vivienda. Y es que, por aquellas fechas, apenas había sido posible arrancar los proyectos del recién creado Servicio de Regiones Devastadas⁶¹ ni se había legislado aún sobre viviendas protegidas⁶². El Instituto Nacional de Colonización tampoco había nacido y la Dirección General de Arquitectura se creó solo un día antes de la inauguración de la muestra⁶³. Sería, de hecho, esta rearticulación de la Administración estatal, con nuevos organismos competentes en materia de vivienda dotados de sus propios aparatos propagandísticos, la que contribuyese a apagar en breve plazo los ecos de una exposición pensada para recordarse, aunque la experiencia y los recursos desplegados pudieron servir de base para más sonadas muestras de arquitectura en la posguerra.

⁶⁰ Resulta significativo que el calificativo “rural” presente en el título oficial de la exposición y en la cubierta del “catálogo-guía” desaparezca en la portada interior y en los créditos.

⁶¹ El Servicio Nacional de Regiones Devastadas se creó por Ley de 30 de enero de 1938 en el territorio dominado por los sublevados. Consúltese “Organismos del Nuevo Estado...”. Sobre la labor de Regiones Devastadas puede verse la revista *Reconstrucción* o el catálogo de la exposición *Arquitectura en regiones devastadas* (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987).

⁶² “Ley de 19 de abril de 1939 estableciendo un régimen de protección a la vivienda de renta reducida y creando un Instituto Nacional de la Vivienda encargado de su aplicación” (BOE núm. 110 de 20 de abril de 1939). El reglamento se aprobó por Decreto del 8 de septiembre de 1939. Véase también Miguel Lasso de la Vega Zamora, “El Instituto Nacional de la Vivienda de Federico Mayo y José Fonseca”, en *La vivienda protegida: historia de una necesidad*, ed. por Carlos Sambricio y Ricardo Sánchez Lampreave (Madrid: Ministerio de Vivienda, 2009), 43-71.

⁶³ “Ley creando la Dirección General de Arquitectura. Presentación”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 1 (1941): 2-3.

Los Bardi y el Museo de Arte de São Paulo: transfusiones museográficas entre lo popular y lo erudito, la calle y el museo

The Bardis' Legacy: Merging Museography of the Popular and the Erudite, Art and Street, in the Museum of Art at São Paulo

MARA SÁNCHEZ LLORENS

Universidad Politécnica de Madrid, Universidad Anáhuac de México; mariadelmar.sanchez@upm.es

Abstract

En 1946 la arquitecta Lina Bo Bardi puso en marcha una maquinaria museológica inédita y junto a su marido Pietro Maria Bardi fundó el Museo de Arte de São Paulo (MASP), profesionalizó su gestión y desarrolló un programa museográfico que incluyó exposiciones de arquitectura, mujeres artistas o arte callejero, así como arte europeo u oriental y artesanía. La primera muestra, *Exposición didáctica*, definió su carácter museológico.

Este artículo explora la cronología del MASP y sus creadores, analizando exposiciones que desafiaron el canon establecido, entre 1947 y 1969; y enfocándose en las transfusiones museográficas entre lo popular y lo erudito, la calle y la arquitectura.

El análisis concluye que el MASP conecta con sus visitantes mediante su museografía, desdibujando los límites de las jerarquías acercando la ciudad al museo en el espacio vibrante de su acceso, el Vão Livre do MASP.

In 1946 architect Lina Bo Bardi set in motion an unprecedented museological machinery and, together with her husband Pietro Maria Bardi, founded the São Paulo Museum of Art (MASP), professionalized its management, and developed a museography program that included exhibitions of architecture, women artists, or street art, as well as European and Oriental art and handicrafts. The first exhibition, *Didactic Exhibition*, defined its museological character. This article explores the chronology of MASP and its creators, analyzing exhibitions that challenged the established canon, between 1947 and 1969; and focusing on the museography transfusions between the popular and the scholarly, the street and architecture.

The analysis concludes that the MASP connects with its visitors through its museography, blurring the boundaries of hierarchies by bringing the city closer to the museum in the vibrant space of its entrance, the Vão Livre do MASP.

Keywords

Museo de Arte de São Paulo, Lina Bo Bardi, transfusión museográfica, popular, erudito
Museum of Art at São Paulo, Lina Bo Bardi, museography transfusion, popular, erudite

El Museo de Arte de São Paulo es uno de los espacios culturales más importantes de Brasil. Conocido popularmente como el MASP, se inaugura el 2 de octubre de 1947 en la Rua 7 de Abril, en el edificio de los Diarios Asociados en el centro histórico paulista. Gracias al esfuerzo de sus creadores –Lina Bo y Pietro María Bardi– el museo triunfa. En 1969 se traslada a la Avenida Paulista inaugurándose un espacio icónico de la ciudad que Bo Bardi proyecta entre 1957 y 1968.

El empresario Assis Chateaubriand¹ encargó el museo paulistano a dos italianos llegados a Río de Janeiro en 1946: Lina Bo –arquitecta, museógrafa, diseñadora, escritora, activista cultural y hacedora de exposiciones– y Pietro Bardi –crítico, historiador del arte autodidacta, periodista y galerista–. Chateaubriand les sedujo proponiéndoles transformar São Paulo en metrópoli, a partir de la creación de un museo con el que construir ciudad.

Um museu, na formação de uma cidade, pode ser o último ato, pois a arte, num ambiente que vive do dia a dia, pode ser esquecida, seguindo as intenções materialistas do “*primo panem deinde philosophari*”.

O Museu de Arte –com presunção nossa e aquele espírito de porco que fartamente o acompanhou ao longo da sua existência o negaria– ofereceu alguns subsídios na formação da metrópole e operou para desprovincializar uma área que ainda hoje precisa de atenção.²

Este museo trasciende los límites y las reglas de los museos de todas las épocas, redefine constantemente la idea de arte y es un lugar vivo y comunitario que conecta con el público y ofrece una experiencia cultural, arquitectónica y urbana:

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir, não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização.³

¹ Assis Chateaubriand fue uno de los hombres más influyentes de Brasil en las décadas de 1940 y 1960, destacándose como periodista, empresario, mecenas y político. Único futurista en Latinoamérica, en 1950, desarrolló su mayor logro histórico al propiciar el desembarco de la televisión en Brasil, creando la señal de televisión TV Tupí, la primera señal de televisión de origen brasileño, lo que convirtió a Chateaubriand en o *pai da televisão brasileira* (‘el padre de la televisión brasileña’). Este “hombre de acción y constructor del porvenir brasileño”, como se le acostumbraba a llamar, fue dueño de Diários Associados, el mayor conglomerado de medios de comunicación masiva en Latinoamérica.

² [Un museo, en la formación de una ciudad, puede ser el último acto, porque el arte, en un entorno que vive al día, puede caer en el olvido, siguiendo las intenciones materialistas del “*primo panem deinde philosophari*”. El Museo de Arte –con presunción por nuestra parte y ese espíritu animal que lo ha acompañado a lo largo de su existencia lo negaría– ha ofrecido algunas ayudas en la formación metrópolis y operó para desprovincializar un área que aún hoy necesita atención] Pietro Maria Bardi, “20 anos do Museu de Arte de São Paulo”, *Mirante das Artes*, n.º 5 (1967): 16-17.

³ [Hay que concebir nuevos museos, fuera de las estrechas reglas y prescripciones de la museología tradicional: cuerpos en acción, no con el estrecho objetivo de informar sino de instruir, no una colección pasiva de cosas sino una exposición e interpretación continuas de la civilización] Pietro María Bardi, *Habitat: Revista das Artes no Brasil*, n.º 4 (1951): 50.

El objetivo de este estudio fue doble. En la primera parte, el propósito fue identificar entre 1947 y 1953 la concatenación de acciones determinantes en la fundación, consolidación y difusión de lo acontecido en el Museo de Arte de São Paulo en relación con sus creadores. En la segunda parte se analizó el contenido expositivo hasta 1969, año en que se inaugura la sede icónica del MASP en la Avenida Paulista, para categorizar y valorar las transfusiones museográficas entre el contenido expositivo, la arquitectura del museo y la comunicación.

La puesta en marcha del Museo de Arte de São Paulo

El primer MASP se configuró entre 1947 y 1953, buscando popularizar el arte y hacerlo accesible, con dos acciones principales: creación del acervo y especialización del concepto. El patrimonio del museo se logró gracias a un innovador sistema de donaciones, los brasileños aportaron piezas diversas como tacitas blasonadas del Imperio o un espléndido Léger, aquello se convirtió en el patrimonio artístico: “Transformar a obra de arte em instrumento de riqueza íntima de um povo [...] aquilo que foi produto das culturas mais longínquas, em motivo de reflexão e de participação na vida moderna”⁴. Las donaciones se recibían en una salita, en planta baja, que contaba con un encerado, dos mesas de despacho y unos estantes donde se mostraban las dádivas.

La pinacoteca se situó en la segunda planta de los Diarios Asociados. Lina Bo Bardi adaptó sabiamente este espacio (fig. 1). La singular organización técnica y espacial estaba dirigida a la educación visual y experimentó diversas maneras de exponer para descubrir el arte mediante exposiciones periódicas, espectáculos, conferencias, coloquios o alegres reuniones con las que dar la bienvenida a ciertas obras artísticas. El museo se extendía a un auditorio y, en proyecto, un camión de muestras itinerantes.

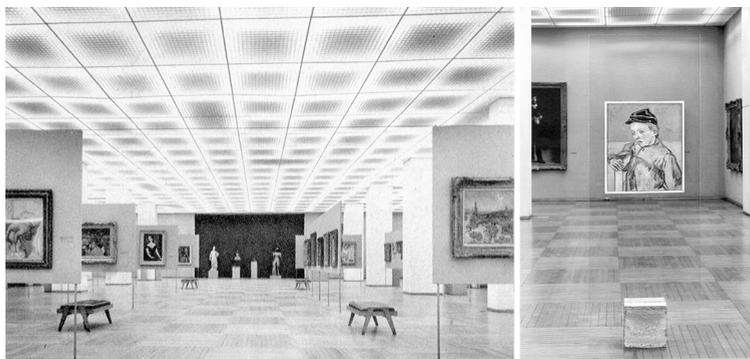


Figura 1. Pinacoteca del Museo en 1948 y prototipo de cavalete de cristal en 1957, en la sede de la Rua 7 de Abril. Fuente: *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, ed. por Adriano Pedrosa y Luiza Proença (São Paulo: Cobogó, 2015).

⁴ [Transformar la obra de arte en instrumento de la riqueza íntima de un pueblo [...] aquello que ha sido producto de las culturas más lejanas, en motivo de reflexión y participación en la vida moderna] “Finalidades do I.A.C., no Museu de Arte: Pretende colocar os modernos métodos de produção a serviço da arte contemporânea”, *Diário de S. Paulo*, 15 de junio de 1950, 15.

Durante los primeros veinte años se celebraron noventa y ocho exposiciones. El resultado expositivo sintetizó un arte del pasado con raíces propulsoras de lo moderno al servicio del público menos preparado⁵, un público joven, inteligente y ávido de saber, que acudía a los cursos, exposiciones y debates, siendo consciente del espíritu de la novedad de la empresa: "El museo fue una especie de rayo, no diré fulminante, en la burocracia artística local, sino en la misma somnolencia paulista"⁶, afirmó Pietro. "O lema foi e é 'popularizar a arte', o que contorna a arte e a comunicação. E no Museu é que foi instalada a primeira TV que funciona na América Latina"⁷. El segundo MASP se estableció entre 1957 y 1969 en un antiguo mirador en la Avenida Paulista. Lina Bo Bardi lideró aquella transformación con una arquitectura singular que intensificó la diversidad del acervo y la vivencia del arte de los visitantes. "O Museu de Arte de São Paulo é popular"⁸. Incluso la colocación de las obras se convertía en un acontecimiento festivo, "el arte era recibido como si de un bautizo se tratara"⁹.

En 1950 se instituyó el Instituto de Arte Contemporáneo que se enfrentó a discusiones sobre la producción artística y la industrialización. La escuela multidisciplinar tomó como referente el modelo norteamericano de la Bauhaus, el Institute of Design of Chicago. El programa se organizó en un curso preliminar para la adquisición de conocimientos en arquitectura, historia del arte, psicología, y un segundo curso dirigido a la producción de productos –metal, madera, cerámica, textil, vidrio y otros materiales–, comunicaciones visuales –foto-cine, artes gráficas como técnicas y composiciones tipográficas, publicidad, grabado, diseño de carteles o diseño editorial–. El programa se completó con cursos complementarios impartidos por la pareja Bardi, Lasar Segall, Elizabeth Nobile, Klara Hartock, Alcides da Rocha Miranda, Eduardo Kneese de Mello, Enrico Bernacchi, Flavio Motta, Giancarlo Malanti, Jacob Ruchti, Osvaldo Bratke, Poty, Rino Levi, Roberto Burle Marx, Rodolfo Klein y Tomaz Farkas: un claustro multidisciplinar y multirregional¹⁰.

La creación del impactante acervo, acompañado de un intenso programa de educación visual, determinó la arquitectura y su singular museografía, y viceversa. La segunda sede del MASP amplió sus instalaciones. La museografía permitió visitar la pinacoteca según la elección del propio visitante, individual o grupal, y un espacio colectivo en la planta de acceso, similar a una plaza creó una conexión entre arte y ciudad, y viceversa.

⁵ Pietro Maria Bardi, "Mi museo", *El Mundo de los Museos*, n.º 24 (1966): 19.

⁶ Pietro Maria Bardi, "Historia del museo", *El Mundo de los Museos*, n.º 24 (1966): 25.

⁷ [El lema fue y es "popularizar el arte", y lo que gira en torno al arte y la comunicación. En el Museo se instala la primera televisión de América Latina] Bardi, "20 anos do Museu...", 16-17.

⁸ [El Museo de Arte de São Paulo es popular] Lina Bo Bardi, "O novo Trianon: 1957-67", *Mirante das Artes*, n.º 5 (1967): 20.

⁹ Bo Bardi, "O novo Trianon: 1957-67", 20-23.

¹⁰ Pietro María Bardi, "Problema remoto da moda", *Habitat: Revista das Artes no Brasil*, n.º 9 (1952): 65.

Transfusiones didácticas: pedagogía, atmósfera y vitalidad

El concepto del MASP surgió de las convergencias de los Bardi, su formación, sus experiencias previas multidisciplinarias, su visión del arte en Brasil¹¹ y su concepción de un museo sin límites físicos ni conceptuales.

La pareja aterrizó en São Paulo en 1947 tras una estancia en Río donde presentó dos muestras en el Ministerio de Educación y Salud carioca: *Exposición de pintura italiana antigua. Siglos XIII-XVIII* y *Exposición de pintura italiana moderna*; es en este escenario que probablemente conoce al periodista polifacético Assis Chateaubriand¹². El MASP surge de manera casual, sin planes ni sondeos públicos, durante un almuerzo con Chateaubriand: “Vamos a instalar un Museo, pero en São Paulo, pues allí está el dinero. El café todavía da”¹³.

La deriva del movimiento moderno en la arquitectura y el cambio de paradigma del entendimiento de la cultura humana enmarcan intelectualmente a la pareja.

Pietro formó parte del debate arquitectónico italiano y fue corresponsal de la revista *Quadrante* en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. Posteriormente, presentó la exitosa exposición *Arte y técnica* en Buenos Aires donde reunió arte, arquitectura moderna e infraestructuras urbanas –mediante fotografías de arquitectura, paisajismo y la ciudad de São Paulo–.

Por su parte, Lina Bo Bardi se formó en el Liceo artístico y como arquitecta en Roma, se interesó por las vanguardias históricas –particularmente el surrealismo–, la artesanía y el diseño italiano y comenzó su trayectoria en Milán junto a destacados artistas y arquitectos como Bruno Zevi y Gio Ponti, dedicándose a la ilustración, la comunicación editorial y el diseño expositivo. Su labor en lo pedagógico se materializó en la idea de museo como escuela. La museografía del MASP, conectó el museo con el público. Lina diseñó una sala posibilista, con una estricta economía de medios. El edificio para los Diarios Asociados donde se ubicó el primer MASP estaba en construcción.

Em ‘47 quando começamos nossa aventura com o Museu, naquele andar isolado do prédio ainda em construção dos “Diários Associados”, sem elevador, com o piso repleto de caixas de cal para absorver a umidade das paredes recentemente rebocadas, com meios técnicos cuja precariedade lembrava a panela e o “jeito” de fazer fogo dos bandeirantes.¹⁴

¹¹ El arte brasileño inició su modernización en la Semana de Arte Moderno de 1922. Fundamentalmente, durante esos pocos, pero decisivos días, se puso en primer plano de manera colectiva la necesidad de imaginar una estética moderna propia –y por lo tanto diferente a la europea– a través de un regreso a las raíces de la cultura popular del país.

¹² Francesco Tentori, “O primeiro MASP, com Assis Chateaubriand”, en *P. M. Bardi*, ed. por Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (Milán: Mazzotta, 2000), 172.

¹³ Tentori, “O primeiro MASP...”, 172.

¹⁴ [En el 47, cuando comenzamos nuestra aventura con el Museo, en aquel piso aislado del edificio aún en construcción de los “Diários Associados”, sin ascensor, con el suelo lleno de cajas de cal para absorber la humedad de las paredes recién enlucidas, con medios técnicos cuya precariedad nos recordaba la olla y la “manera” de hacer fuego de los *bandeirantes*] Bardi, “20 anos do Museu...”, 16-17.

En 1947 la *Exposición didáctica* asoció visualmente imágenes y diagrama para propiciar inquietud por los problemas de la historia oficial del arte –desde la Prehistoria hasta la actualidad– en un público desarraigado artísticamente. La muestra disolvió los límites entre lo popular y lo erudito, lo antiguo y lo moderno.

Las exposiciones temporales compartieron espacio con la pinacoteca buscando propiciar una conducta apta para la comprensión de la obra artística, ajena a su temporalidad y formato. Lina tecnificó el techo de la sala con una cuidada iluminación uniforme mediante un revestimiento difusor que combinaba celdas blancas de fluorescentes, con luminarias incandescentes de bulbo rosa, quitando sombras y reflexiones. Las ventanas eran cubiertas con paneles de venecianas¹⁵. Las obras eran colocadas en paneles de ajustadas dimensiones sobre una ligera estructura tubular desmontable para poder celebrar acontecimientos ligados a las escuelas, como desfiles de moda o talleres de pintura. La pinacoteca convivía con exposiciones de artistas de vanguardia como Alexander Calder (1948), Giorgio Morandi (1949), o Max Bill y Paul Klee (1951), y con otras populares como *Cerámicas nordestinas* (1948) o *Arte indígena* (1949); el apoyo al movimiento artístico paulista se manifestó en monografías dedicadas a Anita Malfatti (1949) o Cándido Portinari (1954), o a artistas callejeros como Agostinho Batista da Freitas (1952), y se celebraron homenajes a arquitectos y paisajistas como Le Corbusier, Flávio de Carvalho, Richard Neutra, Gregori Warchavchik o Roberto Burle Marx (fig. 2).

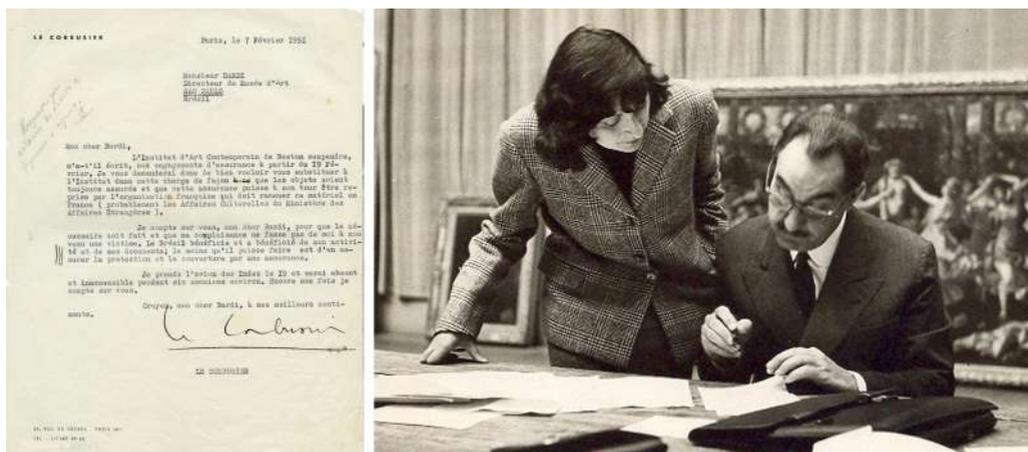


Figura 2. Izquierda: Carta enviada por Le Corbusier a Pietro Maria Bardi. Derecha: Los Bardi durante el montaje de la exposición itinerante del acervo del MASP en la Orangerie del Louvre en París en 1953. Fuente: Instituto Bardi.

Entre 1947 y 1957 se profesionalizó la gestión del MASP como emisor de enseñanzas, escuela de formación de formadores en arte y propaganda, e impulsor de actividades para

¹⁵ Giancarlo Latorraca, *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi* (São Paulo: Museu da Casa Brasileira, Secretaria da Cultura do Estado, 2015), 93-113.

todos los públicos como talleres, visitas particularizadas o expediciones de 30.000 pequeños para dar la bienvenida a un cuadro de Van Gogh en el puerto de Santos. La actividad del museo se divulgó a través de la revista *Habitat* reflexionando sobre arquitectura, arte y cultura. La sala reflejó la vitalidad brasileña, desprejuiciada y mestiza. En 1947 todo lo sucedido, el concepto y el método del MASP, se exponen y discuten en el Congreso de la UNESCO celebrado en Ciudad de México divulgándolo en la prestigiosa publicación periódica *Museum*.

Las transfusiones didácticas de los Bardi quedaron plasmadas en su idea de museo sin límites, una escuela en la que los artistas aprenden a comunicarse y el público aprende a hacer conexiones.

Transfusiones museográficas entre lo popular y lo erudito, la calle y el museo

Los Bardi estuvieron preocupado por los culturalmente menos representados, conscientes de la importancia de la diversidad en el arte. Lina estuvo comprometida desde la arquitectura en unir a personas de diferentes clases sociales fusionando la calle y el museo. Una vez desplegado el modelo de museo didáctico, el MASP se consolidó y la colección itineró.

Por una parte, se organizaba el protoplasma del Museo, y la juventud se entusiasmaba, cada vez más, con la vivencia de las obras de la pinacoteca. Por otra, había que trabajar para defenderse [de la crítica]. Las cosas tomaron tal rumbo, que, en 1953, pensé en esta operación: llevar una parte del acervo para Europa, en una tournée que la consagraría universalmente. La visibilización de lo acontecido se logró con aquella muestra que viajó por Europa y Estados Unidos entre 1953 y 1957. El éxito fue asombroso.¹⁶

Tras el regreso de los Bardi, “peregrinos de viaje a La Meca [del arte]”¹⁷, de la Orangerie del Louvre en París en 1953 (fig. 2), Lina se emancipó del MASP. No obtuvo una plaza como profesora en la Facultad de Arquitectura de São Paulo en 1957 a la que se presentó, pero en cambio se mudó a Salvador de Bahía, invitada por la Universidad Federal del Estado. Su estancia en Salvador la transformó, puso en marcha el Museo de Arte de Bahía y el Museo de Arte Popular (1959) y recorrió el estado nordestino, donde compiló artesanías y objetos cotidianos –trajes, exvotos, mascarones de barcos, juguetes, enseres–, los fotografió y los organizó de manera técnica en objeto expositivo que expuso en el parque Ibirapuera paulistano, *Bahia no Ibirapuera* (1959), para narrar la cotidianeidad creativa. Lina reformuló el concepto de lo popular al entender la enorme capacidad creadora de Brasil, mezcla del europeo, con el africano y el indígena.

Lina regresó a São Paulo en 1964 y se revinculó a la segunda sede del museo paulista. El espacio resultó insuficiente allí y la arquitecta lideró la transformación del Belvedere Trianon. En aquel lugar convergían las infraestructuras de la Avenida 9 de Julho y el parque

¹⁶ Latorraca, *Maneiras de expor...*, 93-113.

¹⁷ Pietro Maria Bardi, “Mi museo”, *El Mundo de los Museos*, n.º 24 (1966): 19.

Siquiera Campos –un bioma en extinción de “mata atlántica”–. Los trabajos comenzaron en 1957, se interrumpieron varias veces y se reanudaron en 1964 (fig. 3).



Figura 3. Izquierda: Vista aérea del MASP emplazado en el lugar del antiguo Trianon, 1968. Derecha: Lina Bo Bardi, *Estudo preliminar. Esculturas praticáveis do Belvedere no Museu Arte Trianon*, 1968. Fuentes: Instituto Bardi; MASP.

O Nôvo Trianon-Museu é constituído por embasamento cuja cobertura é o grande Belvedere. O “salão de baile”, pedido pela Prefeitura de 1957, será substituído por um grande Salão Cívico, sede de reuniões públicas e políticas. Um grande teatro-auditório, e um pequeno auditório-sala de projeções, completam este “embasamento”. Acima do Belvedere, ao nível da Avenida Paulista, ergue-se o edifício do Museu de Arte de São Paulo.¹⁸



Figura 4. Izquierda: Visita de estudiantes al MASP con pinturas de Pierre-Auguste Renoir en los *cavaletes de cristal*, 1983. Derecha: Visita de estudiantes al Vão Livre del MASP con la presentación de la Banda Sinfónica de la Policía Militar, década de 1970. Fuente: Adriano Pedrosa, Luiza Proença y Julieta González, eds., *Playgrounds 2016*, catálogo de exposición (São Paulo: MASP, 2016), 16 y 18.

¹⁸ [El Nuevo Trianon-Museo está formado por una base cuya cubierta es el gran Belvedere. El “salón de baile”, solicitado por la Prefectura en 1957, será sustituido por un gran Salón Cívico para reuniones públicas y asambleas. Un gran teatro-auditório y un pequeño auditório-sala de proyección completan estos “cimientos”. Sobre el Belvedere, a la altura de la avenida Paulista, se levanta el edificio del Museo de Arte de São Paulo] Bo Bardi, “O nôvo Trianon 1957-67”, 20-23.

La sala permanente se consumó con la museografía de *cavaletes do vidro* (fig. 4). Las obras se colgaron de láminas de cristal templado soportadas por bases de hormigón, evocando la posición del cuadro sobre el caballete del artista mientras este lo elabora en su taller, surgiendo la levitad de las obras en su conjunto, sin jerarquías¹⁹.

O edifício, de setenta metros de luz, cinco metros de balanços laterais, oito metros de pé direito, livre de qualquer coluna, apoia sobre quatro pilares, coligados por duas vigas de concreto protendido na cobertura, e duas grandes vigas para sustentação do andar que abrigará a Pinacoteca do Museu.²⁰

La eliminación transitoria de la museografía entre 1996 y 2015 confirmó que muchos valores narrativos se conseguían gracias a la arquitectura²¹.

Eu procurei, no Museu de Arte de São Paulo retomar certas posições. Procurei (e espero que aconteça), recriar um “ambiente” no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que crianças fossem brincar no sol da manhã e da tarde. E até retretas e o mau-gosto de cada dia que, enfrentado “friamente” pode ser também um conteúdo.

Não procurei a beleza, mas a liberdade. Os intelectuais não gostaram, não; o povo gostou, muito. As pessoas perguntavam: quem é que fez isto? Foi uma mulher!²²



Figura 5. Lina Bo Bardi y Pietro María Bardi en la escalera de acceso al MASP (izda.) y en el Vão Livre del MASP (dcha.). Fuente: *Folha de São Paulo*.

¹⁹ Estos soportes llevan detrás una ficha técnica con información sobre el autor y su obra, desconocida al contemplarla frontalmente.

²⁰ [El edificio, de setenta metros de luz, con cinco metros de voladizos laterales, ocho metros de altura, libre de cualquier columna, se apoya en cuatro pilares, unidos por dos vigas de hormigón pretensado en la cubierta, y dos grandes vigas para soportar la planta que albergará la Pinacoteca del Museo] Bo Bardi, “O nóvo Trianon 1957-67”, 20-23.

²¹ Karen Barbosa, “Concreto e cristal: conservação”, en *Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, ed. por Adriano Pedrosa y Luiza Proença (São Paulo: Cobogó, 2015), 35.

²² [En el Museo de Arte de São Paulo, he intentado ocupar ciertas posiciones. He intentado (y espero que suceda) recrear una “atmósfera” en el Trianon. Y me gustaría que la gente fuera allí, a ver exposiciones al aire libre y discutir, escuchar música, ver cintas. Me gustaría que los niños jugaran al sol de la mañana y de la tarde. E incluso los aseos y el mal gusto de cada día que, afrontado “friamente” también puede ser un contenido. No buscaba la belleza, sino la libertad. A los intelectuales no les gustó; al pueblo le gustó, y mucho. La gente preguntaba: ¿quién ha hecho esto? ¡Fue una mujer!] Lina Bo Bardi, en *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*, ed. por Adriano Pedrosa, Julieta González y Tomás Toledo, catálogo de exposición (São Paulo: MASP, 2016), 28.

El carácter pedagógico-transversal ideado en 1947 por Lina y Pietro (fig. 5) se reafirmó en 1969 en la sede paulista donde se inauguraron tres muestras simultáneas que relataban la colección más valiosa de Latinoamérica –la pinacoteca–, lo popular –*A mão do povo brasileiro*²³– y la idea de lo lúdico –*Playground*, de Nelson Leimer– en el acceso. Se desdibujaron los límites de lo canónico y lo marginal, y el MASP se convirtió en un lugar de convivencia para todos.

O Belvedere será uma “praça”, circundada de plantas e flores, pavimentada com “seixos” naturais, conforme a tradição ibérico-brasileira. Estão previstos pequenos espelhos de água com plantas. O conjunto do Trianon vai repropor, na sua simplicidade monumental, os temas, hoje tão impopulares, do racionalismo. [...] O conjunto do Trianon O Monumental não depende das “dimensões”: [...] O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou de “espalhafatoso”, é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do “particular”.²⁴

Veinte años dimensionan una generación. Los primeros veinte años del Museo de Arte de São Paulo miden la innovación museográfica al alterar el binomio antiguo-moderno, y transforman el canon reducido del arte en el entorno paulista. La cultura que despliegan los Bardi puede comprenderse desde el concepto de una periferia creativa, que subvierte y mezcla maneras de exponer para crear algo completamente diferente de lo que propone la cultura europea. En la primera fase del museo se producen transfusiones en las que los tiempos se mezclan tanto como lo erudito, lo popular, lo masivo, lo urbano y lo participativo.

Lo acontecido durante estos veinte años trasciende el entorno local y llega mediante diversos medios de comunicación, como la revista *Habitat*, el Instituto de Arte Contemporáneo y la muestra itinerante a un público especializado y a interesados en disciplinas diversas como arte, arquitectura, paisajismo, diseño, moda, radio y televisión. Esta genealogía de la creación, espacialización y comunicación del MASP servirá de soporte para el diseño de nuevos espacios que vinculen ciudadanía, participación y cultura.

La colección aumenta y en paralelo se realizan un centenar de exposiciones que reflexionan sobre la naturaleza del arte. En 1969 se inaugura la nueva sede del MASP en la Avenida Paulista, una caja de vidrio elevada 8 metros sobre el suelo y suspendida por una estructura de hormigón pintada en rojo, lo que genera un plano de 74 metros libres que se asoma a la ciudad. El MASP se apropia de la Avenida Paulista a través de un vacío que adquiere su pleno significado con la participación del usuario y que favorece los encuentros (fig. 6).

Los resultados arrojados de este estudio demuestran que los programas pedagógicos del MASP y su manera de funcionar facilitan que ciudad y usuarios se aproximen y lo hagan

²³ [La mano del pueblo brasileño] Pedrosa, González y Toledo, *A mão do povo brasileiro*...

²⁴ [El mirador será una “plaza”, rodeada de plantas y flores, pavimentada con “guijarros” naturales, según la tradición ibérico-brasileña. Se han previsto pequeños espejos de agua con plantas. El complejo del Trianon repropondrá, en su monumental sencillez, los temas, hoy tan impopulares, del racionalismo. [...] En el complejo Trianon lo Monumental no depende de las “dimensiones”: [...] Lo que quiero llamar monumental no es una cuestión de tamaño o de “aparatosidad”, es simplemente un hecho de colectividad, de conciencia colectiva. Lo que va más allá de lo “particular”] Bo Bardi, “O novo Trianon 1957-67”, 20.

mediante la arquitectura de su sala, del belvedere y, particularmente, a través del espacio vibrante que le da acceso, conocido como el Vão Livre do MASP (fig. 7).

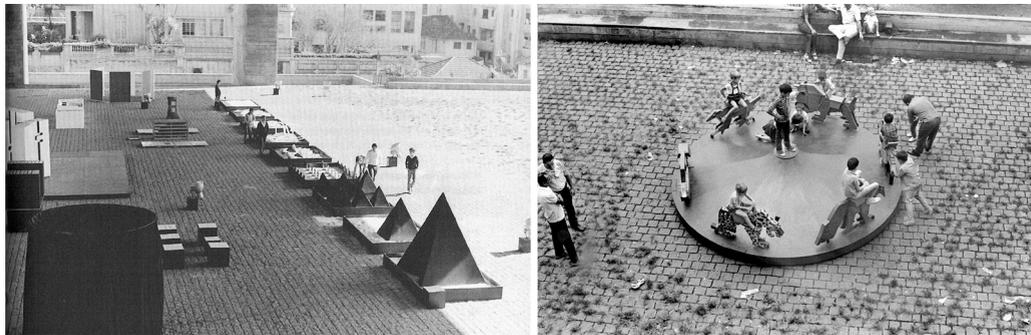


Figura 6. Exposición *Playgrounds* de Nelson Leirner en el Vão Livre del MASP, 1969. Fuente: Pedrosa, Proença y González, *Playgrounds 2016*.



Figura 7. Izquierda: MASP desde el parque Siquiera Campos en 2018. Derecha: Concierto de Daniela Mercury en el vano del MASP, 1992; fotografía de Itamar Miranda. Fuentes: Mara Sánchez Llorens, Manuel Fontán del Junco y María Toledo Gutiérrez, eds., *Lina Bo Bardi: çtupí or not tupí? Brasil, 1946-1992* (Barcelona: Fundación Juan March, 2018), 372 y 30; *A+U*.

Exponer arquitectura. La experiencia del Museo MAXXI de Roma

Exhibiting Architecture. The Experience of MAXXI Museum in Rome

ELENA TINACCI

Fondazione MAXXI, elena.tinacci@fondazionemaxxi.it

Abstract

MAXXI Architettura es una rama del MAXXI, el Museo de Artes del Siglo XXI de Roma. Desde 2010 es la primera y todavía la única institución museística en Italia dedicada expresamente a la arquitectura. Desde hace más de diez años, MAXXI Architettura, además de recoger, conservar y estudiar materiales relacionados con la arquitectura de los siglos XX y XXI, experimenta formas siempre nuevas de valorizar y compartir temas y figuras relacionados con esta disciplina.

Esta contribución pretende trazar las experiencias realizadas por MAXXI Architettura para ilustrar las vías que se han explorado con el fin de exponer la arquitectura, superando la paradoja de mostrarla en su ausencia. La singularidad de esta institución ha exigido un trabajo pionero, experimental e innovador en torno a la arquitectura desde los dos frentes principales de la actividad de un museo –colecciones y exposiciones– que hoy puede contemplarse desde la debida perspectiva para evaluar sus resultados.

MAXXI Architettura is a branch of MAXXI, Rome's Museum of XXI Century Arts. Since 2010, it has been the first and still the only museum institution in Italy expressly dedicated to architecture. For more than ten years, MAXXI's Department of Architecture, in addition to collecting, preserving, and studying materials related to architecture of the 20th and 21st centuries, has been experimenting with ever new forms of highlighting and sharing architecture-related themes and figures.

This contribution aims to trace the experiences made by MAXXI Architettura to illustrate the avenues that have been explored in order to exhibit architecture by overcoming the paradox of showing it in its absence. In fact, the uniqueness of this institution has required pioneering, experimental and innovative work on architecture from the two main fronts of a museum's commitment –collections and exhibitions–, which can be examined today in perspective, in order to evaluate its outcomes.

Keywords

Exposición, arquitectura, archivo, MAXXI
Exhibition, architecture, archive, MAXXI

Comprensibles, inteligentes, interconectadas, e inéditas en sus métodos expositivos, las exposiciones de arquitectura de última generación siempre han tenido un denominador común: la búsqueda de una respuesta a la paradoja de hablar de arquitectura en su ausencia. Teniendo en cuenta esta condición, numerosas experiencias han enfrentado la cuestión de la exposición de arquitectura en las últimas décadas del siglo XX en paralelo al nacimiento y a la difusión internacional de centros y museos de arquitectura, que casi siempre han combinado la conservación y el estudio de documentos de proyecto con exposiciones dedicadas a la disciplina de la arquitectura.

Entre ellos se encuentra MAXXI Architettura, una rama de MAXXI, el Museo de las Artes del Siglo XXI de Roma, que, desde 2010, ha sido la primera y es todavía la única institución museística en Italia dedicada expresamente a la arquitectura. Así, desde hace más de diez años, el Departamento de Arquitectura del MAXXI trabaja y trata estos temas, experimentando formas siempre nuevas por valorizar y compartir el complejo patrimonio documental representado por sus colecciones.

La unicidad de esta institución ha conferido desde el principio un carácter en cierto modo pionero y experimental, innovador y exploratorio, a las actividades dedicadas a la arquitectura en el MAXXI. Esta labor se realiza desde los dos frentes principales de acciones del museo, a saber, las colecciones y las exposiciones, a menudo unidos por una relación osmótica, gracias a la cual el MAXXI ha hecho explícitas sus propias líneas de investigación.

Desde 2001, es decir mucho antes de la inauguración del MAXXI, el Ministerio italiano de Bienes Culturales empezó a adquirir para las colecciones del futuro museo un amplio núcleo de archivos de arquitectos e ingenieros del siglo XX. El esfuerzo adquisitivo ha ido aumentando con el tiempo, de modo que hoy las colecciones de arquitectura del MAXXI contienen más de cien fondos entre archivos profesionales completos, fondos fragmentados, proyectos individuales en papel e instalaciones físicas realizadas por arquitectos tanto del siglo XX como contemporáneos.

La colección de arquitectura del MAXXI

La palabra “colección” procede del latín *colligere*, reunir. Coleccionar memorias de nuestro pasado reciente y testimonios del presente, pasajes enteros de la cultura arquitectónica del siglo pasado junto a expresiones de la creatividad más actual, es exactamente lo que ha hecho MAXXI Architettura a lo largo de casi veinte años de trabajo sobre su patrimonio, empezando por el propio proyecto del museo, firmado por Zaha Hadid, idealmente la primera obra de la colección. A través de esta incesante actividad, el rostro del museo de arquitectura ha ido definiéndose poco a poco como imagen de la misión precisa que el propio museo persigue desde su fundación. Es decir, conservar, exponer, comunicar y estudiar la arquitectura, contemplando por un lado la historia del siglo XX y por otro las formas más originales e interesantes que está adoptando la disciplina en el siglo XXI. Dado que antes del MAXXI no existía en Italia ningún museo nacional de arquitectura, la elección inicial de qué adquirir para la colección del nuevo museo fue evidentemente una elección importante y fundacional. La Dirección General de Arte Contemporáneo y Arquitectura del Ministerio de Cultura decidió construir la colección a partir de los archivos profesionales

de los maestros de la arquitectura y la ingeniería italianas del siglo XX, porque la obra de estos maestros se reconocía como la base de la creatividad actual, las raíces históricas del pensamiento arquitectónico contemporáneo.

La atención prestada a los archivos profesionales, constituidos por materiales de trabajo, relacionados con las actividades proyectuales, académicas y culturales de los autores –núcleos enormes de materiales diversos (dibujos en diversos soportes, fotografías, maquetas, prototipos, correspondencia, publicaciones, películas)– fue también una acción pionera. Hasta mediados de los años noventa no había madurado en Italia una sensibilidad hacia esa documentación estrictamente “de trabajo”, por lo que, en cierto sentido, el rumbo tomado por el MAXXI fue en cierto modo inesperado. Un paso importante culturalmente e institucionalmente que llevó a considerar estos archivos como un patrimonio colectivo que debía preservarse y compartirse, tanto con el mundo de la investigación como con lo que más tarde sería el público más amplio del museo.

Con el paso del tiempo, pues, a partir del núcleo inicial de las colecciones el patrimonio ha ido creciendo y articulándose cada vez más, gracias también a la confianza depositada en la institución por arquitectos o herederos de arquitectos que han donado obras sueltas o archivos enteros, así como a las nuevas producciones y proyectos de encargo realizados por el museo para proyectos expositivos concretos. Leídas en este sentido, las colecciones cuentan la historia que cada museo quiere construir o construye materialmente a través de sus propias políticas culturales, campañas de adquisición y actividad expositiva, por lo que mostrar la colección para el MAXXI fue también la primera forma de mostrarse a sí mismo. No es casualidad que, entre las exposiciones inaugurales del museo, que representaron una especie de manifiesto, una declaración de intenciones de lo que iba a ser el museo nacional de las artes del siglo XXI en Roma, el proyecto más sustancial estuviera dedicado a las colecciones de arte y arquitectura en la exposición *Spazio*¹.

Mostrar la colección por temas

Partiendo de esa operación (quizá inmadura si se revisa con los ojos y la experiencia de hoy), con el tiempo, gracias también al crecimiento de las colecciones, MAXXI Architettura ha aprendido a devolver sus contenidos al público en el marco de itinerarios expositivos temáticos o monográficos que reflejan también las líneas de investigación del museo.

Las colecciones de arquitectura del MAXXI son bastante heterogéneas –por naturaleza, época, composición, materiales, autores, procedencia–. Esta misma heterogeneidad es sin duda una ventaja, pero también se traduce en un reto a la hora de construir en torno a estos contenidos obligados una narrativa expositiva históricamente fundada, original, eficazmente comunicable y potencialmente precursora de nuevos e interesantes cortocircuitos. Es cierto que la colección es una materia viva en constante mutación y crecimiento, pero también lo es que, tras casi veinte años de trabajo sobre los mismos materiales, resulta todo un reto exponer o iniciar investigaciones con contenidos siempre nuevos. Al fin y al cabo, las

¹ *Spazio. Dalle collezioni di arte e architettura del MAXXI*, comisariada por Pippo Ciorra, Alessandro D’Onofrio, Bartolomeo Pietromarchi e Gabi Scardi, Roma, MAXXI, 30 mayo 2010-23 enero 2011.

obras de arquitectura son objetos complejos con muchas capas de significados posibles, por tanto, cada una de ellas puede transmitir múltiples mensajes, en sí misma y en su relación o asociación con otros materiales. Tras las primeras experiencias de valorización de las colecciones a través de su exposición, en las que nos limitábamos esencialmente a exponer los proyectos y autores más conocidos o a encontrar categorías realmente amplias capaces de reunir la colección de arquitectura con la de arte en el contexto de proyectos compartidos, con el tiempo se puso de manifiesto la eficacia de narrar las colecciones a través de un itinerario que mantuviera unidas las obras vinculándolas a un tema o figura precisos y reconocibles, siguiendo un hilo narrativo claro e inteligible. Esto dio lugar a exposiciones colectivas estructuradas en torno a un tema común, como *At home. Progetti per l'abitare contemporaneo*² o *Buone Nuove. Donne in architettura*³. Estas exposiciones significaron una oportunidad para reflexionar sobre la relación entre el patrimonio y la investigación contemporánea, ya que en ellas convivían en el recorrido expositivo materiales históricos y creaciones contemporáneas, hibridando soportes, materiales, lenguajes, incluso en el mismo display físico. En el primer caso, la exposición fue organizada por “diálogos” entre un autor del pasado y un arquitecto contemporáneo, asociando proyectos –evidentemente de uso residencial– por similitudes de forma, tipología, contexto.



Figura 1. Display de la exposición *Buone Nuove. Donne in Architettura*, diseñado por Matilde Cassani en la galería 2 del MAXXI. Fuente: cortesía de Fondazione MAXXI.

Buone Nuove fue una experiencia más compleja, pero precisamente por ello también más interesante. La exposición no pretendía posicionarse sobre la cuestión de género en la arquitectura, sino simplemente, a través de una cartografía en el tiempo y en el espacio, recuperar el sentido real de la presencia femenina y documentar una geografía profesional en rápida evolución y muy compleja. El montaje de la exposición (fig. 1) fue diseñado por una mujer, Matilde Cassani, que supo gestionar eficazmente la alternancia de contenidos

² *At home. Progetti per l'abitare contemporaneo*, comisariada por Pippo Ciorra, Margherita Guccione, Roma, MAXXI, 17 abril 2019-01 noviembre 2020.

³ *Buone Nuove. Donne in architettura*, comisariada por Pippo Ciorra, Elena Motisi, Elena Tinacci, Roma, MAXXI 16 diciembre 2021-23 octubre 2022.

históricos (las biografías y obras de 85 profesionales femeninas) e instalaciones de gran formato diseñadas por 12 arquitectas contemporáneas, seleccionadas por los comisarios procedentes de todos los continentes y en virtud de sus respectivos y diferentes enfoques de la profesión desde el punto de vista no sólo del estilo sino también, más concretamente, de la organización. Esta reseña no podía dejar de incluir a todas las arquitectas documentadas en las colecciones del Museo, no muchas, pero cada vez más numerosas a medida que nos acercamos a la actualidad, lo que sin duda es alentador.

Mostrar la colección a través de los autores

Evidentemente, la valorización de los autores de la colección pasa también por las grandes exposiciones monográficas. Es el caso de la exposición *Superstudio 50*⁴ organizada por el MAXXI con motivo del cincuentenario de la fundación de Superstudio, un grupo de arquitectos florentinos radicales cuyos archivos ha ido adquiriendo el museo. El museo también tuvo el privilegio de hacer participar a los arquitectos Adolfo Natalini, Gian Piero Frassinelli y Cristiano Toraldo di Francia en el diseño de su propia exposición dentro de una de las galerías más articuladas del MAXXI (fig. 2). Los arquitectos idearon un largo tabique rojo que sigue y enfatiza el eje longitudinal de la galería de exposiciones, pasando por encima a las diferencias de altura de la sala y acabando “empotrado” en las propias superficies del museo, sobre las que se desplegaron los numerosos documentos elaborados a lo largo de su trabajo.



Figura 2. Display de la exposición *Superstudio 50*, diseñado por Gian Piero Frassinelli, Adolfo Natalini y Cristiano Toraldo di Francia de Superstudio en la galería 3 del MAXXI. Fuente: cortesía de Fondazione MAXXI.

⁴ *Superstudio 50*, comisariada por Gabriele Mastrigli, Roma, MAXXI 21 abril 2016-04 septiembre 2016.

Otro caso ejemplar fue la retrospectiva *Aldo Rossi. L'architetto e le città*⁵ una gigantesca exposición que mostraba todo el archivo de Aldo Rossi conservado en las colecciones del MAXXI, revelando al gran público el poder del archivo, como preciado depósito documental que no sólo es una fuente inagotable para la investigación, sino también una herramienta comunicativa de gran eficacia cuando se presenta en un contexto expositivo que puede ser disfrutado, a distintos niveles, por públicos de todo tipo y edad. El reto más exigente en la concepción de una exposición de investigación a partir de materiales históricos es precisamente encontrar el medio narrativo adecuado para poner de relieve al autor, la obra y su legado en el mundo, sobre el que la arquitectura tiene un impacto concreto y evidente. En este sentido, a través de un cuidadoso ejercicio de “traducción”, el contenido debe asociarse a un montaje expositivo, a una concepción gráfica y a un aparato textual y didáctico capaces de hacerlo realmente accesible y comprensible, respetando al mismo tiempo el objetivo último del Museo, más allá de la conservación y la valorización, es decir, la necesaria puesta en común con los visitantes.

Las exposiciones de arquitectura exigen quizá un esfuerzo aún mayor en este sentido. Por mucho que la disciplina sea percibida como específica y relacionada con la sociedad en general, lo que siempre prevalece es una lectura más técnica que humana de los artefactos que acogen nuestras vidas. Desentrañar esta lectura y mostrar cómo incluso el material técnico es portador de una historia es, sin duda, una operación exigente que no puede dejar de suponer el abandono de la narrativa de la arquitectura como exposición de un buen dibujo en favor más bien de la documentación de un proceso creativo y constructivo que dé cuenta de todo el proceso de proyecto y de sus múltiples relaciones, con el contexto, con el cliente, con los aspectos económicos, estructurales y sociales.

La relación investigación / exposición

También lo es, y con mayor motivo, en proyectos expositivos más contenidos, como los focus que se realizan en la sala de estudio del Centro de Archivos (fig. 3), que además de ser un espacio de consulta dedicado a los estudiosos se presta a acoger pequeñas exposiciones que tienen como protagonistas materiales de la colección o a una lectura transversal de un tema o a centrarse en un aspecto o proyecto de la obra de un autor. En este caso, la ubicación enfatiza y explica aún más la relación archivo/exposición, pero también la relación investigación/exposición. El evento expositivo se convierte en una oportunidad dentro del museo para impulsar el conocimiento y estimular nuevas líneas de investigación tanto internamente como dentro del mundo académico.

De hecho, la investigación es un paso obligado en este proceso y el estudio de los archivos y colecciones de arquitectura no es por casualidad uno de las actividades más relevantes del MAXXI Architettura desde el principio, tanto hacia los estudiosos y profesionales como hacia el público más amplio del museo, cuyas colecciones y exposiciones cuentan el universo de la arquitectura, que es patrimonio de todos nosotros.

⁵ *Aldo Rossi. L'architetto e le città*, comisariada por Alberto Ferlenga, Roma, MAXXI 10 marzo 2021-14 noviembre 2021.



Figura 3. La sala de estudio del Centro de Archivos del MAXXI Architettura con la exposición *InGenio. Idee visionarie dall'Archivio Sergio Musmeci*, comisariada por Tullia Iori (01 octubre 2022-25 abril 2023). Fuente: cortesía de Fondazione MAXXI.

Pensando en grandes exposiciones de investigación, no podemos dejar de mencionar los dos proyectos que el MAXXI tuvo el privilegio de organizar junto con Jean-Louis Cohen, a quien debemos recordar tras su reciente fallecimiento como un ilustre historiador de la arquitectura con una cultura inagotable, pero también como un comisario del más alto nivel capaz de una síntesis y una narrativa expositiva absolutamente fuera de lo común. En 2014, acogimos la etapa romana de *Architettura in uniforme. Progettare e costruire per la Seconda Guerra Mondiale*⁶ (fig. 4). Una exposición que ya se había montado primero en el CCA de Montreal y después en la Cité de l'Architecture de París. Es interesante observar cómo un mismo contenido puede cambiar completamente de cara y de forma según el display con el que se muestre. En 2018 fue el turno de *Gli architetti di Zevi. Storia e controsoria dell'architettura italiana 1944-2000*⁷ que se realizó con motivo del centenario del nacimiento del volcánico arquitecto, historiador y crítico que relató la arquitectura por todos los medios y que, gracias al original concepto curatorial ideado por Jean-Louis Cohen y Pippo Ciorra, puso en escena la visión de Zevi sobre la disciplina, sacándola a la luz a través de la obra de los arquitectos que más apreció, apoyó y publicó.

⁶ *Architettura in uniforme. Progettare e costruire per la Seconda Guerra Mondiale*, comisariada por Jean-Louis Cohen, Roma, MAXXI 19 diciembre 2014-03 mayo 2015.

⁷ *Gli architetti di Zevi. Storia e contro storia dell'architettura italiana 1944-2000*, comisariada por Pippo Ciorra y Jean-Louis Cohen, Roma, MAXXI 25 abril 2018-16 septiembre 2018.



Figura 4. Edición romana de la exposición *Architecture in Uniform*, comisariada por Jean-Louis Cohen. Fuente: cortesía de Fondazione MAXXI.

De hecho, en varias ocasiones, el MAXXI Architettura ha promovido importantes exposiciones de investigación en las que han participado comisarios y académicos externos que, trabajando con el personal del museo, han convertido la investigación en una exposición mediante una operación de traducción que es cualquier cosa menos banal. No es necesariamente cierto que un académico distinguido sea también un buen conservador. De hecho, el erudito está acostumbrado a entablar una relación cara a cara con el objeto de su estudio, y los resultados de esta relación un tanto privada encuentran fácilmente acomodo en las páginas de un libro. Si, por el contrario, la investigación debe exponerse en los espacios de un museo para hacer de ella un conocimiento compartido en una dimensión pública y colectiva, el grado de complejidad aumenta considerablemente y se hace fundamental una operación de síntesis.

Más allá de las colecciones, no han faltado ocasiones de explotar la herramienta expositiva para compartir estudios y análisis de temas contemporáneos leídos a través de la lente de la arquitectura. De hecho, la investigación en el MAXXI no se realiza —no podría realizarse— únicamente entre las páginas de la historia o entre los papeles de los archivos. Elocuentes en este sentido son los proyectos expositivos de la trilogía comisariada por Pippo Ciorra, conservador jefe del Departamento de Arquitectura: *Re-Cycle* (fig. 5), *Energý, Food*⁸ dedicados respectivamente a temas globales como la reutilización de lo existente, el acceso a nuevas formas de energía y el consumo y distribución de alimentos. En efecto, como museo de arte del siglo XXI, el MAXXI debe estar siempre atento y receptivo para captar las transformaciones a medida que se producen y las cuestiones a medida que surgen y, una vez registrados los temas, estudiarlos en profundidad y comunicarlos en proyectos de investigación más complejos sobre el presente. Se trataba de operaciones experimentales destinadas a sondear el paisaje actual a través de la lente de la arquitectura, por supuesto, y a traducir esta investigación en contenidos transmisibles.

⁸ *Re-cycle. Strategie per l'architettura, la città, il pianeta*, 01 diciembre 2011-19 abril 2012; *Energý. Architettura e reti del petrolio e post petrolio*, 22 marzo 2013-10 noviembre 2013; *Food. Dal cucchiaino al mondo*, 29 mayo 2015-01 noviembre 2015.



Figura 5. La exposición *Re-cycle* en la galería 1 del MAXXI. Fundación: Cortesía de Fondazione MAXXI.

Las exposiciones de arquitectura como dispositivos conceptuales

Concebidas de este modo, las exposiciones renuevan la idea misma de museo y constituyen una forma privilegiada de comunicación para presentar temas, figuras y problemas de la disciplina arquitectónica. Representan la estrategia de las instituciones que, precisamente a través de las exposiciones, transmiten los contenidos de su identidad museística y la relación que mantienen con el contexto cultural contemporáneo. Pero las exposiciones también han sido —y pueden seguir siendo— una especie de sismógrafo capaz de anticipar los cambios que se están produciendo en la cultura arquitectónica y en la forma de comunicar la arquitectura. A menudo han ampliado el abanico de potencialidades que encierra el acto de exponer, a través de las relaciones entre exposición y producción cultural. Pensemos en *Modern Architecture: International Exhibition*, la primera exposición de arquitectura del MoMA en 1932, en la que los dos comisarios Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson inventaron y declinaron con dibujos, fotografías y maquetas la definición del International Style en arquitectura⁹. Entre las exposiciones que intentaron elaborar esquemas nuevos y alternativos para ampliar los contenidos expositivos y captar las conexiones entre arquitectura y sociedad, cabe recordar la XIV Trienal de Milán¹⁰, ordenada por Giancarlo De Carlo en 1968, que fue destruida antes de su inauguración, pero que teóricamente pretendía abordar los problemas ligados a la emergente sociedad del Gran Número en una visión global, o la I Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia de 1980 dirigida por

⁹ *Modern Architecture: International Exhibition*, comisariada por Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson, Nueva York, MoMA, 09 febrero 1932-23 marzo 1932. Ver: Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *Modern Architecture: International Exhibition* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1932).

¹⁰ *Il grande numero*, XIV Triennale de Milan, 30 mayo 1968-28 julio 1968. Ver: Pierluigi Nicolini, *Castelli di Carte. La XIV Triennale Milano 1968* (Macerata: Quodlibet, 2011).

Paolo Portoghesi, con el título *La presenza del passato*¹¹. En ella, toda la edición, dedicada a la relación con la historia y la tradición, codificó el fenómeno de la arquitectura posmoderna. El MAXXI, que conserva el archivo de Portoghesi, ha dedicado el proyecto *Dentro la Strada Novissima*¹² a este acontecimiento nodal, con el fin de desandar, releer y, en cierto sentido, volver a configurar aquella increíble operación cultural. En resumen, las exposiciones de arquitectura son dispositivos conceptuales que contienen una gran variedad de declinaciones e intenciones. No sólo se refieren a la presentación de proyectos, representaciones de edificios ya realizados o sólo concebidos, sino que llegan a incluir los temas emergentes del debate arquitectónico, sobre la ciudad, el paisaje, el conjunto del espacio construido, hasta relatar, a través de la lente de la arquitectura, cuestiones generales del mundo contemporáneo o pasajes de la historia social, cultural, civil. Fotografiando el presente, pueden de hecho mirar al pasado, reexaminando episodios de la historia y actualizando su memoria, o considerar la fuerte relación que une la forma del pensamiento y el pensamiento del espacio, como expresión y espejo de un determinado contexto cultural.

No es fácil esquematizar la multitud de propósitos y la variedad de expresiones de las exposiciones de arquitectura, pero la actividad llevada a cabo por el Departamento de Arquitectura del MAXXI puede leerse como una especie de muestrario de esta peculiar categoría expositiva. Entre los ejemplos citados hasta ahora encontramos exposiciones históricas en las que dibujos, fotografías, maquetas, películas y, más recientemente, nuevos medios se utilizan como sustitutos para describir obras de arquitectura, espacios construidos, proyectos urbanos o naturalistas, presentando un análisis especializado que no sólo es arquitectónico strictu sensu, sino que también desarrolla una tesis curatorial. La presentación al público requiere una selección de dibujos que responda a la tesis del comisario, con una extrapolación temporal a partir de un conjunto memorable y oculto que es el archivo, que en cualquier caso sigue siendo una parte invisible pero presente de la puesta en escena. Así pues, estas exposiciones desempeñan un papel importante, porque demuestran la posibilidad de contemplar el patrimonio de una manera inédita, consiguiendo cada vez reinventarlo.

En el caso del MAXXI, como en todos los casos, también es siempre relevante el factor fuertemente connotativo del espacio en el que tiene lugar la exposición, su relación con el diseño expositivo, las resonancias recíprocas entre la arquitectura “instrumento de la exposición” y la arquitectura “objeto de la exposición”. En este sentido, el diseño de la exposición puede ser una metáfora formal o espacial del concepto expositivo. Puede simular de diversas formas y maneras la investigación espacial, o puede también ser una representación física que desplace el conocimiento racional hacia la dimensión experiencial y emocional.

¹¹ *La presenza del passato*, comisariada por Paolo Portoghesi, I Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia, 27 julio 1980-19 octubre 1980. Ver: AA.VV., *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura* (Venecia: La Biennale di Venezia 1980); Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale* (Venecia: Marsilio 2016); Eva-Liisa Pelkonen, *Exhibit A: Exhibitions that Transformed Architecture, 1948–2000* (Nueva York: Phaidon Press, 2018).

¹² *Dentro la Strada Novissima*, comisariada por Paolo Portoghesi, Roma, MAXXI, 07 diciembre 2018-20 septiembre 2019.

Pensemos en la exposición *Gio Ponti. Amare l'architettura*¹³ concebida en el display a partir de las enseñanzas de Ponti tanto en términos formales como espaciales. La relación con el espacio físico en el que tiene lugar la exposición es el punto de partida con el que se confronta el *display* expositivo, un dato esencial que determina el escenario perceptivo de la narración.

Por analogía, por oposición o incluso por negación con respecto al contexto espacial en el que se inserta, el diseño de la exposición pertenece al universo del proyecto, por lo que las propias instalaciones deben considerarse obras de arquitectura. Umberto Riva, maestro de la arquitectura italiana dotado de una sensibilidad poco común para los materiales y la atención al detalle, diseñó el *display* de la exposición *L'Italia di Le Corbusier*¹⁴ en el MAXXI, desplegando la historia de la relación del maestro suizo con Italia a lo largo de tabiques que son como páginas de un libro. También como diafragmas que interrumpen repetidamente la continuidad fluida de la galería de Zaha Hadid con una intención precisa de contradecir un espacio que a Riva no le gustaba (fig. 6). Cada instalación resulta ser una experiencia muy estimulante y, después de tanto tiempo, sigue siendo una sorpresa inesperada. Las galerías del MAXXI, aparentemente tan fuertes en su conformación espacial y tan ligadas a la mente que las concibió, han revelado con el tiempo una impresionante versatilidad y capacidad de transfiguración, permitiendo que cada proyecto se desarrolle con identidad propia.



Figura 6. Display de la exposición *L'Italia di Le Corbusier*, diseñado por Umberto Riva en la galería 1 del MAXXI. Fuente: cortesía de Fondazione MAXXI.

Experimentar con nuevas formas de exposición

Por último, en la última generación de exposiciones, se observa una tendencia progresiva hacia las exposiciones temáticas, que desarrollan cuestiones complejas y utilizan distintos lenguajes al mismo tiempo, invadiendo el arte y otros códigos lingüísticos.

Entre ellas se incluye el uso del medio de la instalación, que evoca la arquitectura a través de otro dispositivo con un planteamiento que fuerza las fronteras entre distintas disciplinas y experimenta casualmente con diferentes lenguajes creativos de comunicación. El objetivo

¹³ *Gio Ponti. Amare l'architettura*, comisariada por Maristella Casciato y Fulvio Irace, Roma, MAXXI, 27 noviembre 2019-27 septiembre 2020.

¹⁴ *L'Italia di Le Corbusier*, comisariada por Marida Talamona, Roma, MAXXI, 18 octubre 2012-17 febrero 2013.

explícito de este tipo de estructura expositiva es crear una teatralización de las exposiciones manteniendo unido un arco de soluciones que van desde el conocimiento racional a la metáfora espacial o la experiencia performativa. Quizá el ejemplo más elocuente en esta exploración de las actividades del MAXXI sea la serie “Nature”, un ciclo de eventos realizados desde 2011 en el mismo espacio expositivo desarrollado para experimentar con una forma diferente de entender las exposiciones monográficas sobre autores contemporáneos¹⁵. Para narrar las orientaciones de la investigación más avanzada de la arquitectura actual y sus protagonistas, se ha optado por la vía de la confrontación: a los diferentes autores invitados de año en año se les encomienda la tarea de concebir una instalación que narre su manera de hacer arquitectura (fig. 7). En este caso, cobra relevancia la intención de producir contenidos más que de presentar proyectos y obras.



Figura 7. Instalación *Doppio per riflesso* por Francesco Venezia en la primera edición del ciclo “Nature” (25 febrero 2011-30 abril 2011). Fuente: cortesía de Fondazione MAXXI.

Muchos y ambiciosos son, por tanto, los objetivos que se fija una institución cultural que se ocupa de arquitectura como el MAXXI: en primer lugar, valorizar las obras de su propio patrimonio, tanto en lo que se refiere al patrimonio concreto –las colecciones– como, más en general, al patrimonio cultural, que es la arquitectura en sentido amplio, con su historia, su teoría y su crítica. A través de la acción de valorización apoyada en el estudio del pasado, el análisis del presente y la prefiguración del futuro, se promueve un conocimiento profundo de la disciplina a varios niveles. Cada exposición se traduce así en una condensación de mensajes multinivel que puede descifrarse a través de múltiples grados de lectura, permitiendo que sea disfrutada por el mayor número posible de personas desde profesionales hasta el público en general, en un equilibrio constante entre complejidad y claridad, historia y proyecto, investigación y comunicación.

¹⁵ En sus ocho ediciones, el ciclo “Nature” ha contado con Francesco Venezia, Alberto Campo Baeza, UNStudio, West8, Alvaro Siza, Michele De Lucchi, Mario Botta y Maria Giuseppina Grasso Cannizzo.

Urban Storylines of Con-Temporary Murals in Minor Architectures

Tramas urbanas de murales con-temporáneos en arquitecturas menores

LUCA ZECCHIN

University of Udine, luca.zecchin@uniud.it

Abstract

La superficie del muro urbano se encuentra en una posición privilegiada para la investigación técnica y artística de significados icónicos que van más allá de la mera función de separación entre el espacio externo e interno. Este ensayo investiga el tema de las pinturas murales después del nacimiento de la arquitectura histórica que las alberga. Entre los años setenta y ochenta, las paredes exteriores de la arquitectura menor en Cerdeña son protagonistas de las contaminaciones entre la arquitectura y el arte destinadas a transmitir mensajes sociales y políticos. Los murales, si por un lado han allanado el camino para desarrollos posteriores en su mayoría emulativos, a menudo por encargo, por otro lado hoy plantean el problema de su destino. Se trata de unidades visuales espontáneas sobre las que es necesario reflexionar para orientar las herramientas, teóricas y operativas, del proyecto de preservación regenerativa de las obras que se han convertido en total entre pintura y arquitectura, ciudad y sociedad, identidad, memoria.

The urban wall surface is located in a privileged position for the technical and artistic research of iconic meanings that go beyond the mere function of separation between the external and internal space. This essay investigates the theme of wall paintings following the birth of the historical architecture that houses them. Between the seventies and eighties, the external walls of minor architecture in Sardinia are the protagonists of contaminations between architecture and art aimed at transmitting social and political messages. The murals, if on the one hand have paved the way for subsequent developments mostly emulative, often on commission, on the other hand today pose the problem of their destiny. These are spontaneous visual units on which it is necessary to reflect to orient the tools, theoretical and operational, of the project of regenerative preservation of the works that have become total between painting and architecture, city and society, identity, memory.

Keywords

murales, muralismo, fachada urbana, arquitectura, preservación regenerativa
murals, muralism, urban façade, architecture, regenerative preservation

Introduction. The project for the total spontaneous works

A wall is a border¹. In architecture, the wall is the thickness that defines separations, margins, limits. But that is not all. The wall surface can accommodate other contents, figures that inhabit the surface, iconic meanings that go beyond the mere function of separation between an external and an internal space. These bodies represent as many two-dimensional spaces as possible, generate values, rhythms, alternations, messages, question, and recall those who observe or interact with them². In every age, the great powers depict the facades of palaces and monuments. This is what happens in modern architecture, exploiting the communicative power of the large urban surface to give voice to the facades and convey on them further layers, physical and conceptual, of urban architectural textures. And in a similar way this happens today with street-art, in its various aesthetic or programmatic declinations, re-signifying the surface of existing walls. The object of this research is a specific theme within the broader one just outlined. These are the wall paintings following the birth of the historical architecture that houses them, two-dimensional narratives carrying iconic messages linked to specific temporal events, which continue to take part, after some time, in a spatial, architectural and urban experience now inseparable from the artifact itself and its context. These depictions overlap spontaneously and relatively recently with historical walls. They are realized not so much as an aesthetic solution, but as a medium, that is, exploiting the wall palimpsest of minor historical architecture as a support for immediate social and political messages.

Muralism in Sardinia³ represents a particularly significant case study of the use of urban painting on facades. The external walls of minor architecture in Sardinia, in a relatively short period of time, from the seventies to the eighties, are the protagonists of contaminations between architecture and art aimed at transmitting social and political messages. If on the one hand they have opened the way to subsequent developments mostly emulative, often on commission, on the other hand they now pose the problem of their fate. In the authentic examples, the facades are characterized as communicative devices immersed in the urban texture of the smaller historical centers. Walls give voice to battles, ideas, collective demands. In the original muralism, the painting at the scale of the wall expresses the sense of time and transforms it into a layered palimpsest. What emerges is a predominance of the surface over the other formal aspects of architecture and, consequently, of the vocation to be visual units, spontaneous works that have now become total, rooted both in physicality and in the imaginary of the places that mark. The deepening of this phenomenon highlights the open questions on the theoretical and operational tools of the project of regenerative preservation of the works that have become total between painting and architecture, city and society, identity, memory. Starting from some theoretical reflections and significant examples of the relationship between architecture and mural pictorial art, the research explores the ways in which the sharing of a surface, the external one, belonging to the minor historical

¹ Piero Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali* (Milan: Bruno Mondadori, 2000).

² Roland Barthes, "Variazioni sulla scrittura seguite", in *Il piacere del testo* (Turin: Einaudi, 1999).

³ Giulio Concu, *Murales. L'arte del muralismo in Sardegna* (Nuoro: Imago Multimedia, 2016).

urban texture, becomes a living device of communication, a unit that speaks of the physical places where they are represented, establishing special relationships, multi-dimensional in space and time, with the space of the city, the memory of places, the collective imagination. Especially where the ephemeral character is the original status of wall painting itself, contemporary, it is necessary to investigate the reasons for the regenerative project of the existing capable of not betraying the meaning of the work that has become total. Where the walls of the architecture of the city⁴ reveal themselves as protagonists of a mixture of construction and pictorial representation, these put us in front of open questions about their future. In the essay, this theme is deepened in a case study and real project, relating to the intervention of regenerative preservation of architecture and mural painting present on the façade of one of the artifacts that make up the widespread Museum of Contemporary Art of Lula (fig. 1) in Sardinia.



Figure 1. The regenerated architecture of the MACLula museum. L. Zecchin, 2023.

Method. The figures on the walls of the city

Urban storylines are investigated by Roland Barthes as a form of writing reality. The city, in fact, constitutes a discourse and this discourse is a true word: the city speaks to its inhabitants, we speak our city, the city where we are, simply by living it, walking through it, looking at it⁵. Writing on urban facades goes beyond metaphor to become real. The surface is composed as a communicative apparatus, the pictorial and graphic communication at the scale of the wall transforms it into a multi-dimensional palimpsest capable of expressing the sense of time. The surface that becomes a support for visual construction, in its modification of architecture, highlights aesthetic choices and, at the same time, theoretical

⁴ Aldo Rossi, *L'architettura della città* (Milan: Il Saggiatore, 2018).

⁵ Roland Barthes, "*Semiologia e urbanistica*", in *Op. cit.*, n.º 10 (1967): 7-17.

explorations⁶. These two-dimensional overlaps integrate the construction with a narrative that takes part strongly in the spatial experience and the definition of identity places. The façade, in its characterization as a communication device, contributes to strengthening the very identity of the architecture, transmitting total messages. It is thus placed within an ambiguity given by its being simultaneously a sign of the building to which it belongs and a signal of the city. The façade, in fact, is a substantial figure-form⁷, a significant form of architecture and a figure of urban, collective, mnemonic meaning, belonging to public space, street or square. In urban perception, the cinematic walk⁸ finds a pause. The façade is transformed into a place of the show, communicates and captures the attention of the observer in an experience that incorporates the dynamics of space, movement, narration. What is set up is a phenomenal transparency⁹ that transports the observer to another space, an intelligible property that is not a mere optical characteristic. Rather, it is a spatial and temporal property, a synchronic perception of the real and the imaginary. In contemporary architecture, examples of this are numerous. From Robert Venturi's communication architecture to Herbert Bayer's signal buildings to Herzog & de Meuron's architectural packaging, to name a few. Textures, figures, graphic forms oscillating between recognizable signs and their dissolution in abstraction. If figures and writings have contributed since ancient times to characterize facades and urban textures, it is above all with modern architecture that their use becomes a real compositional component. From the creations attributable to the De Stijl movement to those of Le Corbusier, they highlight a creative mixture of architecture and urban art.

If, even in various cases, the total unity between architecture and art that passes through the use of the façade as a pictorial support presents issues now consolidated and shared, the judgments and, therefore, the logic of regenerative preservation of the relatively recent wall paintings affixed to minor historical architectures appear more uncertain. These works use the masonry medium in later times and seem to retain only some of the common features described above. It is different, in fact, to work with originally ephemeral works, which acting on the existing wall surface, often of poor construction quality, are placed between pictorial and sculptural, between superficial and plastic, making the catalog of possibilities varied in the forms of the existing found. And, again, it is different to work with such works that are strongly identified with a precise historical, social and political period, in which they have shouted with their vitality and disruption, messages that in order to continue to be alive and understandable at the present time must contend for their communicative effectiveness with the fading and physiological flattening of the passage of time on the built. So. On what and how to intervene? To try an experimental response, it is necessary to investigate the reasons that produced these works, trying to reconstruct, through the project and

⁶ Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (Milan: Bruno Mondadori, 2006).

⁷ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Storia di sei idee* (Milan: Aesthetica, 2020).

⁸ Bernard Tschumi, *Architettura e disgiunzione* (Bologna: Pendragon, 2005).

⁹ Colin Rowe and R. Slutzky, "Transparency: Literal and phenomenal", *Perspecta*, n.º 8 (1963): 45-54 .

its tools, elements and logics useful for making compatible choices. The method adopted is that of research by design that intertwines documentary research with field verification, trying to build a possible position on the subject.

State of the art. The muralism in Sardinia

Between the end of the twenties and the beginning of the thirties, in post-revolutionary Mexico and in fascist Italy, a mural art with educational or, more often, propaganda purposes took shape. In Mexico, artists such as Diego Rivera, David Alvaro Siqueiros, José Clemente Orozco, following the theories expressed in the early twentieth century by Gerardo Murillo, decorate public and private spaces with monumental works, representing and creating an original mythography of traditions and social struggles. The term mural differentiates this technique from other forms of painting on the wall, enhancing the linearity of the political message without mediation. In Italy, with divergent aims and poetic lines, the futurist artists of mural plastic work such as Mario Sironi, author of the Manifesto of mural painting of 1933, Fillia, Prampolini, De Filippis, Funi, Campigli, Carrà. It is in the wake of this phenomenon that the birth of muralism in Sardinia must be framed. Sardinian murals are handmade paintings on the outer wall of existing buildings. The external location of such paintings means that they are exhibited in a public way. As for the support, these are mostly privately owned walls, on which, after having had the authorization of the owner, they painted directly without any preparation of the surface¹⁰.

The phenomenon of Sardinian muralism affects over seventy historical nuclei, often minor, about a thousand murals throughout the island. The origins date back to the late sixties in San Sperate with the artist Pinuccio Sciola. The artist's aim was to create murals in public space so that they would become a way for people to express themselves and a strategy to get art out of the museum context¹¹. It is a democratic aesthetic action for the attempt to involve more subjects even outside the purely artistic field. And it is a disruptive operation in the impact it had on the urban fabric, in its being outside any tradition, with its lively chromatism alien to the sobriety of the housing context of the island's historic centers. The experience of San Sperate and its utopian propulsion to change the entire society through art and civil commitment, serve as a model for other centers of the island. In the middle of the following decade, the practice of murals finds a favorable ground for its development in the village of Orgosolo in Barbagia. Here the murals become heirs and spokesmen of a strong militancy of social and political protest that had animated the country between 1968 and 1970, during which the activism of some inhabitants had given rise to the association Circolo Giovanile di Orgosolo¹², nourishment of the sensitivity and spirit at the base of the realization of most of the murals, starting from the late seventies and for over twenty years. Most of the murals were made by Francesco del Casino, the drawing teacher at the

¹⁰ Riccardo Mannironi, *Arte murale in Sardegna* (Cagliari: Incaspisano, 1994).

¹¹ Nanni Pes and Ottavio Olota, *San Sperate, all'orine dei murali* (Cagliari: AM&D, 2006).

¹² Pietrina Rubanu and Gianfranco Fistrale, *Murali politiche della Sardegna* (Bolsena: Massari-Dattena, 1998).

middle schools of Orgosolo, helped his students. Starting from 1975, an intense pictorial activity produces over one hundred murals in three years, with a living and shouted language and with the introduction of rhyming poems to strengthen and explain the political and social rebellion of Marxist style of images. In the wake of the experience of Orgosolo, muralism has spread to several countries of Sardinia, accompanied by a great debate widely documented by local newspapers and the international press.

Following the participation of Pinuccio Sciola with a group of other artists at the Venice Art Biennale in 1976, specialized art and architecture magazines began to take an interest in the phenomenon¹³ and the creation of the magazine *Sa Sardigna*, created by the Paese-Museo association of San Sperate, represents one of the first attempts at critical analysis of Sardinian muralism. In 1981 eighty photographs of the murals of Sardinia are set up in the traveling exhibition on public art in the castle of Caen in France. The exhibition catalogue, entitled *L'Art Public*, presents a chapter on murals with texts and photos made by Pablo Volta. In the same years the artists Pinuccio Sciola, Francesco Del Casino, Diego Asproni, with others, are invited to participate with photos of their murals at the exhibition at the Maison Stendhal in Grenoble dedicated to Sardinian art and popular culture. In the wake of these events, at the beginning of the nineties a real object of scientific research was built and the first publications entirely dedicated to the phenomenon of muralism in Sardinia began to appear. Thus we witness the emergence of an aesthetic reflection on the form and style of murals, speaking of figurative painting in the case of the murals of San Sperate and all those murals depicting scenes of life in the rural world, references to cubism and the influence of Picasso's style in the case of Francesco Del Casino's murals. However, as Del Casino himself has explained several times, at the beginning there was absolutely no artistic intention, it was the political fervor of the late sixties that led to the realization of the historical murals, based on the events that happened, listening and responding to history and its battles. The authentic murals were not meant for an art audience, the audience of the murals were the inhabitants of the countries they gave voice.

From the moment in which the murals are attributed an aesthetic legitimacy, exhibitions are organized and mural painting competitions promoted in different countries of Sardinia and the step from political laboratory to tourist trivialization is short, sterilizing any ambition of social claim and arriving at mere urban decoration. After the historical murals, born authentically from popular claims, the scarce variety of expressive solutions of stereotyped ideological formulas and messages, the obsolete symbolism, the nineteenth-century folklore, the imitation of advertising, the strong dichotomy between the form and the content of the message, place the murals between the extremes of chic snobbery and the ingenuity of Kitsch. With the development of the widespread practice of creating murals on the walls of public places, schools, shops, works of dubious communicative function and difficult to classify as authentic murals, most critics noted that mural art had now fallen to a decorative phenomenon for the benefit of pseudo-cultural tourism. At the end of the eighties, Sardinian

¹³ Mario Carboni, "Fatti e volti dei murali", *Qui Touring* (February 1976); Teresa D'Urso, "Un paese diverso", *Domus* (October 1976).

muralism seemed to be on the path of painting as an end in itself, transposed on the walls by hands that did not pursue a collective purpose. It was no longer the murals that stimulated public opinion, but the public opinion that managed the murals at will.

Results. The Lula's case study

A synchronic scenario of the themes outlined above is deepened in the case study and project related to the intervention of regenerative preservation of architecture and mural painting present on the façade of one of the artifacts that make up the widespread Museum of Contemporary Art of Lula¹⁴ in Sardinia. In the heart of Barbagia, forty kilometers from Nuoro, the territory of Lula represents one of those inland areas of the Sardinian hinterland, less known, more fragile, marginal, marked by demographic decline, widespread abandonment and consequent degradation of the building heritage. Its landscape is marked by pleasant environments and constitutes deep-rooted traditions. It is in this characteristic hinterland that a courageous project takes shape, in a context at first sight unsuitable to host an art form, the contemporary one, apparently antithetical to a rural reality. Yet, it is precisely the nonconformist context, the melting-pot, the exchange between opposing realities that constitutes the peculiarity of MACLula. The aim of the museum is to promote a cultural-based regeneration through international, Italian and Sardinian contemporary art. The project is part of the local development strategy that is based on the creation of new places of cultural attraction of Barbagia nuorese, with a strong architectural identity and a clear coordinated image.



Figure 2. The widespread museum and the situation of the mural before the interventions. L. Zecchin, 2019.

¹⁴ MACLula is conceived and promoted by Associazione Julia Spazio d'Arte and MACLula srls: Domenico Fumagalli, president, and Maria Mannia, with Antonia Fenu and Vittorio Fenu. Architectural design and artistic direction of the works: Luca Zecchin. Competition of ideas 2018, design 2019, realization 2020-23, with the contribution of GAL Nuorese Baronia, Autonomous Region of Sardinia, Foundation of Sardinia.

The widespread museum is divided into several architectures obtained from former housing units of different historical periods (fig. 2), modified for the purpose. These architectures are inserted in the center of ancient and first formation of Lula characterized by a mostly minor architecture that develops in a compact way within urban blocks clearly defined by the relationship with the emptiness of the streets and small squares. The oldest architecture, overlooking the Rosa Luxemburg square, is a peasant or shepherds' house built before 1939, consisting of two floors above ground with wooden floors and load-bearing walls in Lulese schist stones and lime and mud mortar. The façade on the square is characterized by the presence of an extraordinary mural. In 1981 a real estate company owning 900 hectares of land in Monte Albo, the mountain of Lula and known protagonist of various novels by Grazia Deledda, authorized the cutting of a forest in Sae Tamponi. The village of Lula began an intense resistance and in autumn, the Popular Committee that wanted to save the forest, promotes the realization of the mural painting on the façade of the small architecture overlooking the Rosa Luxemburg square. The mural, depicting the wounded tree and the shepherd, was executed in November 1981 by the artist Diego Asproni with Francesco Del Casino, the students of the eighth grade and Nico Orunesu who painted the smaller tree on the left. The photographer Pablo Volta documents the work in Sardinia (fig. 3). The 900 hectares of forest were immediately purchased by the Regional State Property and became a forestry site and a job opportunity for some young people from Lula.



Figure 3. The realization of the mural in November 1981. P. Volta, 1981.

Become the undisputed symbol of the country and its people, forty years after its realization this mural preserves intact the testimonial value of the heroic battle conducted by the Lulese to protect their forest, against the advance of a presumed modernity to the detriment of the environment. However, the abandonment of the building that houses it, the absence of maintenance, the weakness of the materials used, the fragility of the building factory, the physiological effects of spending time on the construction, delivered it to a state of deep

degradation that required imminent care. The realization of the new museum thus becomes an opportunity to pay attention due to mural painting (fig. 4).

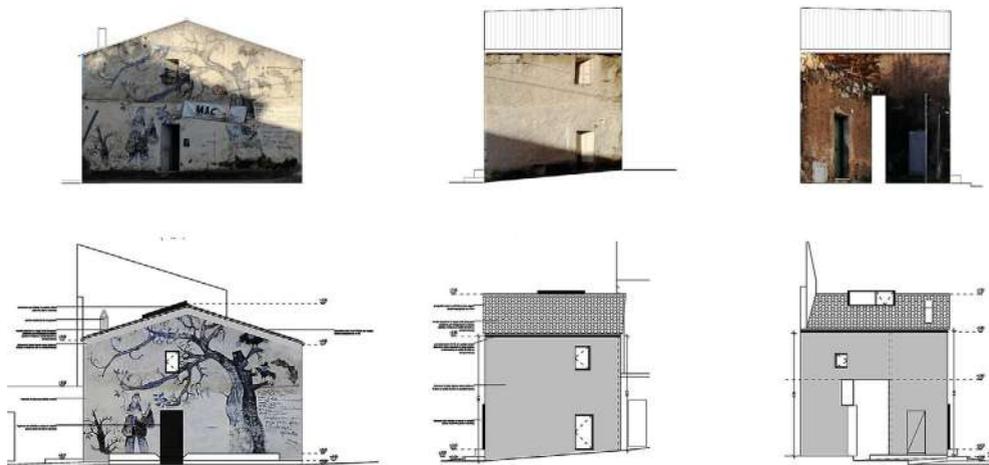


Figure 4. The state of degradation and the preservation project of the mural. L. Zecchin, 2019.

The regenerative project of the mural and the architecture that houses it puts into action an articulated set of interventions, aimed at functional adaptation in sympathy with the traditional historical-typological characters, the enhancement of historical memory, the preservation of original materials and authentic chromatic and decorative qualities, the preservation of the historical recognizability of mural painting in the context of the urban place that marks.

The project of the widespread museum, selected through an international competition procedure, addresses the theme trying to capture the essence of the *genius loci*. The founding idea is to seize the opportunity offered by the creation of a widespread museum, not a singular object, to relate art with the urban and suburban landscape of Lula. The public and collective spaces of the inhabited center become the structuring and connective elements of the art rooms set up within the regenerated architectures for use. Consistent with the characteristics of the built environment of the historical nuclei of Nuoro, the rooms-museum of MACLula, spread throughout the town, are composed as a correlated unit of fragments. Fragmentum indicates both the piece of broken thing and the preserved part, the most precious, of a work. The recovered buildings are fragments that record the signs of time, life, absence. Their documentary power and their evocative power are assumed as mnemonic elements to be preserved and innovated in contemporary times. The objectives of the project are to express the utmost simplicity and clarity in the unitary design of the parts that make up the MACLula, to ensure a link between design innovation and local building tradition, between preservation of historical memory and recognizability of the coordinated contemporary image, to compose a good degree of coherence with the environmental and landscape context, ensuring the possibility of reading the transformations and regeneration

processes. The project is the result of the stratification of artifacts, caskets, grafts. The existing buildings are subject to recovery, restructuring and consolidation of the construction parts, without false reconstructions, dedicated to removing the phenomena of degradation, to counteract those of instability of the structures, to remove the incongruous elements. The interiors are transformed into precious caskets where to set up the pictorial and sculptural works. The existing parts preserved are embroidered by a continuous material texture made with white lime plaster, like the lime that was once produced in Lula. The new parts are in natural iron or anthracite resin, such as the traditional Lulese corporeities, from mining to the production of coal to the soot that covers the mask of Su Battileddu. The space is thus abstract, articulating paths, equipment and technical rooms, orienting thought and views of the landscape. The art caskets can be visually accessed from the outside through some architectural grafts. These are also devices in natural iron, in continuity with the interiors, minimal elements of recognizability of the museum spread throughout the town, micro-appendices, observatories, telescopes to see, to show, to make the square and the alleys the true connective space of the MACLula.

On the façade of the oldest building, the extraordinary mural painting to be recovered posed questions about the ways of regenerative design. The necessary masonry consolidation operations during the construction site, including the drawing up of the joints and the local operations of *cuci e scuci*, as well as the necessary demolition of the damaged lime plaster parts, resulted in a paint with numerous gaps (fig. 5).



Figure 5. The redesign of the gaps of the mural and the reconstruction of the original colors. L. Zecchin, 2020.

The choice agreed with the bodies responsible for the Superintendence of Archaeology, Fine Arts and Landscape of Sassari, and the Protection of the landscape of Nuoro, was to recover the mural painting by the same artists who made it in 1981. This allowed us to intervene more deeply on the wall consistency and on the subsequent repainting of the mural. The work was set by the artist Diego Asproni who, working on the remaining songs, stitched

up the design of the missing parts based on the original photographic documentation. The colors and materials have been carefully reconstructed, based on historical iconographic material and the authentic memory of the author (fig. 6). To complete the work, Francesco Del Casino and Nico Orunesu intervened on the repainting of the shepherd and the tree as they had done in 1981. The recovery site, which lasted about six months, reviewed the careful participation of the population involved in following all the operations, filming, photographing, remembering the moments of its first realization. The result is a simultaneous architecture in time and space, interpreter of a cultural, social and economic regeneration based on the values of the context, a place of culture and collective recognizability. The choice to intervene not as in a restoration of an ancient fresco, but using the authentic chromatic force, thus appears a necessary part of a total work that has made its being vivid and shouted its iconic collective sense that remains in its being a con-temporary fundamental.



Figure 6. The intervention of the artist Diego Asproni on the preservation of the mural. L. Zecchin, 2021.

Conclusions. The open questions

The reflection on the theme of images superimposed on architecture in later times, speaks of a stratification that acting on the wall surface redefines it and extends its characteristics as a marker of places. These works have become total between art, architecture, public place, integrate the construction with a narrative that participates in the spatial experience. The external walls speak to us of the here and now, they are representative of the architecture and imaginations of the city. And the same con-temporary interventions by statute are always projects that involve the urban space in which they are placed, not self-referential actions, but relational operations. The case of the authentic murals of Sardinia represent interventions of public art-architecture that for forms, materials, themes, aesthetic quality and theoretical approach, have given new life to the founding idea of a never banal interaction between nature and culture, ennobling of the anthropized environment, creation of aesthetic pauses, fractures and intrusions into historical and natural space. It is a local

phenomenon that leads us to reflect on broader issues, such as the preservation of works that have become total between art, architecture, places, works con-temporary by statute and therefore fragile, on the margins of the art world because they are difficult to classify. Since 2006 there have been several initiatives of the Directorate of Cultural Heritage of the Sardinia Region to promote the conservation of some murals¹⁵. Among these we must remember a first initiative of cataloguing 25 murals on the initiative of the Sassari headquarters Directorate of Cultural Heritage of Sardinia which has inventoried these murals according to the criteria of the AOC cards, contemporary work of art. The AOC cards present a certain amount of information required by the criteria of the Italian Ministry of Culture to inventory what are considered contemporary art assets. In other contexts, the murals seem to have acquired the status of cultural heritage, as in Quebec where the idea is not to recognize the murals as works of contemporary art, but to intervene in favor of their conservation as soon as possible, without waiting for 50 or 70 years of existence. An expectation that would probably lead to the deterioration of those historical murals to be safeguarded. The case study and project related to the intervention of regenerative preservation of architecture and mural painting present on the façade of one of the artifacts that make up the widespread Museum of Contemporary Art of Lula (fig. 7), explores through the methods of the project the choice to intervene trying to preserve the strength of a work that has become total that has made its being vivid and shouted the collective iconic sense. It is the attempt to regenerate its being a con-temporary fundamental.



Figure 7. The unity of painting-architecture and the iconic urban role regenerated. L. Zecchin, 2023.

¹⁵ Resolution n.º 111 of 27 November 2006: Approvazione di un atto di impegno per la tutela e la valorizzazione del patrimonio dei murales.

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

DEL ORIGEN DE LA MODERNIDAD A LA ERA DIGITAL

TOMO II

eug

COMUNICAR LA ARQUITECTURA

del origen de la modernidad
a la era digital

TOMO II

JUAN CALATRAVA
DAVID ARREDONDO GARRIDO
MARTA RODRÍGUEZ ITURRIAGA
(EDS.)

COMUNICAR LA ARQUITECTURA
del origen de la modernidad a la era digital

Granada, 2024

© Los autores

© Universidad de Granada

ISBN(e) 978-84-338-7371-2

Edita:

Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s. n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

Web: editorial.ugr.es

Maquetación: Noelia Iglesias Morales

Diseño de cubierta: Francisco Antonio García Pérez (imagen de fondo: detalle de *Blue on almost white*, Nikodem Szpunar, 2022)

Imprime: Printhauss

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

IV Congreso Internacional Cultura y Ciudad

Comunicar la arquitectura: del origen de la modernidad a la era digital

Granada 24-26 enero 2024

Comisión Organizadora

David Arredondo Garrido

Juan Manuel Barrios Rozúa

Juan Calatrava Escobar

Ana del Cid Mendoza

Francisco Antonio García Pérez

Agustín Gor Gómez

Bernardino Líndez Vílchez

Juan Carlos Reina Fernández

Marta Rodríguez Iturriaga

Manuel "Saga" Sánchez García

María Zurita Elizalde

Comité Científico

- Juan Calatrava, Universidad de Granada (Presidente)
Paula V. Álvarez, Vibok Works
- Atxu Amann, Universidad Politécnica de Madrid. MACA
Ethel Baraona Pohl, Dpr Barcelona
- Manuel Blanco, Universidad Politécnica de Madrid
Mario Carpo, The Bartlett School of Architecture
- Miguel Ángel Chaves, Universidad Complutense de Madrid
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá
- Teresa Couceiro, Fundación Alejandro de la Sota
Francesco Dal Co, Università IUAV di Venezia
Annalisa Dameri, Politecnico di Torino
Arnaud Dercelles, Fondation Le Corbusier
Ricardo Devesa, Actar Publishers
- Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza
- Ana Esteban Maluenda, Universidad Politécnica de Madrid
Luis Fernández-Galiano, *Arquitectura Viva*
- Davide Tommaso Ferrando, Libera Università di Bolzano
- Martina Frank, Università Ca' Foscari Venezia. *Rivista MDCCC1800*
- Carolina García Estévez, Universitat Politècnica de Catalunya
Ramón Gutiérrez, CEDODAL
Ángeles Layuno, Universidad de Alcalá
- Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya
Mar Loren, Universidad de Sevilla
- Samantha L. Martin, University College Dublin. *Architectural Histories*
Paolo Mellano, Politecnico di Torino
- Marina Otero Verzier, Design Academy Eindhoven
Víctor Pérez Escolano, Universidad de Sevilla
- Antonio Pizza, Universitat Politècnica de Catalunya
José Manuel Pozo, Universidad de Navarra
- Eduardo Prieto, Universidad Politécnica de Madrid
Moisés Puente, Puente Editores
- José Rosas Vera, Pontificia Universidad Católica de Chile
Camilio Salazar, Universidad de Los Andes. *Revista Dearq*
- Marta Sequeira, ISCTE-IUL, DINÂMIA'CET-IUL, Universidade Autónoma de Lisboa
- Jorge Torres Cueco, Universitat Politècnica de València
- Thaïsa Way, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington DC
Jorge Yeregui, Universidad de Málaga. MICA

INTRODUCCIÓN	XXI
Juan Calatrava, David Arredondo Garrido, Marta Rodríguez Iturriaga	

TOMO I

FOTOGRAFÍA, CINE, PUBLICIDAD: LA COMUNICACIÓN VISUAL

DOS PELÍCULAS SOBRE LA COMIDA Y LA CIUDAD	29
Juliana Arboleda Kogson	
EL PAISAJE DE LA ESPAÑA MODERNA DEL <i>BOOM</i> DESARROLLISTA A TRAVÉS DE LAS TARJETAS POSTALES	37
Cristina Arribas Sánchez	
CLOTHING, WOMEN, BUILDINGS. THE ARCHITECTURAL IMAGES IN FASHION MAGAZINES	49
Chiara Baglione	
LA PLAZA (BAQUEDANO) EN LA CIUDAD (DE SANTIAGO DE CHILE) EN DIEZ FOTOGRAFÍAS: DISCURRIR DE UN IMAGINARIO URBANO A TRAVÉS DE SU REGISTRO VISUAL	61
Pedro Bannen Lanata, José Rosas Vera	
ARQUITECTURA POPULAR Y PAISAJES SIMBÓLICOS: LA HUELLA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CINE ESPAÑOL	75
Paloma Baquero Masats, Juan Antonio Serrano García	
ESPACIO URBANO Y ARQUITECTURA EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA MARGINALIDAD COMO TEXTO MODELIZADOR DE LA CULTURA. UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA	87
Diana Elena Barcelata Eguiarte, Andrea Marcovich Padlog	

FILMS AS MANIFESTO. GIANCARLO DE CARLO AT THE X TRIENNALE OF MILAN	101
Gemma Belli	
LAS CELOSÍAS DE LA ALHAMBRA: CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN	113
Bárbara Bravo-Ávila	
TRANSITAR SOBRE EL TEJADO: HACIA NUEVOS IMAGINARIOS URBANOS A TRAVÉS DEL CINE. EL MEDITERRÁNEO Y BARCELONA	125
Marina Campomar Goroskieta, María Pía Fontan	
ORIGEN Y DIAGNÓSTICO DEL <i>COLLAGE</i> POSTDIGITAL COMO EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA DIFERENCIA A INICIO DE LOS AÑOS 2000	137
Alejandro R. Carrasco Hidalgo	
FOTOGRAFÍA, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO: CONSTANTIN UHDE Y LOS <i>MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA (1888-1892)</i>	151
Miguel Ángel Chaves Martín	
ESCRITORES Y DIBUJANTES VIAJEROS EN LOS REALES SITIOS. EL ESCORIAL EN LAS REVISTAS ILUSTRADAS ESPAÑOLAS Y FRANCESAS DEL SIGLO XIX	163
Pilar Chías Navarro, Tomás Abad Balboa, Lucas Fernández-Trapa	
BUILDING THE IMAGE OF MODERNITY: THE INTERACTION BETWEEN URBAN ARCHITECTURE AND MONTAGE IN EARLY FILM THEORY AND PRACTICE	175
Bernardita M. Cubillos	
UTOPIA IN ARCHITECTURE AND LITERATURE: WRITING IDEAL WORLDS	191
Jana Čulek	
LA FORMA DE LA LUZ. PROYECTOS, IMÁGENES, RECUERDOS (S. XX-XXI)	205
Maria Grazia D'Amelio, Antonella Falzetti, Helena Pérez Gallardo	
LA MIRADA SOBRE LA VIVIENDA COLECTIVA CONTEMPORÁNEA EN EL CINE: DE LA DISTOPÍA A LA REALIDAD SOCIAL.	217
Rafael de Lacour, Ángel Ortega Carrasco	
ESPACIO Y TIEMPO EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE UNA OBRA LITERARIA. <i>SOLARIS, BLADE RUNNER Y 2001: A SPACE ODYSSEY</i>	229
Juan Deltell Pastor	
LA MURALLA ROJA. ENTRE EL ESPACIO REAL Y EL VIRTUAL	243
Daniel Díez Martínez	
CRÓNICAS DE UN ARCHIVO LATENTE. LOLA ÁLVAREZ BRAVO: FOTÓGRAFA, TAMBIÉN, DE ARQUITECTURA	257
Alicia Fernández Barranco	
ARCHITECTURE AND PHOTOGRAPHY IN THE MODERN ERA. THE ITALIAN SETTING BETWEEN THE TWO WARS (1920-1945)	269
Adele Fiadino	
GEORGIA O'KEEFFE Y BERENICE ABBOTT: MIRADAS CRUZADAS DE NUEVA YORK	281
José Antonio Flores Soto, Laura Sánchez Carrasco	

REALIDADES Y FICCIONES DEL SUEÑO AMERICANO: LA CASA PUBLICITADA EN EL SUBURBIO ESTADOUNIDENSE DE POSGUERRA	293
Estibaliz García Taboada, Javier Fernández Posadas	
CARTOGRAFÍAS CINEMATográfICAS: LOS DESCAMPADOS DEL CINE QUINQUI	309
Ubaldo García Torrente	
DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA: PASIÓN POR DOCUMENTAR	321
José Ramón González González	
COMUNICAR LA ARQUITECTURA MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA: TRES MIRADAS SOBRE LA CASA URIACH	335
Arianna Iampieri	
GRAND HOTEL ARCHITECTURE AS DEPICTED, PHOTOGRAPHED, AND FILMED IN THE CASE OF THE CIGA: COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI	349
Ewa Kawamura	
THE IMAGINED AND THE LIVED: A COMPARATIVE STUDY OF KOWLOON WALLED CITY IN CYBERPUNK SCIENCE FICTIONS AND HONG KONG URBAN CINEMA	361
Zhuozhang Li	
PHOTOGRAPHED ARCHITECTURE: THE CASE OF THE VILLAGGIO MATTEOTTI IN TERNI BY GIANCARLO DE CARLO (1969-1975)	371
Andrea Maglio	
LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA. ESTUDIO COMPARATIVO DE LA PLAZA MAYOR DE SALAMANCA, PIAZZA SORDELLO EN MANTUA Y MOUNTJOY SQUARE EN DUBLÍN	383
María Gilda Martino	
STEEPED IN INFLUENCE: THE IMPACT OF TEA ADVERTISEMENTS ON BLACK URBAN DOMESTICITY IN THE SOUTH AFRICAN PRESS.	393
Nokubekezela Mchunu	
EXPLORING LANDSCAPES THROUGH VISUAL NARRATIVES: BETWEEN CARTOGRAPHY AND FIGURATIVENESS	407
Giulio Minuto	
LA ARQUITECTURA COMO PASARELA DE MODA	421
Marta Muñoz	
IMÁGENES QUE COMUNICAN Y SONRIÉN. EL HUMOR GRÁFICO EN LA ARQUITECTURA, DE LA CARICATURA AL MEME	431
Idoia Otegui Vicens	
EL LUGAR COMO GENERADOR DE LA IMAGEN: EL <i>STREET ART</i> COMO PATRIMONIO DE LA CIUDAD	443
Larissa Patron Chaves, Bernardino Líndez Vílchez	
LO SINIESTRO EN EL ESPACIO DOMÉSTICO. ENCUADRES Y RELACIONES VISUALES EN LA CREACIÓN DE NARRATIVAS DE SUSPENSE	455
Aina Roca Mora, Maria Pia Fontana, Juan Deltell Pastor	
GAUDÍ BAJO EL ENCUADRE: LINTERNA MÁGICA, <i>FOTOSCOPI</i>, CINE DOCUMENTAL	469
Carmen Rodríguez Pedret	

ROBERTO PANE Y EL PAPEL DE LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN CRÍTICA E HISTORIOGRÁFICA	483
Raffaella Russo Spena	
EL MENSAJE DE LOS PREMIOS PRITZKER: DISCURSO OFICIAL Y REACCIONES CRÍTICAS	493
Laura Sánchez Carrasco, José Antonio Flores Soto	
ENTRE PLANOS. LA ESCALERA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DEL CINE	507
Juan Antonio Serrano García, Paloma Baquero Masats	
DIAPHANOUS WHITE. THE INDUSTRIAL GARDEN CITY OF ROSIGNANO SOLVAY THROUGH THE COLORS AND PHOTOGRAPHS BY MASSIMO VITALI	521
Chiara Simoncini, Giulia Gabriella Sagarriga Visconti	
CHILE EN <i>HOGAR Y ARQUITECTURA</i>, 1970. SERIES FOTOGRÁFICAS DE PATRICIO GUZMÁN CAMPOS SOBRE LA OBRA DE SUÁREZ, BERMEJO Y BORCHERS	533
Andrés Téllez Tavera	
ITALIAN SKYSCAPERS IN THE CINEMA DURING THE PERIOD OF ECONOMIC BOOM	547
Annarita Teodosio	
THE SPLENDOR (AND THE <i>SHINING</i>) OF SPACE: COMMUNICATION AND ARCHITECTURE AS STORYLINE CATALYSTS IN KUBRICK'S WORK	559
Manuel Viñas Limonchi, Antonio Estepa Rubio	
 CONSERVAR, ORDENAR, DIFUNDIR: ARCHIVOS, MUSEOS Y EXPOSICIONES	
OPEN-AIR MUSEUMS IN BORNEO AND THE DIALECTIC OF VERNACULAR FORM	575
Azmah Arzmi	
PRESERVING/SHARING/COMMUNICATING 20TH-CENTURY ARCHITECTURAL CULTURE: THE CASE OF THE IACP-NAPLES ARCHIVES.	587
Paola Ascione, Carolina De Falco	
COMMUNICATING MUSEUM ARCHITECTURE: THE ROLE OF EUROPEANA COLLECTIONS IN THE CONSTRUCTION OF ARCHITECTURAL MEMORY	599
Helena Barranha, Isabel Guedes	
TRAS LOS REGISTROS DEL CONCURSO DEL PLATEAU BEAUBOURG	609
M. Fernanda Barrera Rubio Hernández	
CATEGORIZACIÓN DEL <i>MELLAH</i> EN MARRUECOS	621
Julio Calvo Serrano, Carlos Malagón Luesma, Adelaida Martín Martín	
SOBREEXPOSICIÓN. EL MITO DE LA ARQUITECTURA CHILENA CONTEMPORÁNEA Y SUS ESTRATEGIAS DE CIRCULACIÓN	633
Felipe Corvalán Tapia	

ARCHITECTURE FILM FESTIVALS: AUDIOVISUAL NARRATIVES, PROTAGONISM AND ACTIVISM IN CONTEMPORARY URBAN SPACE	645
Liz da Costa Sandoval, Tania Siqueira Montoro	
TURÍN 1926: LA MOSTRA INTERNAZIONALE DI EDILIZIA, LA NARRACIÓN DEL CAMBIO	657
Annalisa Dameri	
ECOLOGÍAS PRODUCTIVAS: HIBRIDACIONES ENTRE LO RURAL Y LO URBANO A TRAVÉS DE TRES EXPOSICIONES RECIENTES	669
Eduardo de Nó Santos	
UNA RECOPIACIÓN DE LOS PROYECTOS DEL GRUPO NORTE DEL GATEPAC (1930-1936)	681
Lauren Etxepare Igiñiz, Leire Azcona Uribe, Eneko Jokin Uranga Santamaria	
PRODUCTIVE ARCHIVES AND ARCHITECTURAL MEMORY	691
Michael Andrés Forero Parra	
"ABOUT THE STYLE AND NOTHING BUT THE STYLE": EL ESTILO INTERNACIONAL Y LA MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION DE 1932	701
Daniel Gómez Magide	
BRASIL CONSTRUYE. LA ARQUITECTURA MODERNA COMO ICONO IDENTITARIO DE BRASIL, 1943-1957	715
Ramón Gutiérrez, Ana Esteban Maluenda	
URBAN CONCERNS IN CURATORIAL ASSEMBLAGES: AN INQUIRY INTO DESINGEL'S ARCHITECTURE PROGRAMME AROUND THE 1990S	731
Alice Haddad	
LA PRODUCCIÓN PLANIMÉTRICA DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS COMO ARQUITECTO CONSERVADOR DE LA ALHAMBRA. RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN TRAS EL CONOCIMIENTO DE SUS MATERIALES	747
Rafael Lorente Fernández, Ana M ^a López Montes, M ^a Rosario Blanc García	
LA MEMORIA VIRTUAL: DOCUMENTACIÓN Y HERRAMIENTAS DIGITALES DE TRATAMIENTO Y DIFUSIÓN	761
Jorge G. Molinero-Sánchez, Concepción Rodríguez-Moreno, María del Carmen Vílchez-Lara	
DEL ARCHIVO DIGITAL AL ARCHIVO FÍSICO. LA EXPERIENCIA DEL ARCHIVO DIGITAL DE ARQUITECTURA MODERNA DEL ECUADOR	773
Shayarina Monard-Arciniegas	
ANÁLISIS DE ESTRATEGIAS CURATORIALES POR MANUEL BLANCO. MOSTRAR ARQUITECTURA PARA COMUNICAR	787
Héctor Navarro Martínez	
THE SERGIO MUSMECI ARCHIVE AS A KEY TO UNDERSTANDING HIS FORM FINDING	801
Matteo Ocone	
COMMUNICATING THE CONTEMPORARY CITY. PRACTICES AND EXPERIENCES IN A PARTICIPATORY PERSPECTIVE	811
Serena Orlandi	

“MUSEOS” DE ARQUITECTURA: UNA COLECCIÓN DE IDEAS	825
Nuria Ortigosa	
LA APLICACIÓN NAM (NAVEGANDO ARQUITECTURAS DE MUJER): RETOS Y OPORTUNIDADES DE UNA HERRAMIENTA BIDIRECCIONAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO	835
José Parra-Martínez, Ana Gilsanz-Díaz, María-Elia Gutiérrez Mozo	
VENEZIA, 1976: LA BIENNALE ROSSA DEL PABELLÓN ESPAÑOL. UNA COMPROMETIDA EXPOSICIÓN INTERDISCIPLINAR, FINALMENTE “SIN” ARQUITECTURA	847
Antonio Pizza	
ENTENDIENDO LOS PAISAJES DE DESIGUALDAD URBANA. ENFOQUES, MÉTODOS E INSTRUMENTOS PARA UN ATLAS OPERATIVO ESTRATÉGICO PARA EL SUR DE MADRID	859
Alba Rodríguez Illanes, Miguel Y. Mayorga Cárdenas	
“ASÍ VIVE EL CAMPESINO ESPAÑOL”: RECONSTRUCCIÓN, HIGIENIZACIÓN Y PROPAGANDA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE LA VIVIENDA RURAL (1939)	873
Marta Rodríguez Iturriaga	
LOS BARDI Y EL MUSEO DE ARTE DE SÃO PAULO: TRANSFUSIONES MUSEOGRÁFICAS ENTRE LO POPULAR Y LO ERUDITO, LA CALLE Y EL MUSEO.	889
Mara Sánchez Llorens	
EXPONER ARQUITECTURA. LA EXPERIENCIA DEL MUSEO MAXXI DE ROMA	901
Elena Tinacci	
URBAN STORYLINES OF CON-TEMPORARY MURALS IN MINOR ARCHITECTURES	913
Luca Zecchin	

TOMO II

REVISTAS, LIBROS, TEXTOS: LA COMUNICACIÓN ESCRITA

CRÍTICA Y DIFUSIÓN DE LOS TRABAJOS DE RESTAURACIÓN DEL ARQUITECTO LEOPOLDO TORRES BALBÁS EN LA ALHAMBRA A TRAVÉS DE SUS PUBLICACIONES	927
Fernando Acale Sánchez	
EL MANIFIESTO DE LA ALHAMBRA YA ESTABA ESCRITO. LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN DEUTSCHE BAUZEITUNG (1915-1920)	939
Pablo Arza Garaloces, José Manuel Pozo Muncio	
BUILDERS AND DEVELOPERS IN 17TH-CENTURY LONDON	953
Gregorio Astengo	
LA REVISTA HERMES (1917-1922) Y LA NUEVA IMAGEN DE LO VASCO. DEL CASERÍO AL CHALÉ NEOVASCO	967
Ana Azpiri Albistegui	

FOR A REFOUNDATION OF MODERN ARCHITECTURE: <i>METRON</i> IN THE FIRST YEARS (1945-1948) . . .	979
Guia Baratelli	
LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y EL DEBATE TEÓRICO EN UN PERIODO DE DESCONCIERTO (1918-1933): LA APORTACIÓN DE LEOPOLDO TORRES BALBÁS	997
Juan Manuel Barrios Rozúa	
LA GUÍA DE ARQUITECTURA MODERNA ANTES DE 1951: TRES PUBLICACIONES PIONERAS	1009
Ángel Camacho Pina	
RONDA, VISIONES DE UNA CIUDAD Y SU ARQUITECTURA POR CRONISTAS Y VIAJEROS (SIGLO XII AL XIX)	1023
Ciro de la Torre Fragoso	
<i>FABRICATIONS</i>. 35 AÑOS DE LA REVISTA DE LA SOCIEDAD DE HISTORIADORES DE LA ARQUITECTURA DE AUSTRALIA Y NUEVA ZELANDA (1989-2024)	1035
Macarena de la Vega de León	
LA VIVIENDA SOCIAL ANDALUZA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX EN LAS REVISTAS DE <i>ARQUITECTURA</i>	1045
Rafael de Lacour, Alba Maldonado Gea, Ángel Ortega Carrasco	
RESACA MODERNA: LA TRANSCRIPCIÓN DEL “AFTER MODERN ARCHITECTURE DEBATE” PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CORPUS TEÓRICO ESPAÑOL	1057
Jorge Díez Estellés, Pablo Marqués Orero, Raúl Castellanos Gómez	
THE DIFFUSION OF ARCHITECTURAL CULTURE THROUGH TREATISES AND MANUALS ON THE ART OF BUILDING IN DENMARK BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES	1069
Monica Esposito	
HISTORIAS GRÁFICAS: “EL ALOJAMIENTO MODERNO EN ESPAÑA” DE FOCHO	1083
Héctor García-Diego Villarías, Jorge Tárrago Mingo, María Villanueva Fernández	
VISIONES CRUZADAS: HACIA NUEVAS PERSPECTIVAS DISCIPLINARES EN LA COMUNICACIÓN DE <i>ARQUITECTURA</i> (1959-1973)	1095
Eva Gil Donoso	
LAS PRIMERAS MICROESCUELAS DE RAFAEL DE LA HOZ. ARTÍCULOS EN PRENSA 1958-1959	1109
Alejandro Gómez García	
<i>PIVOTAL CONSTRUCTIONS OF UNSEEN EVENTS: FIVE ARCHITECTURAL NARRATIVES FROM UNITED STATES HISTORY, 1871-2020</i>	1121
Irene Hwang	
<i>HOUSE BEAUTIFUL: INTRODUCING AMERICAN WOMEN TO THE WORLD</i>	1131
Kathleen James-Chakraborty	
A BERLIN CATALOGUE. A REPERTOIRE OF ARCHITECTURAL FIGURES FROM MICHAEL SCHMIDT’S PHOTOBOOKS	1141
Marco Lecis	
EL SOPORTE PAPEL Y LO DIGITAL. DESVELANDO LA VIDA Y OBRA ARQUITECTÓNICA DE MILAGROS REY HOMBRE	1153
Cándido López González, María Carreiro Otero	

LAS PIRÁMIDES DESPUÉS DE LE CORBUSIER. <i>THE NEW ARCHITECTURE IN MEXICO</i> DE ESTHER BORN, 1937	1165
Cristina López Uribe	
THE ROLE OF ILLUSTRATIVE PHOTOGRAPHY IN THE EARLY MODERN HISTORIOGRAPHY	1183
Fabio Mangone	
SINERGIAS Y DIVERGENCIAS: LA REPRESENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA BARCELONESA EN <i>ILUSTRACIÓ CATALANA Y ARQUITECTURA Y CONSTRUCCIÓ</i> (1897-1908)	1191
Pilar Morán-García	
THE HERALD OF A NEW WORLD. ALDO ROSSI AND <i>THE ADVENTURES OF PINOCCHIO</i>: AN ARCHITECTURAL THEORY	1205
Vincenzo Moschetti	
DEL <i>LIKE</i> AL <i>BYTE</i> PARA LLEGAR A LO “ECO”: LAS REDES SOCIALES COMO <i>INFLUENCERS</i> DE OTRA ARQUITECTURA EN LA ERA DIGITAL	1219
Francisco Felipe Muñoz Carabias	
REVISTAS COLEGALES DEL COAM (ESPAÑA) Y EL COARQ (CHILE). DE BOLETINES GREMIALES A ENTORNOS DE PUBLICACIONES	1229
Gonzalo Muñoz Vera, Paz Núñez-Martí, Roberto Goycoolea Prado	
A THICK MAGAZINE: MANUEL GRAÇA DIAS' <i>JORNAL ARQUITECTOS</i> AND THE CONSTRUCTION OF THE CULTURALIST ARCHITECT	1243
Vitor Manuel Oliveira Alves	
ANÁLISIS COMUNICATIVO DEL LIBRO <i>PLUS</i> DE FRÉDÉRIC DRUOT, ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL	1257
Ángel Ortega Carrasco, Rafael de Lacour	
LA EXTRAÑA PARADOJA: LAS REVISTAS GARANTES DE LA VERDAD	1271
José Manuel Pozo Muncio	
CUANDO LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD PASA POR LAS PÁGINAS DE UN PERIÓDICO: <i>LA CIUDAD LINEAL. REVISTA DE URBANIZACIÓN, INGENIERÍA, HIGIENE Y AGRICULTURA</i>	1285
Alice Pozzati	
LA DIVULGACIÓN Y ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA HABITACIONAL FUNCIONALISTA A TRAVÉS DE <i>ESPACIOS. REVISTA INTEGRAL DE ARQUITECTURA Y ARTES PLÁSTICAS EN MÉXICO, 1948-1957</i>	1301
Claudia Rodríguez Espinosa, Erika Elizabeth Pérez Múzquiz	
DISCURSOS PATRIMONIALES EN LA REVISTA <i>ARQUITECTURA</i> Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO HISTÓRICO NACIONAL	1313
Elina Rodríguez Massobrio	
THE MAKING OF ARCHITECTURAL IMAGERY IN THE AGE OF UNCERTAINTY AND DISEMBEDDING	1329
Ugo Rossi	
ARCHITECTS AND THE LAY PUBLIC IN AN AGE OF DISILLUSIONMENT: SOME NOTES ON ACTIVISM, SATIRE AND SELF-CRITICISM IN BRITISH ARCHITECTURAL PUBLISHING	1341
Michela Rosso	

ESCAPARATE PÚBLICO DE UNA NUEVA ARQUITECTURA. LA COMUNICACIÓN DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES	1357
Alberto Ruiz Colmenar, Beatriz S. González-Jiménez	
GEOMETRÍA, UNA REVISTA PARA COMUNICAR EL URBANISMO DE LOS ARQUITECTOS	1369
Victoriano Sainz Gutiérrez	
ESTADOS UNIDOS EN LOS BOLETINES DE ARQUITECTURA ESPAÑOLES. 1945-1960	1381
María del Pilar Salazar Lozano	
ARQUITECTURA Y ANSIEDAD EN LA OBRA DE ISAAC ASIMOV	1393
Mario Sánchez Samos	
MIES Y EL PERIÓDICO <i>TRANSFER</i>	1407
Rafael Sánchez Sánchez	
FROM DOMESTIC INTERIORS TO NATIONAL PLATFORMS. MODERN ARCHITECTURE AND INDIAN WOMANHOOD IN THE <i>INDIAN LADIES' MAGAZINE</i>	1417
Pooja Sastry	
COMMUNICATING THE WELFARE ARCHITECTURE FOR WOMAN AND CHILD IN FASCIST ITALY	1427
Massimiliano Savorra	
MOBILIARIO Y DISEÑO INTERIOR EN EL MÉXICO MODERNO EN TIEMPO REAL: LAS PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	1441
Silvia Segarra Lagunes	
<i>SUN AND SHADOW</i> Y LA TRANSICIÓN DEL PROGRAMA DOMÉSTICO A LA OBRA MONUMENTAL DE MARCEL BREUER	1453
Erica Sogbe	
EL REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL <i>PLAYGROUND</i> COMO CONSTRUCCIÓN DE LOS IMAGINARIOS MODERNOS DE ESPACIOS DE JUEGO URBANOS	1463
Nicolás Stutzin Donoso	
<i>LES PROMENADES ET LE PAYSAN DE PARIS</i>. EL PARQUE DE BUTTES-CHAUMONT ENTRE LA LÍRICA Y LA TÉCNICA	1471
Diego Toribio Álvarez	
EL PROYECTO URBANO EN LAS PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA EN CHILE: UNA SECUENCIA ANALÍTICA (1930-1980)	1483
Horacio Enrique Torrent	
LE CORBUSIER, 1933. UN LIBRO Y UNA <i>CRUZADA</i> CONTRA LA ACADEMIA	1495
Jorge Torres Cueco	
OTRA <i>ARQUITECTURAS BIS</i>: LA APORTACIÓN CRÍTICA DE MADRID	1511
Alejandro Valdivieso	
LA ARQUITECTURA DEL CONOCIMIENTO	1523
Ruth Varela	
LA CASA EN EL MAR Y EL JARDÍN: LA COLABORACIÓN DE LINA BO EN EL DEBATE PROPUESTO EN LA REVISTA <i>DOMUS</i> DE 1940	1535
Carla Zollinger, Eva Álvarez, Carlos Gómez	

LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL

LA DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA EN LA ERA DE LA POST-FOTOGRAFÍA: EXCESO Y ACCESO	1547
Luisa Alarcón González, Mar Hernández Alarcón	
UNA MIRADA DESDE EL METAVERSO A LA CIUDAD	1557
Mónica Alcindor, Alejandro López	
MANIERISMO ON STEROIDS: REFLEXIONES EN TORNO A LOS PROCESOS CREATIVOS EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL	1565
Serafina Amoroso	
APLICACIONES DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN ARQUITECTURA. CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE OBRA EN LA ERA DIGITAL	1577
Guido Cimadomo, Vishal Shahdarpuri Aswani, Jorge Yeregui Tejedor	
FROM PHYSICAL TO DIGITAL: THE IMPACT OF TWENTY YEARS OF WEB 2.0 ON ARCHITECTURE	1587
Giuseppe Gallo	
NIKOLAUS PEVSNER EN LA BBC: LA COMUNICACIÓN ORAL DE LA HISTORIA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA	1599
David García-Asenjo Llana, María Pura Moreno Moreno	
CREAFAB APP: HERRAMIENTA DIGITAL PARA LA INVESTIGACIÓN Y GESTIÓN DE PROCESOS DE REINDUSTRIALIZACIÓN CREATIVA EN CIUDADES HISTÓRICAS	1613
Francisco M. Hidalgo-Sánchez, Safiya Tabali, María F. Carrascal-Pérez	
REPRESENTACIÓN Y DIFUSIÓN DIGITAL DEL PATRIMONIO MONÁSTICO: EL PROYECTO DIGITAL SAMOS	1627
Estefanía López Salas	
ARQUITECTURA PARA REDES O ARQUITECTURA PARA LA VIDA	1639
Ángela Marruecos Pérez	
ENSEÑAR EL PROYECTO (Y TRANSFORMAR LA CIUDAD) EN LA ERA DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL	1649
Paolo Mellano	
REVISTAS DE ARQUITECTURA LATINOAMERICANAS: EXPERIENCIAS Y RESULTADOS DE ARLA	1661
Patricia Méndez	
LA MUTACIÓN DEL DIBUJO PLANO A LA REALIDAD AUMENTADA. UNA NUEVA FORMA DE COMUNICAR EL ESPACIO Y SU CONSTRUCCIÓN EN LA ARQUITECTURA	1673
Alejandro Muñoz Miranda	
¿INVESTIGACIÓN O ACTIVISMO? EL CASO DEL MAPA INTERACTIVO DIGITAL DE ARQUITECTURAS IDEADAS POR MUJERES EN ESPAÑA, 1965-2000	1683
Lucía C. Pérez Moreno, David Delgado Baudet, Laura Ruiz-Morote Tramblin	

**REVISTAS, LIBROS, TEXTOS:
LA COMUNICACIÓN ESCRITA**

Crítica y difusión de los trabajos de restauración del arquitecto Leopoldo Torres Balbás en la Alhambra a través de sus publicaciones

Criticism and Dissemination of the Restoration Works of the Architect Leopoldo Torres Balbás in the Alhambra Through his Publications

FERNANDO ACALE SÁNCHEZ

Universidad de Granada, fernandoacale@gmail.com

Abstract

Leopoldo Torres Balbás fue nombrado arquitecto conservador de la Alhambra en abril de 1923 en sustitución de Modesto Cendoya. La gestión desacertada de su antecesor al frente del monumento le llevó a ser destituido causando un gran revuelo en la opinión pública, que se posicionó vehementemente a favor o en contra del arquitecto.

La llegada de Torres Balbás a Granada fue muy discreta, aunque pronto supo ganarse el aprecio de la sociedad granadina. Su metodología de trabajo, sus criterios de intervención y la efectiva salvaguarda que ejercía sobre el monumento le llevaron enseguida a obtener un reconocimiento generalizado. Además, ejerció una importante labor de difusión de sus trabajos e investigaciones a través de diferentes publicaciones, en las que se trasluce un interés por comunicar los progresos realizados en la conservación del monumento, pero también por sensibilizar a la sociedad sobre el patrimonio de la ciudad y sobre una nueva forma de entender la restauración, muy distinta a las intervenciones estilísticas de sus antecesores.

Leopoldo Torres Balbás was appointed Conservative Architect of the Alhambra in April 1923, replacing Modesto Cendoya. The misguided management of his predecessor in charge of the monument led him to be dismissed, causing a great uproar in public opinion, which vehemently positioned itself in favor or against the architect.

The arrival of Torres Balbás in Granada was very discreet, although he was soon able to earn the appreciation of Granada society. His work methodology, his intervention criteria and the effective safeguarding that he exercised over the monument immediately led him to obtain widespread recognition. In addition, he carried out an important task of disseminating his work and research through different publications, which reveal an interest in communicating the progress made in the conservation of the monument, but also in raising awareness in society about the city's heritage. and on a new way of understanding restoration, very different from the stylistic interventions of his predecessors.

Keywords

Restauración, conservación, la Alhambra, criterios de intervención

Restoration, conservation, la Alhambra, intervention criteria

La situación previa al nombramiento de Leopoldo Torres Balbás

Durante los meses de febrero y marzo de 1923 se generó una intensa polémica en Granada como consecuencia de la destitución del arquitecto conservador de la Alhambra D. Modesto Cendoya Busquets. Durante los dieciséis años de su mandato al frente del monumento, Cendoya había practicado los principios de la restauración arquitectónica frente a los de la conservación arqueológica, desarrollando una serie de actuaciones controvertidas, mientras desatendía aspectos urgentes como la consolidación de estructuras en peligro de derrumbe, a pesar de las advertencias de la Dirección General de Bellas Artes y del Ministerio de Instrucción Pública¹. Esta situación llegó a poner en peligro algunas partes de la Alhambra que se encontraban en un estado precario, motivando su destitución mediante Real orden de 9 de febrero de 1923, adoptada por la Comisión de Monumentos celebrada el 20 de febrero, con asistencia del Director general de Bellas Artes, D. Fernando Weyler².

Tras su cese, la prensa local enfrentó las dos posturas contrarias sobre los criterios que debían utilizarse en la restauración de la Alhambra. D. Luis Seco de Lucena³, ejerció una posición crítica a Cendoya, motivando con ello que la prensa más tradicional cargara contra él⁴. Durante varias semanas la destitución de Cendoya fue el centro de la información local. El periódico *El Defensor de Granada* publicó una serie de artículos en los que defendía la honorabilidad y buen hacer del arquitecto y donde mostraba su oposición a una destitución “caprichosa”⁵ que dejaba vacante un cargo de tanta responsabilidad y tan necesario para el monumento, sin que hubiese una propuesta previa para el nombramiento de un nuevo arquitecto. Al mismo tiempo, este periódico se convierte en un altavoz para el arquitecto destituido, publicando una entrevista el 22 de febrero⁶, la relación de los trabajos realizados al frente de la Alhambra al día siguiente⁷ y ofreciéndole la publicación de una serie de diez artículos bajo el título “Algo sobre la Alhambra”⁸, donde el arquitecto rememora los trabajos realizados en el monumento, la mayoría de ellos completamente irrelevantes.

El sustituto de Cendoya sería D. Leopoldo Torres Balbás, nombrado por Real orden de 20 de marzo de 1923. El nuevo arquitecto, completamente desconocido en Granada, llegaba en el punto más álgido de la polémica, con el principal periódico local volcado en la defensa de su antecesor y ejerciendo una fuerte crítica al Ministerio de Instrucción Pública por no

¹ Véase José Álvarez Lopera, “Álbum de la Alhambra. Una decisión polémica el cese de Cendoya en 1923”, *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 13 (1977): 161-173.

² “El Director General de Bellas Artes”, *El Defensor de Granada* (21 febrero 1923).

³ Véase R. Domínguez, “La Alhambra - Seco y Cendoya”, *Granada Gráfica* (marzo 1923): 17.

⁴ José Mora Guarnido, “Protesta por la destitución de Modesto Cendoya”, *El Defensor de Granada* (23 febrero 1923).

⁵ “La Alhambra, la política y los chupópteros desvergonzados”, *El Defensor de Granada* (22 febrero 1923).

⁶ “Hablando con don Modesto Cendoya”, *El Defensor de Granada* (22 febrero 1923).

⁷ “Granada protesta contra la destitución de Cendoya”, *El Defensor de Granada* (23 febrero 1923).

⁸ Esta serie de artículos fue publicada en *El Defensor de Granada* y en *La Publicidad*, apareciendo los días 2, 3, 6, 7, 9, 11, 14, 17, 23 y 28 de marzo.

haber resuelto aún “el problema de la Alhambra”. Tan solo dos días antes del nombramiento de Torres Balbás publicaba un artículo al respecto, en el que arremetía nuevamente contra la decisión del Director general de Bellas Artes, afirmando que “... ni entonces se contaba con un arquitecto prestigioso que sustituyera al arquitecto destituido, ni ahora se advierte orientación alguna sobre la solución que haya de darse al problema”⁹.

A pesar de la continua reclamación de información sobre el sustituto de Cendoya por parte de *El Defensor de Granada*, el mismo día que la prensa local publicaba la noticia sobre el nombramiento de Torres Balbás, el 22 de marzo, este periódico evadía por completo la noticia¹⁰. Tampoco publicó nada al respecto en los días siguientes ni en las semanas sucesivas. De hecho, en los días siguientes a la noticia del nombramiento continuaba con la publicación de la serie de artículos anodinos firmados por Modesto Cendoya.

En cambio, otros medios locales como la *Gaceta del Sur*¹¹ o *La Publicidad*¹² sí recogieron la noticia, incluyendo en la nota un extracto del currículum del nuevo arquitecto, donde se dejaba constancia de su solvencia intelectual y profesional. El ambiente era de gran crispación y solo esto justifica la advertencia final en el artículo de la *Gaceta del Sur*:

Nos felicitamos de que el nuevo arquitecto goce de tan sólidos prestigios, garantizados por su positiva labor, y esperamos que ésta sea provechosa para la Alhambra. Si el nuevo arquitecto acierta a compaginar en el incomparable monumento las exigencias del Arte y la Arqueología, merecerá aplausos que no le regatearemos, como tampoco omitiríamos las censuras, si no respondiese su actuación a lo que su historia promete.

También la revista *Granada Gráfica* publicó a los pocos días del nombramiento un artículo¹³ donde criticaba a Cendoya y a sus ayudantes, incluyendo una nueva advertencia:

Si el Sr. Torres Balbás no cambia radicalmente de auxiliares y de procedimientos conservadores, tendremos el sentimiento de indicarle desde estas columnas el camino más rápido para que regrese a Madrid, aun cuando le brindemos el consuelo de que nos ilustre después con varios kilométricos y enrevesados artículos, explicativos de su desafortunada actuación¹⁴. Con que, salud y muchos éxitos, señor Torres Balbás.

⁹ “Esperando soluciones. El problema de la Alhambra”, *El Defensor de Granada* (18 marzo 1923).

¹⁰ El 21 de marzo aparecía publicado el nombramiento en el diario ABC: “Un nombramiento”, ABC (23 marzo 1923).

¹¹ “La Alhambra. El nuevo arquitecto”, *Gaceta del Sur* (22 marzo 1923).

¹² “El problema de la Alhambra. El sustituto del señor Cendoya”, *La Publicidad* (22 marzo 1923).

¹³ “La Alhambra”, *Granada Gráfica* (abril 1923). Véase al respecto Andrés Soria Ortega, “Torres Balbás y el ambiente cultural granadino de los años veinte”, *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 25 (1989): 33-44.

¹⁴ Este comentario guarda relación con la serie de artículos de Modesto Cendoya.

Primera etapa: 1923- 1926. Los primeros textos sobre temas granadinos

Torres Balbás llega a Granada en la primera semana de abril y su toma de posesión se hace efectiva el día 17 en el Palacio de Carlos V ante diversas autoridades¹⁵. El trabajo que tiene por delante es extraordinario e inmediatamente atiende los asuntos más urgentes, principalmente la consolidación de la Galería de Machuca, la Torre de las Damas y el Patio del Harén. Su carácter discreto e introvertido se verá acusado ante la polémica suscitada en las semanas precedentes, por lo que Torres Balbás adoptará un perfil bajo ante la sociedad granadina, limitándose a trabajar intensamente en la redacción de los proyectos y en la consolidación y apeo de las estructuras más vulnerables.

El reconocimiento por su labor al frente del monumento dependerá de los resultados y, por tanto, aún tardará en llegar. Mientras tanto, el personaje se irá integrando poco a poco en la vida social de la ciudad, participando al principio discretamente en diferentes eventos, y con el paso de los años haciéndolo de una forma más abierta.

A lo largo de los trece años que Leopoldo Torres Balbás ostentó el cargo de conservador de la Alhambra, ejercerá una interesante labor didáctica, explicando su trabajo y las intervenciones realizadas a través de diversas conferencias y publicaciones de ámbito local y nacional¹⁶. Este trabajo de documentación y difusión de la labor realizada constituía uno de los ocho puntos de redactados por Camillo Boito de las conclusiones del III Congreso Internacional de Arquitectos e Ingenieros, celebrado en Roma en 1883. Además, llevó a cabo una interesante labor de documentación a través de un diario de obras, en el que con suficiente detalle daba cuenta del tipo de obras realizadas y de las razones de las mismas¹⁷. En ocasiones utilizaba también los textos que publicaba para ejercer la crítica sobre las restauraciones practicadas por los arquitectos que lo precedieron.

Entre los años 1923 y 1925 publica tres artículos en diferentes medios:

El primer texto sobre Granada apareció publicado en la *Revista Arquitectura* bajo el título: “Granada: la ciudad que desaparece”¹⁸. Este artículo, publicado tan solo seis meses después de su llegada a Granada supone una importante y valiente reflexión sobre la destrucción del patrimonio local a través de tiempo¹⁹. Sin duda alguna supone una llamada de atención ante los desmanes de la ciudad moderna frente al patrimonio de la ciudad y critica las reformas

¹⁵ Julián Esteban Chapapría, *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón* (Valencia: Pentagraf, 2012), 87.

¹⁶ La relación completa de las publicaciones de Leopoldo Torres Balbás fue publicada por Carlos Víchez Víchez, “Las publicaciones de Leopoldo Torres Balbás”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 20 (1989): 213-229. Véase también Luis Cervera Vera, “Torres Balbás y su aportación a la historiografía arquitectónica española”, *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 25 (1989): 65-104.

¹⁷ Ángel Isac Martínez de Carvajal, “Torres Balbás y la restauración arquitectónica en España”, *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 25 (1989): 45-56.

¹⁸ Leopoldo Torres Balbás, “Granada: la ciudad que desaparece”, *Revista Arquitectura*, n.º 53 (1923): 305-318.

¹⁹ “Cada nuevo día el sol sale sobre una ciudad menos bella que la que iluminó el día anterior. Es un balcón que se sustituye por otro moderno; una fachada que se revoca y pinta con un color feo, chillón; una reja salediza que se quita; las palomillas de hierro que sostienen un alero, convertido en fea cornisa de yeso o cemento”. Torres Balbás, “Granada: la ciudad que desaparece”, 317.

más importantes que se han llevado a cabo en Granada en las últimas décadas, apoyándose en el ideario de Ángel Ganivet. Torres Balbás, habilidoso y cauto, ejerce una crítica velada hacia Modesto Cendoya, al señalar a la apertura de la Gran Vía, proyectada por él en 1891, como una de las causantes de la mayor destrucción patrimonial de la ciudad en los últimos años.

El segundo texto relevante aparece publicado solo unos meses después en el *Boletín del Centro Artístico*, institución a la que el arquitecto estará muy vinculado, titulado “A través de la Alhambra”²⁰. En este texto exponen sus principios sobre la restauración arquitectónica²¹ y en él defiende el valor de los edificios como entidades construidas a lo largo del tiempo:

Hay quienes pretenden restablecer la Alhambra en su disposición medieval. Ello supone remontar el curso de los siglos, ir rehaciendo lo que el tiempo cambió o destruyó, destruir en cambio todo lo por él añadido. Desde la época de Contreras, quien pretendió “restaurar los singulares arabescos..., revelar inscripciones perdidas..., restablecer el monumento, que se hallaba casi hundido, al estado característico de su notable antigüedad”, tal ha sido el deseo de restauradores y conservadores.

Ejerce también una crítica a sus predecesores, especialmente a la labor desarrollada por Cendoya, aunque no lo nombra expresamente:

La última etapa de la conservación del monumento fue, sobre todo, la de las excavaciones. Desaparecieron árboles centenarios y viejos jardines, mientras las plazoletas llenábanse de agujeros. [...] Entre la tierra excavada salían fragmentos de cerámica, de alicatados, pequeños trozos de vidrio, algún raro pedazo de mármol; todo ello se iba guardando en sitio inaccesible al público. Y no sólo los poetas y los amantes, sino todas las gentes que veían aumentar el número de vallados y agujeros protestaban contra la labor excavadora.

El tercer texto aparece publicado en el diario cordobés *La voz: diario gráfico de información*²² y dos días después en *El Defensor de Granada*²³, bajo la firma de Alfredo Guido. Parece evidente que tras este nombre se halla el propio Torres Balbás, quien utiliza como seudónimo el nombre del pintor argentino²⁴ para poder reflexionar sobre Granada y la Alhambra sin cortapisas en un medio en el que, quizás, se sentía vetado tras la defensa a ultranza realizada en favor de Modesto Cendoya. El enfoque del artículo no deja ninguna

²⁰ Leopoldo Torres Balbás, “A través de la Alhambra”, *Boletín del Centro Artístico* (1924): 10-17.

²¹ En relación con la publicación de este artículo véase Miguel Ángel Martín Céspedes, “La intervención de Torres Balbás en la Alhambra”, *Papeles del Partal*, n.º 4 (2008): 65-70 y Andrés Soria Ortega, “Torres Balbás y el ambiente cultural granadino de los años veinte”, *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 25 (1989): 33-44.

²² Alfredo Guido, “Granada y la Alhambra”, *La voz: diario gráfico de información* (9 diciembre 1925).

²³ Alfredo Guido, “Granada y la Alhambra”, *El Defensor de Granada* (11 diciembre 1925).

²⁴ Hay que recordar que en 1920 Leopoldo Torres Balbás ya utilizó el pseudónimo Luis Ramos Gil, para firmar un artículo sobre sí mismo. Luis Ramos Gil, “Arquitectura española contemporánea”, *Revista Arquitectura*, n.º 32 (1920): 351-353.

duda sobre su autor, ya que demuestra un profundo conocimiento del monumento, de las obras que se han ejecutado hasta la fecha e incluso de la teoría de la restauración promulgada por John Ruskin (fig. 1).

El texto contiene un análisis de los trabajos de restauración desarrollados en el monumento por los conservadores anteriores, incluyendo la primera crítica expresa sobre las “caprichosas innovaciones” ejecutadas en el templete del Patio de los Leones:

Otro desencanto: las restauraciones. Culpemos un poco a la fácil manipulación del yeso, el afán de restaurar el alcázar en gran escala, amenguando su valor arqueológico y espiritual. Muchos arquitectos que tuvieron a su cargo la conservación del monumento han cedido a esa debilidad. Hay aposentos tan repintados y reconstruidos que parecen obras recientes; tienen hasta el frío de las casas desalquiladas. Otros con paredes llenas de remiendos y mocárabes de imitación, coloreados con tonos chillones, nos recuerdan las horchaterías y cafés granadinos; se explica: estos comercios han sido decorados por los mismos obreros restauradores y con los mismos temas que labraron los muros de su Alhambra.

Alacenas, ajimeces, techos, atauriques y demás elementos no se han salvado de la vulgaridad imitativa, que trata de confundir lo viejo con lo nuevo.

En el patio de los Leones, uno de los templetos laterales sufrió caprichosas innovaciones. Y así, poco a poco, se ha desvirtuado el valor artístico de casi todo, despojándolo de ese ensueño poemático, que es el alma de la Alhambra.



Figura 1. Vista del Patio de la Alberca y Torre de Comares antes de la intervención de Torres Balbás. Fuente: Colección Fernando Acale.

Al final del artículo se describe la labor que viene desarrollando el propio Torres Balbás desde su nombramiento:

En los círculos literarios y artísticos de Granada se discute y se polemiza desde hace años sobre ese problema que apasiona. Hoy es de don Leopoldo Torres Balbás nuevo arquitecto director de la Alhambra, que va para dos años asumió el cargo delicadísimo de resolver esta cuestión, de quien se puede esperar obras inteligentes en pro del monumento árabe. Piensa con Ruskin que no se debe restaurar, sino conservar.

En los nuevos trabajos se puede observar la aplicación de sus conceptos. Restaurando, por ejemplo, un arco con estalactitas, necesario a una simetría, ese arco se construye en masas lisas siguiendo las líneas generales, algo así como un gran esbozo sintético. Donde no hay columnas y son necesarios para la estética, se colocan similares de mampostería, sin pretender confundirlas con lo propio del edificio: con la galería de Machuca y la galería saliente del patio del harén tenemos dos ejemplos.

La torre de las Damas tiene desde 1924 un nuevo aspecto, realmente insospechado. Es el aspecto primitivo, documentado en viejas estampas de época, reformando así a la propia esbeltez de su estilo. El patio de los Leones (aleros y templetes), el antiguo convento de San Francisco, el palacio de Carlos V, los jardines, las murallas, los descubrimientos arqueológicos de la Alcazaba y el techo de la sala de la Barca, incendiada en 1890, entran por ahora en los nuevos proyectos de conservación.

Respecto a la opinión pública sobre el trabajo de Leopoldo Torres Balbás, se observa un progresivo reconocimiento a la labor realizada, aunque diversos acontecimientos en su última etapa, como su nombramiento como catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1931, su intervención en la Capilla Real o la del Patio de los Leones, generarán fuertes críticas que terminarán por empañar la relación del arquitecto con la prensa y por extensión con ciertos sectores de la sociedad granadina. Las primeras noticias sobre los trabajos del nuevo conservador aparecen publicadas el día 11 de octubre en los periódicos *La Publicidad* y *Gaceta del Sur*. El trasfondo de ambas publicaciones es la misma, ya que se trata de informar sobre los avances practicados en la restauración del monumento a los seis meses de la llegada del arquitecto a Granada.

En *La Publicidad*²⁵ se informa de la diligencia del arquitecto al frente de la difícil tarea de salvaguardar el monumento, destacándose cómo el desplome de pórtico de la Torre de las Damas “se ha corregido victoriosamente, sin resentirse la obra vieja ni desprenderse un solo mocárabe de los que embellecen las enjutas de su arco central”. También informa de la remisión por parte de Torres Balbás a Madrid del proyecto de consolidación del Patio del Harén y de la Galería de Machuca. En definitiva, este artículo permite comprobar la buena marcha de las obras y de los trabajos desarrollados por Torres Balbás y se trasluce en él la aprobación pública de su gestión al frente del monumento.

En el mismo sentido se expresa *La Gaceta del Sur* que enumera en su artículo el trabajo realizado hasta el momento:

Con el nuevo arquitecto don Leopoldo Torres las obras de la Alhambra han entrado en un período de resuelta e inteligente actividad, que nos permite concebir la halagadora esperanza de que no pasará mucho tiempo sin que veamos concluida la consolidación de las partes del monumento que ofrecen peligro de ruina y se regularice y perfeccione después

²⁵ “La Alhambra. La obra de conservación”, *La Publicidad* (11 octubre 1923).

un sistema metódico, constante y ordenado de conservación, que perpetúe la existencia de los alcázares nazaritas, joya la más preciada del tesoro artístico nacional.

[...] Estamos, pues, de enhorabuena los granadinos y todos los amantes de la Alhambra, siendo de desear que las cosas continúen por el sendero en que actualmente caminan y que es el que ha de conducirnos a conseguir pronto la consolidación y buena conservación de aquel maravilloso monumento, que coloca a España en la categoría de potencia artística de primer orden.²⁶

Segunda etapa: 1926- 1931. El período de madurez profesional

Entre 1926 y 1931 Leopoldo Torres Balbás publica un total de 11 artículos sobre temas granadinos. Algunos se publican en revistas de información general como *La Esfera*, *Reflejos* o la *Revista ilustrada del Turismo Andalucía* y otros en publicaciones específicas como la *Revista Arquitectura*, *Archivo Español de Arte y Arqueología* o *Arte Español*.

En estos años las primeras obras de consolidación se encuentran completamente finalizadas y Torres Balbás muestra los resultados obtenidos a través de las publicaciones. Iniciará también una labor de difusión de investigaciones monográficas sobre distintos aspectos del conjunto monumental y proseguirá con el análisis de las restauraciones anteriores.

La mayoría de estos artículos son textos temáticos en los que trata sobre las mazmorras²⁷, la Rauda²⁸, la Puerta de los Siete Suelos²⁹, la chimenea que sirvió de retablo en el Mexuar³⁰ o el Peinador de la Reina³¹. En otros dos se tratan aspectos patrimoniales más generales, como las fuentes de Granada³², o la recuperación de monumentos granadinos como el Bañuelo, la Casa del Chapiz o el Corral del Carbón³³.

Otros tres artículos abordan el problema de la conservación de la Alhambra y de las intervenciones desarrolladas desde su nombramiento y un cuarto recoge un análisis monográfico sobre el Patio de los Leones.

En el artículo “La Alhambra de hace un siglo”³⁴, Torres Balbás realiza un recorrido sobre el estado del monumento a lo largo de tiempo apoyándose en diferentes ilustraciones históricas. A partir de aquí describe la situación actual imaginando la impresión que causaría a un

²⁶ “Las obras de la Alhambra”, *Gaceta del Sur* (11 octubre 1923).

²⁷ Leopoldo Torres Balbás, “Paseos por la Alhambra. Las mazmorras”, *Reflejos. Revista Literaria Ilustrada* (1926).

²⁸ Leopoldo Torres Balbás, “Paseos por la Alhambra: La Rauda”, *Archivo Español de Arte y Arqueología* II (1926): 13-42.

²⁹ Leopoldo Torres Balbás, “Torre y puerta de los Siete Suelos”, *Andalucía. Revista Ilustrada del Turismo*, n.º 81 (1927): 19-22.

³⁰ Leopoldo Torres Balbás, “Notas de la Alhambra. Historia de una chimenea”, *La Esfera ilustración mundial*, n.º 752 (1928).

³¹ Leopoldo Torres Balbás, “Paseos por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 7 (1931): 89-120.

³² Leopoldo Torres Balbás, “Las fuentes de Granada”, *Revista Arquitectura*, n.º 127 (1929): 410-421.

³³ Leopoldo Torres Balbás, “Los monumentos de Granada en 1928”, *Reflejos. Revista Literaria Ilustrada* (1928).

³⁴ Leopoldo Torres Balbás, “La Alhambra de hace un siglo”, *Revista Arquitectura*, n.º 90 (1926): 370-379.

viajero que hubiese conocido la Alhambra un siglo antes. Con este pretexto, realiza nuevamente una crítica a las restauraciones románticas, señalando principalmente las intervenciones de Rafael Contreras en el patio del Cuarto Dorado, en las cubiertas de la Sala de la Barca, o la construcción de la cúpula esférica del templete del Patio de los Leones.

En “La Alhambra y su conservación”³⁵ trata el asunto de los criterios de intervención aplicados en las restauraciones románticas y en las obras ejecutadas por él mismo, basadas en el principio de máximo respeto a la obra antigua³⁶. Señala la fragilidad de los edificios y cómo los revestimientos refinados de placas policromadas de yeso o de escayola o de enchapados de alicatados ocultan una construcción pobre de muros de tierra o ladrillos trabado con argamasa pobre en cal, con estructuras de vigas de madera, livianas y mal labradas.

Respecto a la etapa de Rafael y Mariano Contreras, los excusa por ser “lo que daba de sí la época, lo que entonces se hacía en toda Europa”. De la intervención de Modesto Cendoya señala como obras más significativas el “desescombros y consolidación de la Alcazaba, la reparación de los muros hacia el bosque, y el saneamiento del subsuelo del palacio árabe”, para terminar afirmando que el arquitecto siguió el “antiguo criterio romántico, desprovisto de respeto arqueológico” y que esta etapa “ha sido funesta para el monumento”.

La segunda parte del artículo describe la metodología y los criterios de intervención empleados por él en los trabajos realizados, basados en el

máximo respeto a la obra antigua, de acuerdo con el interés arqueológico y aun con el artístico: conservar y reparar casi siempre, restaurar tan sólo en último término, procurando que la obra moderna no sea una falsificación y pueda distinguirse siempre de la vieja.

Ilustra estos principios con los trabajos ejecutados en el Patio del Harén, Galería de Machuca, Convento de San Francisco o la Torre de las Damas y enumera otras intervenciones ejecutadas en el conjunto monumental.

El artículo sobre el Patio de los Leones es un monográfico que recoge el análisis previo de este espacio realizado antes de proyectar la intervención de sustitución de la cúpula del templete de levante³⁷. Realiza una descripción detallada del patio, sus pórticos y los templetes, que complementa con un interesante análisis tipológico utilizando en la comparación el patio del palacio almohade de Monteagudo en Murcia y el patio de la mezquita El-Qarawin de Fez. El estudio incluye un análisis de las patologías que afectan al palacio y un recorrido sobre las intervenciones acometidas a lo largo de los años, documentadas en el Archivo de la Alhambra.

En el último artículo de esta etapa, titulado “Los monumentos árabes de Granada”³⁸ realiza un resumen de las intervenciones ejecutadas entre los años 1923 y 1930, siguiendo las

³⁵ Leopoldo Torres Balbás, “La Alhambra y su conservación”, *Arte Español* VIII (1927): 249-253.

³⁶ Véase Alfonso Muñoz Cosme, “Leopoldo Torres Balbás y la teoría de la conservación y la restauración del patrimonio”, *Papeles del Patal*, n.º 6 (2014): 55-82.

³⁷ Leopoldo Torres Balbás, “El patio de los Leones”, *Revista Arquitectura*, n.º 117 (1929): 3-11.

³⁸ Leopoldo Torres Balbás, “Los monumentos árabes de Granada”, *Revista Arquitectura*, n.º 141 (1931): 3-10.

directrices del Plan Director de D. Ricardo Velázquez Bosco de 1917, indicando que sólo queda por ejecutar la consolidación de la Torre de Comares, prevista para el año próximo. Respecto al resto de obras por realizar señala la de los templete de los Leones y las torres de la Sala de la Barca, todas “de escasa importancia y reducido presupuesto”. Insiste también en la necesidad de realizar otros trabajos relacionados con la gestión del monumento, como la compra de fincas particulares del recinto y la documentación de actuaciones, principalmente el estudio de los muros y cimientos de las construcciones arqueológicas localizadas.

Tercera etapa: 1932- 1936. Período de alejamiento

En el período comprendido entre 1932 y 1936, Leopoldo Torres Balbás publica otros doce artículos sobre temas granadinos en revistas de carácter científico o profesional: *Al-Andalus*, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, *Revista Arquitectura* y *la Revista de Ingenieros y Arquitectos Ingar*.

Entre los artículos temáticos encontramos un estudio sobre los braseros de la Alhambra³⁹, otro sobre la cerámica doméstica⁴⁰, un paño de cerámica de relieve⁴¹, el pasadizo entre la Sala de la Barca y el Salón de Comares⁴², casas árabes excavadas en la Alhambra⁴³, la alacena de la Casa de los Infantes⁴⁴, la tenería del Secano⁴⁵, la Puerta de Bibarrambla⁴⁶ o el Puente del Cadí⁴⁷.

En cuanto a los textos metodológicos o sobre criterios de intervención aplicados en trabajos concretos, encontramos tres artículos, uno teórico sobre la reparación de los monumentos en España y dos sobre la intervención desarrollada en el Patio de los Leones.

El artículo “La reparación de los monumentos antiguos en España”⁴⁸ establece un marco teórico donde encuadrar los principios metodológicos que rigen su trabajo y supone una contextualización de gran interés con las corrientes de restauración existentes en el momento. Define los conceptos de restauración, reparación y consolidación. Habla de las

³⁹ Leopoldo Torres Balbás, “Los braseros de la Alhambra”, *Al-Andalus* II (1934): 389-390.

⁴⁰ Leopoldo Torres Balbás, “Cerámica doméstica de la Alhambra”, *Al-Andalus* II (1934): 387-388.

⁴¹ Leopoldo Torres Balbás, “Paño de cerámica de relieve del museo de la Alhambra”, *Al-Andalus* II (1934): 390- 391.

⁴² Leopoldo Torres Balbás, “Pasadizo entre la Sala de la Barca y el Salón de Comares, en la Alhambra de Granada”, *Al-Andalus* v. II (1934): 377-379.

⁴³ Leopoldo Torres Balbás, “Plantas de casas árabes en la Alhambra”, *Al-Andalus* II (1934): 380-387.

⁴⁴ Leopoldo Torres Balbás, “Hojas de puerta de una alacena en el Museo de la Alhambra de Granada”, *Al-Andalus* v. III (1935): 438-442.

⁴⁵ Leopoldo Torres Balbás, “Tenería en el Secano de la Alhambra de Granada”, *Al-Andalus* III (1935): 434-437.

⁴⁶ Leopoldo Torres Balbás, “La puerta de Bibarrambla, de Granada”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º XI (1935): 143-158.

⁴⁷ Leopoldo Torres Balbás, “El puente del Cadí y la puerta de los Panderos, en Granada”, *Al-Andalus* II (1934): 357-364.

⁴⁸ Leopoldo Torres Balbás, “La reparación de los monumentos antiguos en España”, *Revista Arquitectura*, n.º 165 (1933): 1-10.

teorías de Viollet le Duc y de Ruskin y del panorama de la restauración arquitectónica en España con Vicente Lampérez y Jerónimo Martorell. En definitiva prosigue con la idea de la definición de unos principios metodológicos y de recoger las experiencias más significativas del panorama español, como ya estudiara en su comunicación presentada en la Conferencia de Atenas en octubre de 1931, y que llevaba por título “Evolution des principes de la restauration des monuments dans l’Espagne d’aujourd’hui” (fig. 2, fig. 3).

Los otros dos artículos tratan sobre la polémica intervención en el Patio de los Leones. En la revista *Al-Andalus*⁴⁹ realiza un análisis tipológico similar al del artículo de la *Revista Arquitectura* de 1929, con el objeto de justificar la eliminación de la cúpula⁵⁰. Efectúa un recorrido sobre las obras ejecutadas desde 1929, tales como la eliminación de revestimientos modernos de los muros de las galerías, la reapertura de huecos cegados o la sustitución de la solería de las galerías por losas de mármol. Concluye la explicación con una referencia al desmontaje en los últimos meses de 1934 de la

... media naranja de escamas vidriadas de colores, que, a partir de 1859, sustituyó en el templete de Saliente a la cubierta reformada a fines del siglo XVII. En lugar de ella se ha colocado una armadura piramidal, cubierta con teja curva, con faldones de gran pendiente e inclinación obligada por el vuelo del alero y el saliente de la media naranja interior. Esta obra ha sido muy discutida.

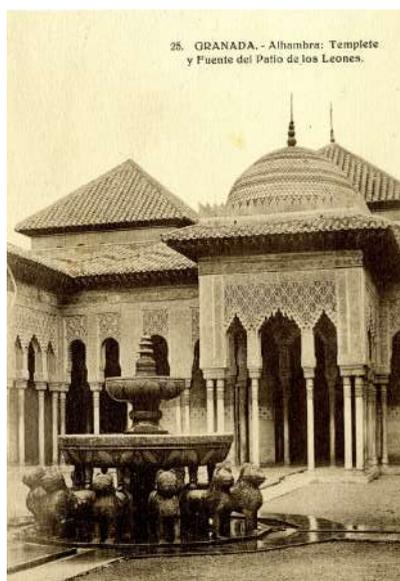


Figura 2. Vista del templete de levante del Patio de los Leones antes de la intervención de Torres Balbás
Fuente: Colección Fernando Acale.

⁴⁹ Leopoldo Torres Balbás, “El Patio de los Leones de la Alhambra de Granada: su disposición y últimas obras realizadas en él”, *Al-Andalus* III (1935): 173-178.

⁵⁰ Véase al respecto Julián Esteban Chapapría, “Leopoldo Torres Balbás. Fragmentos de un largo viaje” *Papeles del Partal*, n.º 6 (2014): 105-117.

El segundo artículo aparece publicado en la *Revista de Ingenieros y Arquitectos Ingar*⁵¹ y en él explica nuevamente la intervención realizada, justificando cómo la cúpula suprimida, así como el empleo de tejas vidriadas no son propios de la arquitectura hispanomusulmana. En este texto, publicado tras la polémica suscitada en la ciudad, recoge una interesante reflexión de Torres Balbás:

La sustitución de la citada cubierta tal vez haya pecado de audaz. Las gentes estaban acostumbradas a ver la cúpula, escenográfica, pintoresca y ligera, del siglo XIX, y se sienten ahora abrumadas por la cubierta piramidal; de gran pendiente; para salvar la maravillosa cúpula interior de lazo, siempre amenazada de destrucción por recalos y humedades con el revestimiento de escamas vidriadas, y hoy bien protegida por la reciente cubierta.
[...] Los que en nombre de la tradición combaten la reforma, parecen ignorar que es esa misma tradición que invocan la que la ha orientado; pero no una tradición de hace setenta años, sino de siglos.

Leopoldo Torres Balbás nos legó una Alhambra restaurada conforme a unos criterios de intervención coherentes con la realidad material y con los valores del monumento. El análisis efectuado, permite comprender el valor de sus publicaciones como elemento de difusión fundamental de la obra ejecutada, pero también como complemento del Diario de obras y de los proyectos redactados para una mejor comprensión de las actuaciones realizadas y de la dimensión de su trabajo al frente de la restauración de la Alhambra.



Figura 3. Vista del templete de levante del Patio de los Leones después de la intervención de Torres Balbás
Fuente: Colección Fernando Acale.

⁵¹ Leopoldo Torres Balbás, “La sustitución de la cubierta del templete de Oriente del Patio de los Leones de la Alhambra”, *Ingar* IV (1935): 414-415.

El Manifiesto de la Alhambra ya estaba escrito. La arquitectura española en *Deutsche Bauzeitung* (1915-1920)

The *Alhambra Manifesto* Was Already Written. Spanish Architecture in *Deutsche Bauzeitung* (1915-1920)

PABLO ARZA GARALOCES

Universidad de Navarra, parza@unav.es

JOSÉ MANUEL POZO MUNICIO

Universidad de Navarra, jmpozo@unav.es

Abstract

Muchos arquitectos de la primera vanguardia tuvieron gran interés en conocer España y viajar por ella. Dos de los más notables, por su relevancia, fueron tal vez Gropius y Le Corbusier. Los castillos y los pueblos de España despertaron mucho interés por su contundencia formal y la geometría simple de sus volúmenes. Y junto a ellos la mezquita de Córdoba y, destacadísimo, la Alhambra. Pero eso que podría entenderse como una opción de viajero o provocada por la corriente “alhambrista”, cobra un significado diferente cuando encontramos repetidos reportajes sobre esos edificios en diversas revistas alemanas en las primeras décadas del siglo XX, que parecen mostrar aquellos viajes no tanto como resultado de una curiosidad nostálgica hacia el pasado, sino como del deseo de conocimiento directo de esas fuentes de inspiración hacia el futuro por parte de esos “viajeros”. De todas las revistas posibles, esta comunicación se centrará en la berlinesa *Deutsche Bauzeitung*, donde proliferaron este tipo de reportajes en el periodo entorno a la I Guerra Mundial.

Many early avant-garde architects were very interested in getting to know Spain and travelling around it. Two of the most notable, in terms of their relevance, were perhaps Gropius and Le Corbusier. The castles and villages of Spain aroused great interest in them because of their formal forcefulness and the simple geometry of their volumes. Next to them the Mosque of Cordoba and, above all, the Alhambra. But this, which could be understood as a travelling choice, or as a result of the “alhambrist” trend, takes on a different meaning when we find repeated reports on these buildings in various German magazines of the first decades of the 20th century, which seem to show how these trips were not so much as a nostalgic curiosity towards the past but a desire for direct knowledge of these sources of inspiration for the future. Of all the possible magazines, this article focuses on Berlin’s *Deutsche Bauzeitung*, where such reports proliferated in the period around the First World War.

Keywords

Revistas, arquitectura española, *Deutsche Bauzeitung*, Alhambra, palacio Carlos V
Journals, Spanish architecture, *Deutsche Bauzeitung*, Alhambra, Charles V palace

Introducción

Es conocido que en las primeras décadas del siglo XX varios arquitectos vinculados a la primera vanguardia visitaron España, quedando fascinados por sus tradiciones, sus pueblos y algunos de sus monumentos, entre los que destacan aquellos vinculados a su pasado hispanomusulmán.

Gropius, en su primer viaje a España, realizado entre octubre de 1907 y marzo de 1908, estuvo en Sevilla y también pasó por Granada. Desde esta última ciudad envió una graciosa postal a su madre en la que le decía: “Liebe Mutter, ich bin jetzt seit zwei Tagen hier, in der bezaubernden maurischen Stadt, die zweifellos der Höhepunkt meiner Reise ist. Ich bin mit Wendland und Osthaus gekommen, um dem Trubel und den hohen Preisen von Sevilla zu entkommen”¹.

En aquel mismo viaje, Gropius visitó Castilla, que le fascinó de otro modo, como él mismo escribió tras estar en el castillo de Coca: “el forastero se marcha de este lugar profundamente conmovido”². De nuevo aparece la conciencia que tenía de la importancia fundamental de la arquitectura islámica como vía de inspiración para el movimiento moderno, lamentando “la irresponsable indiferencia de los modernos españoles que limitan el conocimiento de las obras musulmanas a la Alhambra”³. Gropius percibe en esas obras la fusión única de los conceptos artísticos antagónicos de oriente y occidente; descubriendo en ellas la materialización de “la obra de arte consumada [...], la feliz conjunción y equilibrio entre los dos extremos de la voluntad artística humana [...], el principio artístico oriental y el barroco indo-germánico”⁴.

Ese deseo de conocer España de Gropius podría entenderse como una opción de viajero, o provocada por la corriente “alhambrista” que se dio a raíz de las exposiciones universales de finales del siglo XIX, como parte de la mirada orientalista frecuente en esos años.

Pero se podría entender también de otro modo si tenemos en cuenta los numerosos reportajes sobre esos edificios aparecidos en diversas revistas alemanas en las primeras décadas del siglo XX, que parecen ser muestra no tanto de una curiosidad nostálgica hacia el pasado como de la percepción intuitiva de un camino para la inspiración en aquel momento de búsqueda de una salida para la crisis artística de fin de siglo, de la que el Art Nouveau (Jugendstil, Modernismo, Liberty...) no fue más que una manifestación concreta y efímera. Eso es lo que se pretende mostrar en el presente artículo.

Las revistas alemanas en las que los encontramos son varias. De todas las posibles, por su amplio alcance y porque es donde más proliferaron este tipo de reportajes en las

¹ [Mi querida Madre, desde hace dos días estoy aquí en la mágica ciudad mora, indiscutiblemente el mayor acontecimiento de mi viaje. Vine con Wendland y Osthaus huyendo del ajetreo y los altos precios de Sevilla] 18 de abril de 1908. Postal de Walter Gropius a su madre desde Granada.

² Walter Gropius, “Observaciones sobre la arquitectura del castillo de Coca en Segovia”, en *Walter Gropius. Proclamas de modernidad, escritos y conferencias 1908-1934*, ed. por Joaquín Medina (Barcelona: Editorial Reverté, 2018), 96.

³ Gropius, “Observaciones...”, 93.

⁴ Walter Gropius, “Sobre la esencia de la distinta voluntad artística de Oriente y Occidente”; en *Walter Gropius. Proclamas...*, 97.

primeras décadas del siglo XX, este trabajo se concentra en la publicación berlinesa *Deutsche Bauzeitung*.

Dentro de este marco general, lo que pretendemos es precisamente valorar el alcance que esos artículos sobre arquitectura española de la revista *Deutsche Bauzeitung*, en el periodo comprendido entre 1915 y 1920, pudieron tener en el contexto alemán, así como las causas de este interés. En particular nos interesa la especial atracción que pareció despertar la Alhambra y el palacio de Carlos V, no solo como edificios cargados de historia, sino también como posible fuente de inspiración en el arranque de la modernidad arquitectónica; al igual que lo fue, en otro orden, el conocimiento de la arquitectura japonesa, con su sencillez compositiva, su austeridad, y su riqueza espacial, que le llevarán a un admirado Gropius a escribir a Le Corbusier desde Japón años después:

Dear Corbu, all what we have been fighting for has its parallel in old *Japanese* culture. This rock garden of Zen-monks in the 13th century –stones and raked white pebbles– an elating spot of peace. You would be as excited as I am in this 2000 year old space of cultural wisdom!⁵

Esta cita recuerda a lo que hemos visto que escribía Gropius a su madre acerca de Granada: “indiscutiblemente el mayor acontecimiento de mi viaje”. Con la ventaja de que la Alhambra era más asequible, y Gropius la pudo visitar en 1908, mientras que tuvo que esperar más de cuarenta años para poder visitar Katsura.

Deutsche Bauzeitung

Alemania ha sido siempre un país con una fuerte tradición en la edición de revistas de arquitectura. Desde el siglo XIX proliferaron numerosas publicaciones periódicas, independientes o vinculadas a organizaciones y cuerpos profesionales, que tuvieron trayectorias diversas⁶.

La revista berlinesa *Deutsche Bauzeitung*, que continúa editándose en la actualidad, fue fundada el 15 de diciembre de 1866, por los arquitectos Wilhelm Böckmann, Anton Hubert Göbbels y Emil Otto Fritsch, aunque su primer número no fue lanzado hasta el 5 de enero de 1867. En un primer momento se publicó bajo el título *Wochenblatt herausgegeben von Mitgliedern des Architekten-Vereins Zu Berlin* [*Semanario publicado por los miembros del Colegio de Arquitectos de Berlín*]. El semanario surgió por tanto como órgano de comunicación interna entre los miembros de la asociación y para ofrecer información especializada referente al sector de la construcción y la ingeniería civil. El interés despertado por la publicación se tradujo en un aumento del número de suscriptores, que sobrepasó el ámbito

⁵ [Querido Corbu, todo aquello por lo que hemos luchado está reflejado en la vieja arquitectura japonesa. Este jardín de piedra de los monjes Zen del siglo XIII –piedras y guijarros blancos rastrillados– es un estimulante lugar de paz. ¡Estarías tan emocionado como yo en este espacio de sabiduría con 2000 años de antigüedad!] Francesco Dal Co, *Katsura Imperial Villa* (Milán: Electa, 2005), 386.

⁶ Torsten Schmiedeknecht, “Postwar Editorial Conversations in Germany: *Baumeister and Baukunst und Werkform*”, en *Modernism and the Professional Architecture Journal*, ed. por Torsten Schmiedeknecht y Andrew Peckham (Abingdon: Routledge, 2019), 32-55.

berlinés. Este interés a nivel nacional llevó a los editores a cambiar el nombre en 1868 a *Deutsche Bauzeitung* [*Diario alemán de la construcción*]⁷, hecho que habla de la potencia de difusión de este medio en el ámbito arquitectónico Germánico.

En sus primeros años, incluido el periodo que aquí nos ocupa, la estructura de la revista tuvo secciones fijas que informaban de diferentes asuntos de actualidad, ofertas de empleo, concursos, premios, defunciones, comunicados de la asociación, bibliografías especializadas sobre determinados temas, etc. Entre estas se intercalaban artículos sobre temas específicos, algunos breves y otros de gran extensión, publicados por fascículos a lo largo de varios números.

Aunque ocasionalmente podemos encontrar cuestiones de urbanismo, interiorismo o crítica arquitectónica, los temas abordados por la revista podemos agruparlos en dos grandes ámbitos que ocupan el grueso de las páginas.

Por una parte tenemos los reportajes de carácter técnico, que trataban gran diversidad de aspectos referentes tanto a la construcción de nuevos edificios, como a la de obras de ingeniería civil. Se publicaban proyectos de edificios representativos como ayuntamientos, museos, iglesias, estaciones de tren. También se prestaba atención a nuevas realidades como por ejemplo el ámbito de la vivienda social. Así en la década de 1880-90 encontramos un amplio artículo sobre las viviendas para trabajadores de la *Gemeinnützige Baugesellschaft* de Mannheim. Junto a estos tenemos proyectos de puentes, carreteras, líneas de ferrocarril o gestión del agua. Aparecen también suplementos especiales como “*Mitteilungen über Zement, Beton- und Eisenbetonbau*”, dedicado al cemento y el hormigón armado.

Por otra parte, compartiendo protagonismo con este tipo de artículos que mantenían al lector al día de los últimos avances en el campo de la construcción, hayamos extensos ensayos que miran hacia el pasado, abordando temas de la historia de la arquitectura y del arte en general, que sin duda eran un complemento interesante a los reportajes de carácter técnico. En un momento en el que aún pervivían los historicismos, estos textos ofrecían al lector enseñanzas también prácticas a la hora de aplicar los estilos del pasado.

No obstante, una cuestión que se echa en falta en la revista es la poca o nula atención a aquellas realidades que nos hablan de un cambio en los estilos. Por ejemplo apenas encontramos reportajes sobre el Art Nouveau, ni referencias a edificios como la fábrica AEG de Behrens, o a la exposición de 1914 del *Deutsche Werkbund*. Estas y otras ausencias podrían interpretarse como sintomáticas de un cierto carácter conservador en la publicación.

Durante la I Guerra Mundial (1914-18) e inmediata posguerra se produjo una paralización de la construcción en el país y por tanto la escasez de nuevos proyectos que mostrar en las páginas de la revista. Esta circunstancia propició un mayor despliegue de artículos sobre arquitectura de épocas pasadas en los números de *Deutsche Bauzeitung*, que fue particularmente intenso desde 1915 hasta el final de la década. En el transcurso de este particular periodo, encontramos referencias al gótico francés, al renacimiento italiano, al barroco alemán y también, con destacado protagonismo, a la arquitectura vernácula española.

⁷ Ulrike Kunkel, “Die Geschichte der db”, *Deutsche Bauzeitung*, n.º 10 (2016): 41-49.

La arquitectura española en la revista

En enero de 1905 la revista alemana publicaba un extenso artículo sobre el desarrollo del VI Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Madrid del 4 al 13 de abril de 1904, al que asistió un grupo de arquitectos alemanes y en el que H. Muthesius pronunció su conferencia sobre “Lo moderno en la arquitectura” y Berlage “Influencia de los procedimientos modernos de construcción en la forma artística”⁸. Sin embargo, el reportaje, titulado “Reiseeindrücke aus Spanien”⁹, no se centra tanto en el congreso, del que señalan oportunamente “welcher bei den deutschen Teilnehmern kaum tiefere Eindrücke hinterlassen haben dürfte”¹⁰, como en el viaje que estos realizaron por la Península. Durante los días del congreso visitaron El Escorial, Aranjuez y Toledo. Al finalizar, tomaron rumbo al sur para conocer Granada, Málaga, Córdoba y Sevilla. Ya de vuelta, se detuvieron en Burgos y antes de cruzar la frontera, a finales del mes de abril, descansaron en el balneario de San Sebastián. La crónica del viaje nos muestra las gratas impresiones recogidas por el grupo de viajeros. Así, uno de ellos dice de la catedral de Burgos que es “die schönste gotische Kirche der ganzen Christenheit und allein eine Reise nach Spanien wert”¹¹. Sin duda, una de las visitas que dejaron una huella más profunda es la de la Alhambra (fig 1.), con sus “alabasterne Säulen höfe, märchenhafte Hallen und Säle, bis in die höchsten Kuppeln bedeckt mit seltsamem Ornament und Schriftzügen, von braunen, trutzigen Mauern umschlossen” en la que “Auf Zehenspitzen geht der Fremdling durch die entzückenden Höfe”¹².

Este reportaje sobre el Congreso de 1904 hubiera quedado como una anécdota casi romántica o turística, pero cobra otro sentido cuando, a partir de 1915, comenzamos a ver, en *Deutsche Bauzeitung*, repetidos artículos acerca de la arquitectura española y destacadamente acerca de la Alhambra. Entre 1915 y 1920, se publicaron por fascículos tres amplios estudios sobre arquitectura española. El primero de ellos, titulado “Das nationale Element in der spanischen Kunst” vió la luz en diciembre de 1916 a lo largo de cuatro números¹³. Está escrito por Otto Schubert, arquitecto de Dresde que en 1906 se había doctorado por la

⁸ Se pueden ver en José Manuel Pozo Municio, “Madrid 1904: dos arquitectos en busca de un estilo. Intervenciones de Berlage y Muthesius en el VI Congreso Internacional de Arquitectos”, *Ra*, n.º 4 (2002): 67-74.

⁹ Otto Wöhlecke, “Reiseeindrücke aus Spanien”, *Deutsche Bauzeitung*, n.º 7 (1905): 45-48, n.º 8 (1905): 50-51 y 54.

¹⁰ [que es poco probable que haya dejado una profunda impresión en los participantes alemanes]. Wöhlecke, “Reiseeindrücke aus...”, 45.

¹¹ [la iglesia gótica más bella de toda la cristiandad y merece por sí sola un viaje a España] Wöhlecke, “Reiseeindrücke aus...”, 54.

¹² [patios con columnas de alabastro, salones y habitaciones cubiertos hasta las más altas cúpulas con extraños ornamentos y letras, encerrados por muros marrones y desafiantes] en la que [el forastero camina de puntillas por sus encantadores patios]. Wöhlecke, “Reiseeindrücke aus...”, 48.

¹³ Otto Schubert, “Das nationale Element in der spanischen Kunst”, *Deutsche Bauzeitung*, n.º 101 (1916): 541-544, n.º 102 (1916): 553-554, n.º 103-104 (1916): 557-559 y n.º 105 (1916): 561-563.

Universidad Técnica de Dresde con una tesis sobre el barroco español, publicando en 1908 su libro *Historia del Barroco en España*¹⁴.

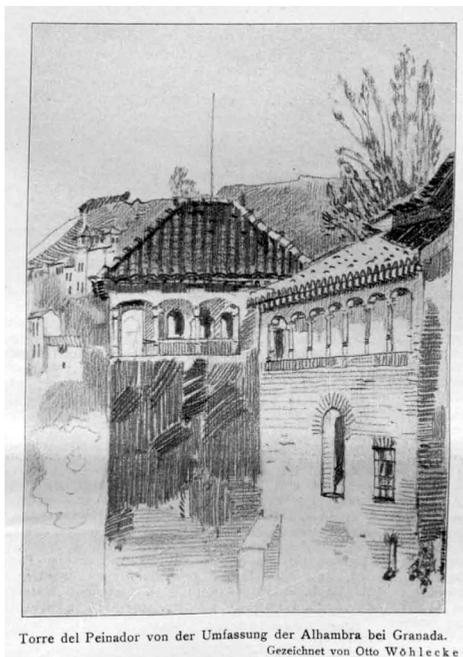


Figura 1. Apunte de la torre del Peinador, dibujado por uno de los integrantes del viaje, que ilustra el artículo “Reiseindrücke aus Spanien”. Fuente: *Deutsche Bauzeitung*, n.º 7 (1905): 47.

Con el objetivo de transmitir al lector lo propio o identitario del arte español, el autor comienza haciendo referencia a los diferentes pueblos que habitaron la Península, desde los cartagineses, pasando por los romanos, hasta llegar a los árabes, cuyo palacio de la Alhambra considera su principal exponente. A continuación hace algunas referencias al gótico, un estilo que considera que en España nunca llegó a arraigar, a diferencia del plateresco, que define como “jenem Gemisch aus nordischen, maurischen und italienischen Formen welches den Bauten aus der Zeit der Isabella der Katholischen ihren eigenartigen Reiz verleiht”¹⁵. Comenta varios ejemplos, como la portada del hospital de la Santa Cruz de Toledo, o la del colegio de San Gregorio en Valladolid. El cuerpo del ensayo centra su atención en la arquitectura de los siglos XVI a XVIII. Se percibe una clara preferencia del autor por el monasterio del Escorial, que describe con detalle y que considera obra identitaria del arte español, ensalzando también la figura de Herrera, a quien dedica el segundo fascículo del artículo.

¹⁴ Otto Schubert, *Historia del Barroco en España*, trad. por Manuel Hernández Alcalde (Madrid: Editorial Saturnino Calleja, 1924).

¹⁵ [esa mezcla de formas nórdicas, moriscas e italianas que da a los edificios de la época de Isabel la Católica su peculiar encanto] Schubert, “Das nationale...”, 544.

Este compendio de la historia del arte español viene además ilustrado con varias fotografías de algunas obras, como la basílica del Pilar de Zaragoza, el alcázar de Segovia, el ayuntamiento y la catedral de Sevilla y el palacio real de Madrid. Además, la revista también ofrecía una serie de láminas con fotografías a página completa de algunos monumentos, de tal modo que el lector podía separarlas del número a modo de coleccionables¹⁶. Destaca la gran calidad que poseen todas estas imágenes (fig. 2).

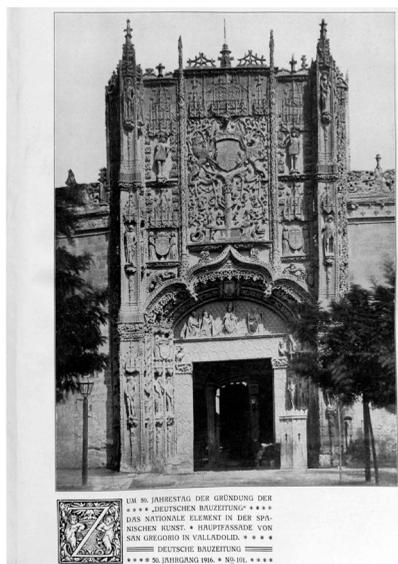


Figura 2. Lámina de la fachada del colegio de San Gregorio en Valladolid. Fuente: *Deutsche Bauzeitung*, n.º 101 (1916).

La siguiente serie de artículos sobre España vió la luz tres meses después, en marzo de 1917. Se publicaron en seis entregas en varios números de marzo, abril y mayo¹⁷. Bajo el título “Spanien” el autor, que firma con la letra H., sugiere al lector tres libros recientes sobre nuestro país, que va desglosando y comentando a lo largo de las páginas. Comienza el texto justificando su porqué: “wird Spanien nach dem Krieg in ein engeres Verhältnis zu Deutschland und Oesterreich treten und wohl das Ziel der meisten der Reisepläne werden, die bisher auf Italien gerichtet waren”¹⁸.

¹⁶ Estas láminas son del exterior de la capilla del Condestable, Burgos, del patio del palacio arzobispal de Alcalá de Henares, de la fachada principal de San Gregorio de Valladolid y una vista parcial del ala izquierda del Ayuntamiento de Sevilla.

¹⁷ H., “Spanien”, *Deutsche Bauzeitung*, n.º 26 (1917): 126-130, n.º 30 (1917): 145 y 147-148, n.º 31 (1917) 153-154 y 156, n.º 35 (1917): 176, n.º 36 (1917): 180 y n.º 38 (1917): 186-187 y 190-192.

¹⁸ [España estrechará sus relaciones con Alemania y Austria después de la guerra y se convertirá en el destino de la mayoría de los planes de viaje, que antes se dirigían hacia Italia] H., “Spanien...”, 126.

*España*¹⁹, publicado en 1915, de Johannes Mayrhofer, es el primero de los libros al que hace referencia. El que escribe el artículo realiza una síntesis de los paisajes, ciudades, pueblos, gentes, tradiciones, etc. de los que Mayrhofer habla en su libro. Lo define, parafraseando al autor, como un cuaderno de viaje sin pretensiones, destinado a aquellos "die sich an erlesensten Herrlichkeiten der Natur und der Kunst berauschen und ein südländisch heiteres Volksleben genießen wollen"²⁰. Iniciando el viaje en Gibraltar, presenta Andalucía como un lugar casi mágico. Hace hincapié en como Mayrhofer queda cautivado por los vestigios de su pasado árabe, palpable en monumentos como la mezquita de Córdoba o la Alhambra, que le llevan a afirmar que "das ganze Spanien ein Museum sei"²¹.

El *alma de España*, publicado en 1916, de Rudolf Lothar, es el título del segundo libro que presenta. Para el autor, Lothar construye su relato sobre el alma española a partir de la arquitectura y del crisol de culturas que considera que fue la España musulmana. En este marco, Granada y la Alhambra responden a una de las preguntas que formula el autor "Was wäre aus Spanien geworden, wenn die Mauren geblieben wären?"²².

España bajo la Cruz y la Media Luna, de Kuypers, es el tercer libro presentado en la revista. Aunque Kuypers lo introduce como "eine unterhaltende Wanderfahrt durch seine geschichtlichen Kulturen"²³, para el que escribe el comentario "es ist eines der besten neuen Werke"²⁴ sobre España: "eine auf wissenschaftlicher Grundlage beruhende Darstellung Spaniens, seiner Volksart, Religion, Literatur, Baukunst und Malerei, seiner Politik, seines Wirtschaftslebens und seines Verkehrswesens von einst und jetzt ist"²⁵, fruto del viaje que el autor hace por el país durante cinco meses. En el relato de Kuypers la fascinación con la Alhambra se hace presente una vez más y se deshace en elogios. La sitúa por encima del Partenón, que considera una ruina, o de los palacios palatinos de Roma, que para él son solo muñones. Y dice de la Alhambra:

Ist nach, dem Aeußeren die rote Festung; Zyklophenhände haben die Außenmauern aulgetürmt, aber das Innere ist hineingezaubert von lieblichen Feen. [...] Eine Stilgattung im Ganzen und vielerlei Stilarten im Einzelnen, das ist das baukünstlerische Geheimnis der Alhambra. Nicht ein Akkord, sondern eine Symphonie.²⁶

¹⁹ El libro fue publicado por la editorial Herdersehen Verlag en Friburgo i.Br. como volumen de la colección Nueva biblioteca de estudios regionales y etnológicos.

²⁰ [que quieran embriagarse con las glorias más exquisitas de la naturaleza y el arte y disfrutar de una vida folclórica meridional y alegre] H., "Spanien...", 127.

²¹ [toda España es un museo] H., "Spanien...", 128.

²² [¿qué habría sido de España si los árabes se hubieran quedado?] H., "Spanien...", 145.

²³ [un entretenido paseo por sus culturas históricas] H., "Spanien...", 154.

²⁴ [es uno de los mejores nuevos trabajos] H., "Spanien...", 192.

²⁵ [es una descripción científicamente fundamentada de España, sus gentes, su religión, su literatura, su arquitectura y su pintura, su política, su vida económica y su sistema de transportes del pasado y del presente] H., "Spanien...", 154.

²⁶ [es, por fuera, la fortaleza roja; manos ciclópeas han apilado los muros exteriores, pero el interior ha sido conjurado por encantadoras hadas. [...] Un estilo en conjunto y muchos estilos en detalle, ése es el secreto arquitectónico de la Alhambra. No un acorde, sino una sinfonía] H., "Spanien...", 191-192.

La última colección de artículos que publica *Deutsche Bauzeitung*, dentro del periodo estudiado, lleva por título “Spanische Architektur-Studien [Estudios de Arquitectura Española]”. Están escritos por el Dr. Albrecht Haupt, arquitecto, historiador y profesor de arquitectura alemana, española y portuguesa en la Universidad Técnica de Hannover, así como de Renacimiento alemán y arquitectura teutónica. La serie se publica entre 1917 y 1920. Del texto cabe destacar su carácter académico, que lo hace prolífico en datos históricos, con minuciosas descripciones de los edificios que trata, prestando atención a los diferentes elementos que los conforman. Las explicaciones se completan con multitud de fantásticos dibujos realizados por el propio autor (fig. 3).

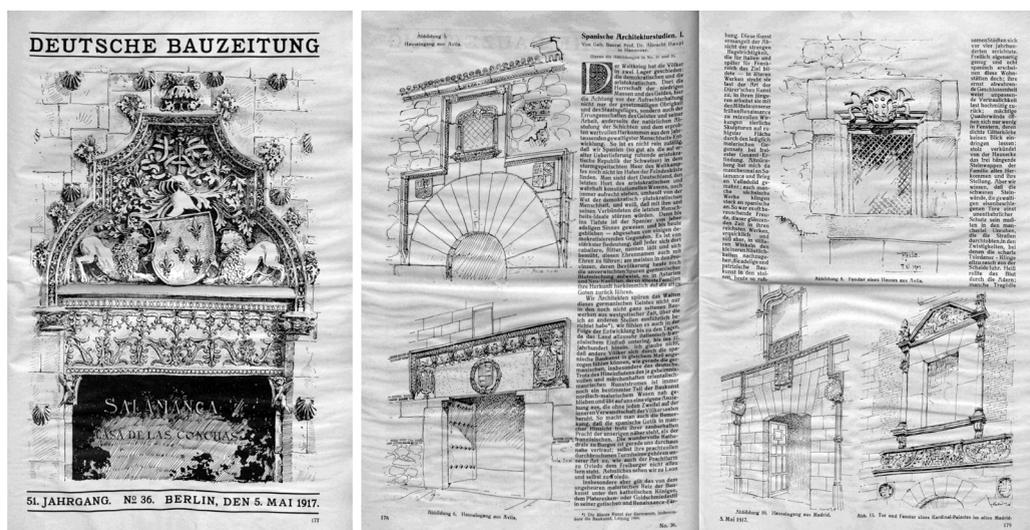


Figura 3. Algunas páginas del artículo “Spanische Architektur-Studien I”, que incluyen varios de los dibujos que lo ilustran. Fuente: *Deutsche Bauzeitung*, n.º 36 (1917): 177-179.

Las dos primeras partes, “Spanische Architektur-Studien I y II”, aparecen en cinco número de los años 1917 y 1918²⁷. Las dos siguientes, “Spanische Architektur-Studien III y IV”, en seis número de los años 1919 y 1920²⁸. Lo interesante de este dato es que mientras que las partes I y II se dedican a la arquitectura gótica y plateresca, las partes III y IV, de mayor extensión que las precedentes, versan en exclusiva sobre la Alhambra y el palacio de Carlos V.

²⁷ Albrecht Haupt, “Spanische Architektur-Studien I”, *Deutsche Bauzeitung*, n.º 36 (1917): 178-180, n.º 38 (1917): 186-186 y “Spanische Architektur-Studien II”, *Deutsche Bauzeitung*, n.º 24 (1918): 105-107, n.º 26 (1918): 113-115, n.º 27 (1918): 117.

²⁸ Albrecht Haupt, “Spanische Architektur-Studien III”, *Deutsche Bauzeitung*, n.º. 68 (1919): 401, 404-405, n.º 69 (1919): 409-412, n.º 70 (1919): 417-419, n.º 72 (1919): 427-429 y 439 y “Spanische Architektur-Studien IV”, *Deutsche Bauzeitung*, n.º 56 (1920): 293-295, n.º 57 (1920): 297-299.

La Alhambra y el palacio de Carlos V

Al inicio de la parte III Haupt parece querer justificar el estudio sobre la Alhambra al señalar que

... so verwirklicht das Ganze doch so sehr das orientalische Kunstwollen in geradezu klassischer Form, in einer nicht mehr zu übertreffenden Vollkommenheit und Einheit der Durchbildung wie Vielgestaltigkeit, daß es darin von keinem anderen Bauwerk der islamischen Welt auch nur erreicht wird, ebensowenig, als in Anmut und Zartheit.²⁹

No pasa desapercibido el hecho de que Haupt, a la hora de ilustrar su escrito, deje de incorporar sus propios dibujos, como venía haciendo, y recurra a la fotografía. Y es que igual o más interesantes que las palabras, sin querer desmerecer al riguroso y exhaustivo estudio, son las imágenes que lo ilustran, una planta del complejo (fig. 4) y once fotografías³⁰ que nos muestran vistas generales del conjunto desde la Torre del Homenaje de la Alcazaba o desde la Silla del Moro (fig. 5), el patio del Mexuar, diferentes vistas interiores y exteriores del palacio de Carlos V, y otras imágenes que miran esta arquitectura no tanto desde su decoración como desde su relación con el paisaje, su materialidad y su concepción volumétrica y espacial. Todos ellos valores atemporales y actuales que el lector podía descubrir analizando las imágenes (fig. 6).

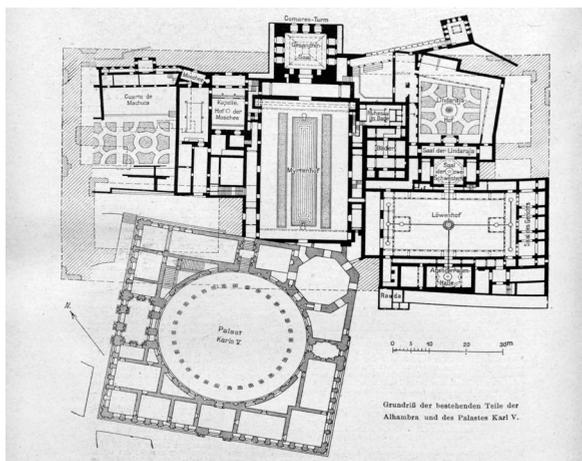


Figura 4. Planta del conjunto de la Alhambra que ilustra el texto de Haupt. Fuente: *Deutsche Bauzeitung*, n.º 69 (1919): 410.

²⁹ [el conjunto es la realización de la intención artística oriental de una forma casi clásica, en una perfección y unidad de diseño y variedad que ya no puede ser superada, que no es igualada por ningún otro edificio del mundo islámico, ni siquiera en gracia y delicadeza] Haupt, “Spanische...”, 409.

³⁰ Las imágenes nos muestran: el Pilar de Carlos V, una vista general del conjunto desde la torre del homenaje de la Alcazaba, otra vista general desde la plaza del Moro, la fachada del patio del Mexuar, la puerta de la sala de los Abencerrajes, la torre de Comares, la puerta del Vino y el patio, la fachada sur y la principal del palacio de Carlos V.

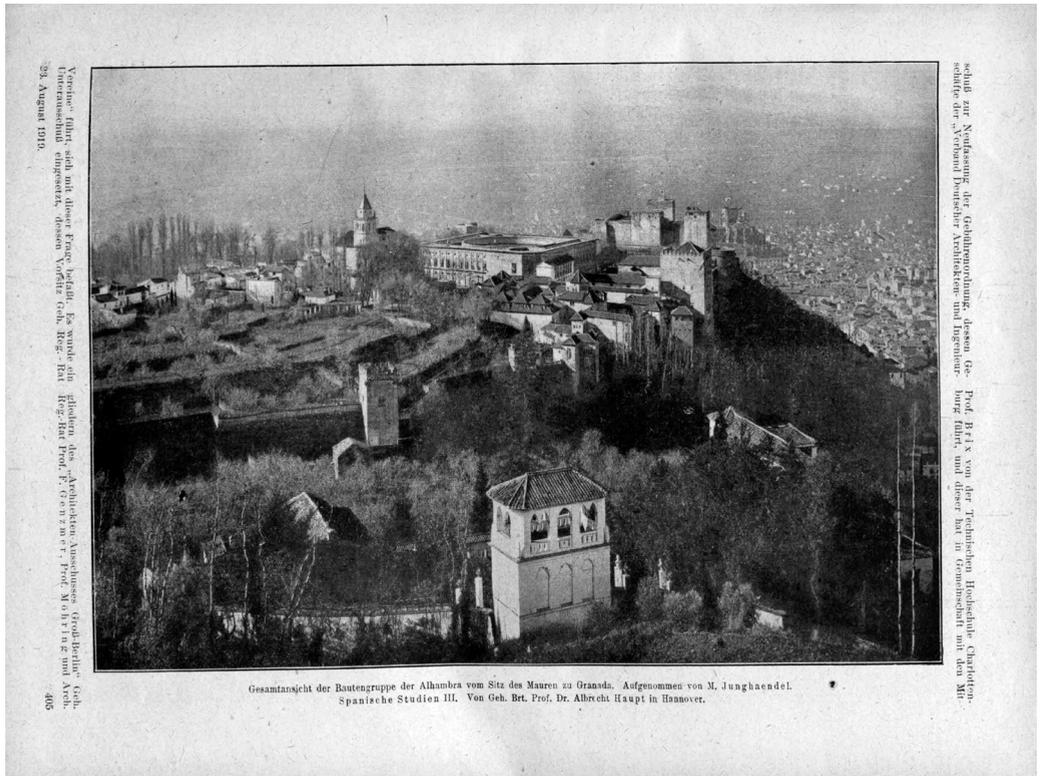


Figura 5. Vista general de la Alhambra desde la Silla del Moro. Fuente: *Deutsche Bauzeitung*, n.º 68 (1919): 405.

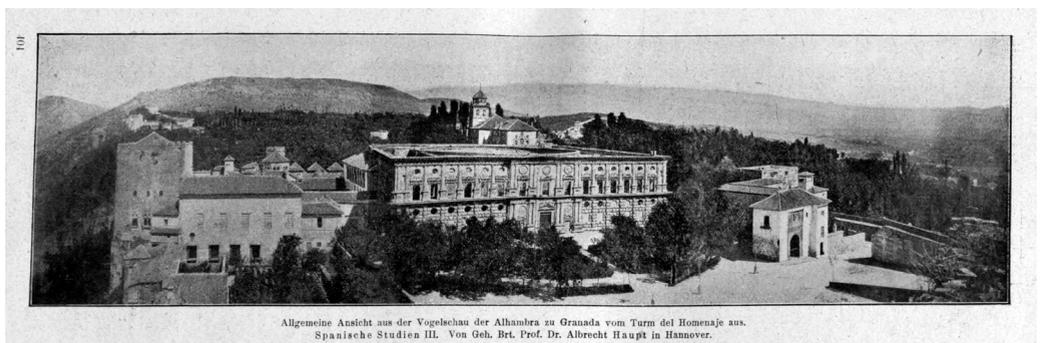


Figura 6. Vista general de la Alhambra desde la Alcazaba. Fuente: *Deutsche Bauzeitung*, n.º 68 (1919): 404.

Cuando a comienzos de los cincuenta, a raíz de su primer viaje a Japón, Fisac “descubrió” la Alhambra, reconoció que al hacerlo entrevió la senda correcta para el logro de una arquitectura que pudiera ser española y además de su tiempo:

... entonces fue el momento de ver la Alhambra con otros ojos y comprobar que respondía a lo que debe ser la arquitectura [...] Y comprender y, sobre todo admirar, la fluidez compositiva de los espacios abiertos de la Alhambra en patios, semiabiertos en galerías y corredores, cerrados en estancias y salones.

Concluye: “Una verdadera delicia de sabiduría y de gracia”³¹.

De ahí surgió su deseo de asistir a la reunión en Granada de la que nació el Manifiesto de la Alhambra³², que de algún modo supone el reconocimiento en el espejo de la propia identidad: la toma de conciencia de la esencia de la arquitectura realmente española, síntesis de la arquitectura islámica y la cultura cristiana, como señalaba Gropius tras su viaje por España: “los españoles, negados para el arte monumental pusieron las tareas arquitectónicas importantes —casi sin excepción— en manos del espíritu creador extranjero” hasta que “los musulmanes se convirtieron en sus maestros” y “los desconocidos maestros moros que vieron surgir las iglesias góticas, encontraron medios para fundir en una obra los conceptos antagónicos de Oriente y Occidente”³³. Los arquitectos alemanes se nos habían adelantado.

La pureza de volúmenes, su rotundidad, su posición en el paisaje, la geometría, la unidad de material, la austeridad decorativa, la construcción por adición, la asimetría, la relación interior- exterior, de los que hace gala la Alhambra, respondían intuitivamente a la búsqueda que los arquitectos inquietos del periodo de entreguerras estaban realizando, como podría haber escrito Gropius: “Querido Corbu, todo aquello por lo que hemos luchado está reflejado en la vieja arquitectura (de la Alhambra)”.

Al igual que en otras revistas alemanas, en el ensayo de Haupt de *Deutsche Bauzeitung*, junto a la Alhambra destaca también el palacio renacentista de Carlos V, al que dedica un epígrafe en el número 72. De hecho de las once fotografías que publica, cinco son del palacio. El autor de algún modo lo redime al matizar que “so kann doch der oft beklagte Eingriff Karls V. zu Gunsten der Erbauung seines Palastes in Wirklichkeit keineswegs mit dem Verschwinden wichtiger Baulteile verbunden gewesen sein”³⁴ nazarí.

En su texto, el arquitecto alemán presenta esa conjunción del cuadrado y el círculo como una extrañez y señala que “dab der Gedanke dieses runde Hofes im Grunde ein echt

³¹ Miguel Fisac, *Carta a mis sobrinos* (Madrid: Fundación Miguel Fisac, 2007), 33.

³² El *Manifiesto*, publicado en 1953, fue el resultado de las Sesiones de la Alhambra. Estas tuvieron lugar en octubre de 1952. Congregaron a 24 arquitectos españoles en torno al monumento granadino, con el objetivo de establecer las bases de una arquitectura auténticamente española a partir del análisis de los valores atemporales del conjunto nazarí.

³³ Gropius, “Sobre la esencia...”, 97.

³⁴ [la tantas veces lamentada intervención de Carlos V a favor de la construcción de su palacio en realidad no puede haber estado asociada de ninguna manera con la desaparición de componentes importantes] Haupt, “Spanische...”, 427.

spanischer ist, kann Niemand entgehen”³⁵. Admirado de su materialidad constructiva, añade: “Die Säulen sind Monolithe, die Architrave darüber als scheinrechte Bögen konstruiert. Und noch keine Fuge Klafft, nach bald 400 Jahren! Und alles steht doch ohne Schutz von oben!”³⁶ (fig. 7). De un edificio que no era tal, porque, como observa Haupt, estaba incompleto, y era inútil, pero cuya imperfección lo hacía potencialmente atractivo en un momento como aquel de búsqueda y cambio, cuando la arquitectura intentaba encontrar caminos nuevos, y sobre todo maneras de construir el espacio. Sugiere valores, que, cuando se publicaron, respondían a una mirada hacia el pasado, pero que para el lector que mirara el edificio con ojos contemporáneos e inquietos, le estaban abriendo una ventana hacia el futuro.

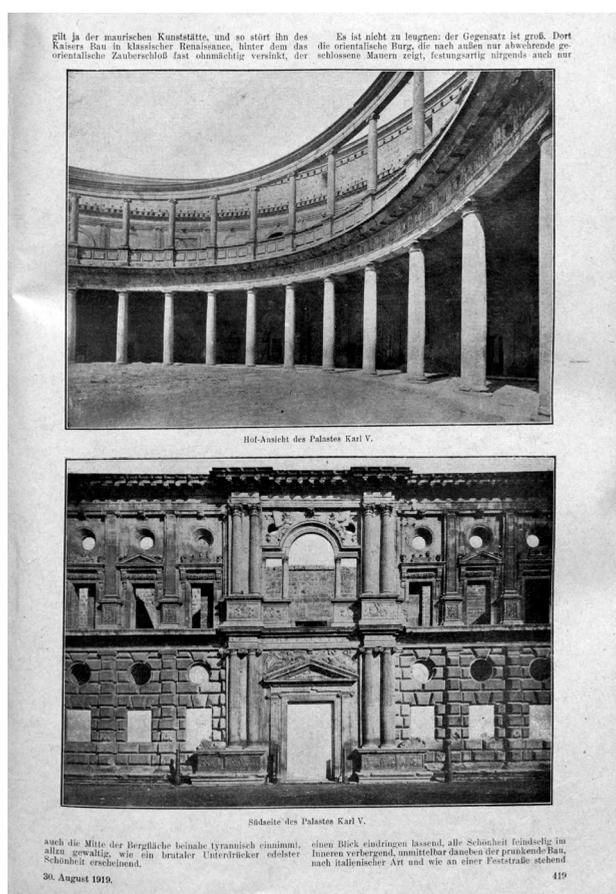


Figura 7. Fotografías del patio y de la fachada del palacio de Carlos V. Fuente: *Deutsche Bauzeitung*, n.º 70 (1919): 419.

³⁵ [a nadie se le escapa que la idea de este patio redondo es esencial y genuinamente española] Haupt, “Spanische...”, 430.

³⁶ [las columnas son monolitos, los arcos sobre ellas están contruidos como arcos verticales. Y después de casi 400 años no ha aparecido ni una sola grieta. ¡Y sin embargo, todo se mantiene sin protección desde arriba!] Haupt, “Spanische...”, 430.

Aquellos muros desnudos del cilindro hueco y la envolvente cuadrada, que muestran las fotografías de Haupt, encerraban una fascinante propuesta, que bien podríamos poner en relación con la que materializó Asplund en su Biblioteca poco después de que la revista alemana publicara el reportaje del Palacio de Carlos V. La fascinación de los arquitectos que acudieron a Madrid en 1904, y que Gropius también mostró, por lo que descubrieron en España, fue compartida por los inquietos círculos arquitectónicos del crisol sincrético de la vanguardia berlinesa donde se estaba gestando la nueva arquitectura. En el año 53 los arquitectos españoles redactaron el *Manifiesto de la Alhambra*, como una declaración de autoconciencia del lazo entre tradición y modernidad del monumento granadino, que sin declaraciones tan expresas habían descubierto los arquitectos alemanes, sutil y suavemente, prácticamente cuatro décadas antes. El *Manifiesto de la Alhambra* llevaba tiempo escrito. Alguien había descubierto tiempo atrás esa síntesis en piedra de la atemporal fusión de las dos grandes culturas del arte de la arquitectura mediterránea: la cristiana y la musulmana, presentes ambas en tantos monumentos de España, como vimos afirmar a Gropius. Por eso el *Manifiesto de la Alhambra* fue casi como un mirarse al espejo. Porque estaba ya escrito en piedra y publicado en fotografías.

Builders and Developers in 17th-Century London

Constructores y promotores edilicios en el Londres del siglo XVII

GREGORIO ASTENGO

ETH Zurich / Birkbeck College London, gregorio.astengo@gta.arch.ethz.ch

Abstract

Con un público potencial de terratenientes y especuladores, desde mediados del siglo XVII Londres fue testigo de la difusión de una nueva categoría de literatura dedicada expresamente a la optimización de las prácticas de promoción inmobiliaria. En lugar de tratar aspectos de composición y diseño, publicaciones como *The Purchasers Pattern* (1653) de Henry Phillips, o *The City and Country Purchaser and Builder* (1667) de Stephen Primatt, se dedicaron a la formalización pública de los marcos económicos de la arquitectura, como el establecimiento de los costes de construcción y la fijación de las relaciones de arrendamiento. Esta literatura también intentó codificar perfiles sociales y profesionales específicos implicados en la promoción inmobiliaria, como el agrimensor, el rentista y, especialmente, el promotor de edificios, también conocido como “constructor”. Mediante el examen del contenido y la autoría de una selección de estas publicaciones, el artículo analiza el proceso de codificación de los agentes y actores que debían liderar el panorama de la construcción moderna en Londres.

With a prospective audience of landowners and speculators, from the middle of the 17th century London saw the dissemination of a new category of literature expressly dedicated to the optimisation of property development practices. Rather discussing aspects of composition and design, publications like Henry Phillips’ *The Purchasers Pattern* (1653) or Stephen Primatt’s *The City and Country Purchaser and Builder* (1667) were instead dedicated to the public formalisation of architecture’s economic frameworks, like establishing construction costs and setting up tenancy relationships. This literature also attempted to codify specific social and professional profiles involved in property development, like the surveyor, the rentier, and especially the building developer, also known as “builder”. By examining the content and authorship of a selection of these publications, the paper discusses the process of codification of the agents and actors who were supposed to lead London’s modern building landscape.

Keywords

Desarrollo edilicio, Londres, siglo XVII, libros

Building development, London, 17th century, books

London Real Estate in the 17th Century

A historical analysis of the legal and political set-up of the English isle shows that it was during the 13th and 14th centuries that real property gradually turned from a matter of sustenance and status into a monetary resource for the creation of surplus through the first regulated systems of monetary rent.¹ The significance of this shift can be hardly overemphasised. Patrice Derrington considers that it “marked England’s transition from the agrarian Middle Ages to the commercial European Renaissance and modern capitalism”.² As illustrated by McRae, once reclassified as property, land could be held, developed and transferred across a newly established estate market.³ This shift of perceptions of estate property from a qualitative and moral asset into a standardisable and marketable value can be gauged through the technical institution of land surveying as a quintessentially mathematical science.⁴ Concurrent with the establishment of the surveyor as a key agent of land monetisation, the ubiquity of publications on surveying and financial arithmetic provide us with evidence of the kind of technical responsibilities deemed necessary for the financial control of land.⁵

This quantitative understanding of land not only implied the emergence of new protagonists, like the surveyor, but also a reconfiguration of existing financial relationships governing estate ownership, such as those between landlord and tenant. This new social landscape was dependent on the construction of a specific body of a practical expertise, dominated by numbers and indispensable to the successful management of property. Alongside ownership of land came ownership of its affiliated quantitative knowledge. As one progressively permeated the urban realm of London’s already unique metropolitan scale, the other followed with a specific set of technical specifications which came to define the capital’s revolutionary cultural, financial and building practices of real estate development. This modern culture of speculative housing investment spearheaded what Elisabeth McKellar has called “The

¹ Derek Keene, “The Property Market in English Towns, A.D. 1100-1600”, in *D’une Ville à l’autre. Structures Matérielles et Organisation de l’espace Dans Les Villes Européennes (XIIIe-XVIe Siècle). Actes Du Colloque de Rome (1er-4 Décembre 1986)*, ed. by Jean-Claude Maire Vigueur (Rome: École Française de Rome, 1989); Derek Keene, “Landlords, the Property Market and Urban Development in Medieval England”, in *Power, Profit, and Urban Land: Landownership in Medieval and Early Modern Northern European Towns*, ed. by Finn-Einar Eliassen and Geir Atle Ersland (Aldershot, England: Scolar Press, 1996), 93–119; Adrian R. Bell, Chris Brooks, and Helen Killick, “Medieval Property Investors, ca. 1300–1500”, *Enterprise & Society* 20, n.º 3 (2019): 575–612.

² Patrice Derrington, *Built Up: An Historical Perspective on the Contemporary Principles and Practices of Real Estate Development* (New York: Routledge, 2021), 43.

³ Andrew McRae, “To Know One’s Own: Estate Surveying and the Representation of the Land in Early Modern England”, *Huntington Library Quarterly* 56, n.º 4 (1993): 333–335.

⁴ Jim A. Bennett, “Geometry and Surveying in Early-Seventeenth-Century England”, *Annals of Science* 48, n.º 4 (1991): 354.

⁵ Examples include Anthony Fitzherbert, *The Boke of Surveying and Improvements*, 1st ed. (London, 1523); Leonard Digges, *A Booke Named Tectonicon*, 1st ed. (London, 1556); Valentine Leigh, *The Moste Profitable and Commendable Science, of Surveying*, 1st ed. (London, 1577); Richard Witt, *Arithmetical Questions Touching the Buying or Exchange of Annuities*, 1st ed. (London, 1613); William Webster, *Websters Tables*, 2nd ed. (London, 1629).

Birth of modern London".⁶ During this time the capital, already much larger than any other city in the country, grew threefold, and it has been estimated that by the end of the century it was the most populous city in Europe, housing almost half of England (fig. 1).⁷ The primary motor for this growth was an intense flow of migrants, driven to London by its unique nature as both a political and a commercial centre, which made the city an international magnet for business.⁸



Figure 1. London in 1600 (above) and 1700 (below), Norman Brett-James. Source: *Growth of Stuart London* (London, 1933).

London quickly turned into a prime market for real estate and one of the largest rental markets in Europe, with overpopulation and dramatic mortality rates raising during much of the century. By the early 1700s three-quarters of households in the city were rented out at often record-high prices.⁹ London was a frontier for the building developer, who could make significant profit by leasing, sub- leasing, building and renting even the smallest portions of land available, through stacks of often unstable building and tenancy agreements.¹⁰ With building becoming an attractive and lucrative industry, new construction in London

⁶ Elisabeth McKellar, *The Birth of Modern London. The Development and Design of the City 1660-1720* (Manchester: Manchester University Press, 1999).

⁷ Christopher Clay, *Economic Expansion and Social Change: England 1500 - 1700. People, Land and Towns*, vol. 1 (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 197.

⁸ Clay, *Economic Expansion...*, 187–191, 198–203.

⁹ Clay, *Economic Expansion...*, 187–191.

¹⁰ Linda Clarke, *Building Capitalism: Historical Change and the Labour Process in the Production of the Built Environment* (London: Routledge, 1991), 265.

was almost always impossible to monitor.¹¹ The activities of "foreign" craftsmen aggressively threatened the wearing corporative control of guilds, to the benefit of independent contractors.¹² If until the 1660s the Crown had explicitly tried to limit this troublesome and conflictual transformation, the Great Fire of 1666 evidently precipitated things, providing the city with a wide and empty territory in desperate need of rebuilding. Whereas in pre-fire London large building developments, like the lofty residential project for Coven Garden, needed extraordinary political support in order to become reality, after 1666 a liberalised building market spread across English society.¹³ Professionals and even building craftsmen could take advantage of a still unprepared legislative system to turn significant profits from the building sector. Nicholas Barbon, perhaps the most well-known figure in the construction business of post-fire London, lead dozens of development schemes throughout the city, for the first time connecting real estate with other financial sectors, like insurance and banking.¹⁴

Whereas the existence of an active property market in the country can be traced back to the late middle ages, it was in 17th-century London that these mechanisms became structured in a large urban realm, generating a modern economic and cultural landscape of real estate development.¹⁵ Building turned into a secure and attractive investment opportunity, spurring a wave of property mobility through various forms of both partnership and competition and fully dependent of the successful financial control of buildings.¹⁶ Alongside the older figure of the surveyor, the building developer became the protagonist of a capitalist turn in construction. As a result, both the practical codification and cultural normalisation

¹¹ M. J. Power, "East London Housing in the Seventeenth Century", in *Crisis and Order in English Towns 1500-1700*, ed. by Peter Clark and Paul Slack (London: Routledge, 1972), 237–262; Emrys Jones, "London in the Early Seventeenth Century: An Ecological Approach", *The London Journal* 6, n.º 2 (1980): 123–34; Linda L. Peck, *Consuming Splendor: Society and Culture in Seventeenth-Century England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005); Natasha Glaisyer, *The Culture of Commerce in England, 1660-1720* (London: Boydell Press, 2006); Peter Earle, *The Making of the English Middle Class. Business, Society and Family Life in London 1660-1730* (Berkeley: University of California Press, 1989); Jeremy Boulton, "Wage Labour in Seventeenth-Century London", *The Economic History Review* 49, n.º 2 (1996): 268–290.

¹² Douglas Knoop and G. P. Jones, *The London Mason in the 17th Century* (Manchester: Manchester University Press, 1935), 9–14; Carolyn Andervont Edie, "New Buildings, New Taxes, and Old Interests: An Urban Problem of the 1670s", *Journal of British Studies* 6, n.º 2 (1967): 35–63.

¹³ See for example Derrington, *Built Up...*, 120–121; Avital Lahav, "Quantitative Reasoning and Commercial Logic in Rebuilding Plans After the Great Fire of London, 1666", *The Historical Journal* 63, n.º 5 (2020): 1107–1131.

¹⁴ Frank Kelsall and Timothy Walker, *Nicholas Barbon: Developing London, 1667–1698* (London: The London Topographical Society, 2022).

¹⁵ Keene, "Property Market...", 209, 216–18; Roger H. Leech, "The Prospect from Rugman's Row: The Row House in Late Sixteenth- and Early Seventeenth-Century London", *Archaeological Journal* 153, n.º 1 (1996): 201–242.

¹⁶ Philip Booth, "Speculative Housing and the Land Market in London 1660-1730: Four Case Studies", *Town Planning Review* 51, n.º 4 (1980): 384–386.

of real estate development turned into one of the most pressing issues for anyone involved in the construction business.¹⁷

The Emergence of the Building Guide

The progressive formalisation of a culture of real estate in 17th-century London was accompanied by the mediatisation of building development through the appearance of publications specifically tailored for the prospective speculator.¹⁸ This sort of manuals, which are here called “building guides”, started circulating in London from the 1650s onwards, in order to assist developers in navigating the various intricacies of building investment: from the correct survey and valuation of land, to the accurate pricing of building material and labour, to the precise calculation and application of interest rates for leases and loans, to the lawful and advantageous negotiation of building and tenancy agreements.

Building guides soon became a ubiquitous type of technical literature in 17th and early 18th-century London.¹⁹ These publications constituted a diverse and specialised constellation of books and pamphlets which, either comprehensively or in part, were dedicated to regulating the various practices of what today we would call building management, with the key purpose of optimising property revenue.

Alongside legislative principles and general advice on property valuation, the principle of every successful building venture was the correct manipulation and accurate control of numbers (fig. 2).²⁰ Phillips’ *Purchasers Pattern*, the first publication of this kind, collected practical advice, in the words of the author “to know when and how to make a good bargain either in buying or selling [property]”.²¹ *Willsford’s Scales of Commerce* similarly includes two sections, respectively dedicated to financial mathematics and mensuration. *Primatt’s City and Country Purchaser and Builder*, possibly the first to comprehensively address issues of estimation, measurement and pricing, is likewise divided into sections on financial computing and valuation, and includes a chapter on land mensuration with specific details on construction costs.

From the early stages the building guide constituted a highly structured genre, distinct from, both, earlier commercial books on mathematics, and building manuals associated to architectural design and construction. On one hand, the intention of the building guide was not properly educational. The didactic nature of earlier mathematical books was entirely bypassed by far more operative intentions, such as time saving, and especially financial

¹⁷ Gregorio Astengo, “A Landscape of Conflict: Speculators and Books in Early Modern London”, *Ra. Revista de Arquitectura* 23 (2021): 146–161.

¹⁸ William C. Baer, “The Institution of Residential Investment in Seventeenth-Century London”, *Business History Review* 76, n.º 3 (2002): 516.

¹⁹ Examples which will be discussed later include Henry Phillips, *The Purchasers Pattern*, 1st ed. (London: William Leybourn, 1653); Thomas Willsford, *The Scales of Commerce and Trade* (London, 1660); Stephen Primatt, *The City and Country Purchaser and Builder*, 1st ed. (London, 1667); William Leybourn, *A Platform for Purchasers, a Guide to Builders, a Mate for Measurers*, 1st ed. (London, 1668).

²⁰ Baer, “Institution of Residential Investment...”, 540.

²¹ Henry Phillips, *The Purchasers Pattern*, 5th ed. (London: 1667), To the Reader.

success. On the other hand, the feasibility of any construction project was a matter of quantitative valuation, numerical precision and consistency. Aspects related to composition and design, like the organisation of space, the manipulation of decorative languages and even building assembly, were almost entirely absent. For Primatt "The Art of Architecture [...] consists only in the placing of Chimneys and Stair-cases".²²

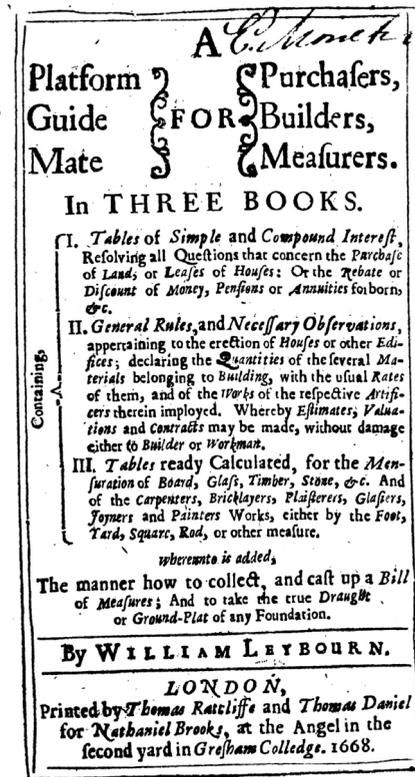


Figure 2. Title page from William Leybourn, *A Platform for Purchasers, a Guide to Builders, a Mate for Measurers* (London, 1668).

While receptive of some significant economic changes in 17th-century London, and especially the great fire, all publications of this kind made substantial use of recurring principles and rules. As a result, whereas the emergence of this literary genre should be connected to the formation of a modern real estate market, its specific content can also be traced back to the aforementioned generation of surveying manuals and financial pattern books. For example, the second book of Phillips' *Purchasers Pattern* explicitly mentions several earlier

²² Stephen Primatt and William Leybourn, *The City and Country Purchaser and Builder*, 2nd ed. (London, 1680), 146.

sources on practical mathematics and measuring, originally produced for the interested landowner.²³

The production of 17th-century building guides can thus be described as the formalisation of a century-old process of property financialisation, and its remodelling to the highly competitive and still uncodified urban context of London. As a result, the novelty of the building guide laid not only in the knowledge that it contained, but also, and perhaps especially, in the synthetic nature in which such knowledge was assembled. Far from comprehensive, this synthesis instead had the key objective of streamlining all practices related to building into controllable matters of numerical compilation. The success of any construction project was then assessed by its potential to yield a predictable revenue. As Phillips puts it:

Houses are [...] chiefly sleeping holes to defend them [tenants] from the injury of the weather; for which purpose many times less costly houses would serve the turn [...] so the yearly rent may bring in some considerable profit, at least to the rate of eight in the hundred.²⁴

The Milieu of the Builder

The rigid codification of knowledge on building development generated the progressive definition of the agents who were to carry it out, such as the tenant, the landlord, and especially the developer. Building development was virtually open to all, and historians have illustrated how it was not only the aristocracy, but specially the middle class and even workmen who became the protagonists of this landscape.²⁵

The terminology adopted by 17th-century authors is varied in this regard. Rather than the term “architect”, which was uncommon anyway, “surveyor” was often adopted to indicate measuring and drawing practices.²⁶ For Balthazar Gerbier, the surveyor was an architect, responsible for the design phase of a project.²⁷ However, as illustrated above the key practices of building development had little to do with drawing or design per se and were instead defined by more comprehensive managerial roles. In a building world largely controlled by the trades, manuals and pattern books on construction and measuring were traditionally dedicated in the first place to members of said trades, especially carpenters, and written for

²³ These included Leonard Digges, *A Booke Named Tectonicon* (London: Felix Kngston, 1647); Aaron Rathborne, *The Surveyor in Four Bookes* (London, 1616); Thomas Bedwell, *Mesolabium Architectonicum*, 1st ed. (London, 1631); Edmund Wingate, *Arithmetique Made Easie*, 1st ed. (London, 1630); William Oughtred, *The Key of the Mathematiks*, 2nd ed., 1647.

²⁴ Phillips, *Purchasers Pattern*, 1653..., 10–11.

²⁵ In this sense, Barbon’s well-known case is not typical. Baer, “Institution of Residential Investment”...; McKellar, *Birth of Modern London*..., 38–56, 93–114; Booth, “Speculative Housing”...

²⁶ Howard Colvin, “The Practice of Architecture 1600-1840”, in *A Biographical Dictionary of British Architects. 1600-1840*, 4th ed. (London: Yale University Press, 2008), 15–37.

²⁷ Balthazar Gerbier, *Counsel and Advice to All Builders*, 1st ed. (London: 1663), 5.

“mean capacities”.²⁸ Even works on theory, like Richards’ translation of Palladio’s first book and Leeke’s expensive reproductions of Vignola’s engravings, were meant for a similar audience of “workmen”.²⁹ Many of these books were composed as instructional compendiums to facilitate some form of learning or self-checking.³⁰ Stirrup’s *Artificers Plain Scale* attempted at instructing arithmetically illiterate readers, like “carpenters or other artificers”, in the geometrical principles of mensuration.³¹ Neve’s *Builders Dictionary* was originally written for “Gentlemen and young (and ignorant) Handycrafts-men”, “beginners, and such as have not had occasion to study this art, and not for accomplished architects”.³²

However, around the mid-century, as aspects relating to the financial exchange of property started percolating into the broader practical domain of construction, the presumed readership of the building guide also appeared to be more inclusive. Leybourn’s *Planometria*, precursor of his *Compleat Surveyor*, was meant for “every man who intendeth either to sell or purchase”, leaving space for both craftsmen but also, more generally, building investors.³³ Surveying was itself moving from the sole interest of wealthy landowners to a more general class of undertakers, involved in various way in the business of building. For Vincent Wing, surveying was the supreme system to impart justice between conflicting interests, be it abusive landlords and “poore tenants” landowners in need to quantify their possessions, or anyone who needed to compute building materials. For that reason, his *Geodetes Practicus* was transversally “very useful for Surveyors, Architects, Engineers, Masons, Carpenters, Joyners, Brick-layers, Glasiers, Peinters etc...”.³⁴

This apparent broadening in the field of interest and readership for construction and surveying manuals also meant a progressive transformation of some of the profiles addressed, in answer to a wider landscape of development practices. The term “builder” appears to be of particular significance. McKellar, Stevenson and others have illustrated that already by the mid-17th century builders came to identify general contractors, managing the overall construction process and sub-contracting specific works on behalf of a client.³⁵ In 1667,

²⁸ Maurizio Gargano, “I Manuali Di Architettura in Inghilterra, 1720-1780”, *Prospettiva* 37 (1984): 58–72; David T. Yeomans, “Early Carpenters Manuals, 1592–1820”, *Construction History* 2 (1986): 13–33.

²⁹ Andrea Palladio and Godfrey Richards, *The First Book of Architecture by Andrea Palladio*, 1st ed. (London, 1663); John Leeke and Giacomo Barozzi da Vignola, *The Regular Architect* (London, 1669).

³⁰ Natasha Glaisyer, “Popular Didactic Literature”, in *The Oxford History of Popular Print Culture: Volume One: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*, ed. by Joad Raymond, vol. 1, 6 vols (Oxford: Oxford University Press, 2011), 510–519.

³¹ John Darling, *The Carpenters Rule Made Easie*, 1st ed. (London: Robert and William Leybourn, 1658), cover, To the Reader.

³² Richard Neve, *The City and the Countreys Purchaser and Builder’s Dictionary. Or the Compleat Builder’s Guide*, 1st ed. (London, 1703), Proem; Richard Neve, *The City and the Countreys Purchaser and Builder’s Dictionary. Or the Compleat Builder’s Guide*, 2nd ed. (London, 1726), Advertisement.

³³ William Leybourn, *Planometria* (London: 1650), To the Reader.

³⁴ Vincent Wing, *Geodoetes Practicus*, 1st ed. (London: 1664), To the Reader.

³⁵ McKellar, *Birth of Modern London...*, 93–101; Christine Stevenson, “English Builders in Translation”, in *Literature, Learning, and Social Hierarchy in Early Modern Europe*, ed. by Neil Kenny (British Academy, 2022), 71–94.

Leybourn dedicated his *Line of Proportion* to the attention of “All Builders, and those that shall employ them”, clearly indicating members of the trades, or “Artificiers” as he specified later on, who could be hired to carry out construction projects.³⁶ However, we have evidence that the term builder could also designate other figures in the building industry, belonging to a higher tier and involved more exclusively in the financial and strategic aspects of building, tasks which today we would associate to developers. Primatt’s tables on values would “shew how any man may value his ground, either so to build himself, or to let the same out at a Ground Rent for another to build on the same”.³⁷

If instances like this suggest that the term builder could ambiguously indicate either a contractor or a building owner, the case of Barbon, London’s first great “speculative builder”, appears to leave no doubt.³⁸ In his short pamphlet *Apology to the Builder*, after dismissing classical architectural theory as an over-treated exercise, Barbon recognised builders as the “Artists of this Age”, and the quintessential financial “promoter[s] of [the] Welfare” of cities, countries and governments.³⁹ In addressing the threat of new building taxation, Barbon was defending those who, much like himself, were responsible to fund and at times oversee the production of new buildings. “The Builder”, says Barbon, “provideth the place of birth for all other arts, as well as for man”, and “all those trades that belong to the furnishing of an house, have their sole dependencies on the Builders”.⁴⁰ Rather than the contractor as such, Barbon’s builder was an investor, a promoter and a manager. Whether a carpenter, a tailor, a goldsmith or a medical doctor, it was a new set of exclusively financial and managerial practices which defined this sort of 17th-century builder as a property developer. The “Builder” of Gerbier’s *Counsel and Advice* was similarly a prospective client and patron, a building “owner” who would need to become a skilled manager in order to protect an investment from the abuses of surveyors, clerks, master workmen and other stakeholders in the construction world.⁴¹ In the same way, John Evelyn called the *Architectus Sumptuarius* “a Builder, [...] as being the person at whose Charge, and for whose benefit the *Fabrick* is erected”.⁴² For Phillips, it was the builder who was to make a “considerable profit” by leasing out his cheaply built “sleeping holes”.⁴³ The recognition of builders-as-developers aligns with Baer’s definition as “project instigators”, “promoters and leaders who conceived and

³⁶ William Leybourn, *The Line of Proportion or Numbers, Commonly Called Gunter’s Line, Made Easie*, 1st ed. (London: 1667), Dedication, 1.

³⁷ Primatt, *City and Country Purchaser...*, 36. The practice of letting out “ground rents” was a typical financial operation of developers, who would delegate both the responsibility and first wave of profits to contractors, securing their own investment. Barbon was said to have invented this method. *McKellar, Birth of Modern London...*, 57–58; Kelsall and Walker, *Nicholas Barbon...*, 34–35, 177–179.

³⁸ Norman G. Brett-James, *The Growth of Stuart London* (London: Allen and Unwin, 1935), 324–349.

³⁹ Nicholas Barbon, *An Apology for the Builder*, 1st ed. (London: 1685), 2–3.

⁴⁰ Barbon, *An apology...*, 32.

⁴¹ Gerbier, *Counsel and Advice...*, 103–105; Eileen Harris, *British Architectural Books and Writers 1556-1785* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 207.

⁴² John Evelyn, “An Account of Architects and Architecture”, in *A Parallel of the Antient Architecture with the Modern*, ed. by Roland Fréart de Chambray and John Evelyn (London, 1664), 117

⁴³ Phillips, *Purchasers Pattern*, 1653..., 10–11.

initiated the project, lined up land and financing and oversaw it to completion”, hiring the workforce and taking on the biggest financial risks.⁴⁴

As evidenced by Baer, the distinction between builders-as-contractors and builders-as-developers did not correspond to a distinction of role, and ambitious members of the trades could become builders in the most comprehensive sense of the word, by taking on construction projects as both investors and contractors, at the highest possible financial risk.⁴⁵ According to Campbell, around 1750 bricklayers would often “launch out into Building Projects of their own” as developers, running significant risks and frequently ending up in jail.⁴⁶ Similarly, both “Carpenters and Joiners are undertakers in building [...]; and are liable to split upon the same Rock of Building-Projects”.⁴⁷ This vagueness in the vocabulary adopted to define the agents of building development is typical evidence of a constellation of “fuzzy roles” which came to dominate London’s post-fire building landscape. Socially distinct individuals could become involved in large construction projects as either developers coming from outside the trades, like Barbon, Thomas Neale or Robert Baker, tradesmen contractors, like Richard Frith or John Foltrop, or both, like Thomas Fitch or Isaac Symball.⁴⁸ Most of all, what the semantic ambiguity of the builder suggests is that around the mid-17th century, when both contractors and developers became progressively established as the protagonists of the building world, the builder acquired a distinct authorial dimension, and could indicate anyone who was deemed both financially capable and administratively responsible to carry out the construction of a building.⁴⁹ For Primatt, the responsibility for a successful rebuilding after the fire was placed in the hands of these “Ingenuous Undertakers”, who often acted against the interests of surveyors and contractors, ready to take advantage of their good faith and lack of experience.⁵⁰

⁴⁴ William C. Baer, “The House-Building Sector of London’s Economy, 1550–1650”, *Urban History* 39, n.º 3 (2012): 426–427. Recognising that the linguistic ambiguity surrounding the builder did not cease in the mid-eighteenth century, Lucey similarly adopted the term “house builder” to identify “any person involved in the business of property development – as building undertakers generally, and not necessarily building tradesmen by training or profession”. Conor Lucey, *Building Reputations. Architecture and the Artisan, 1750-1830* (Manchester: Manchester University Press, 2018), 11.

⁴⁵ Baer, “The House-Building Sector”..., 427.

⁴⁶ Richard Campbell, *The London Tradesman*, 1st ed. (London, 1747), 159–160.

⁴⁷ Campbell, *The London Tradesman*..., 161.

⁴⁸ McKellar, *Birth of Modern London*..., 46–52, 97–103; Stevenson, “English Builders...”. Stevenson imagined that Evelyn’s definition of the developer may have been *Architectus Pecuniarium*.

⁴⁹ This fluidity was relatively short-lived, and by the mid-1700s most publications dedicated to builders were in fact addressing almost exclusively members of the trades, who could become arbiters of both architectural taste and successful development practices. Works by William Halfpenny, William Pain, Batty Langley and others, with titles such as *The Builders Director, A Sure Guide to Builders, The Builders Jewel, The Practical Builder, The Builders Companion*, were all intended to provide design models and educational building instructions to young “Workmen” and members of the building trades. At this point, English architecture was fully entrenched in the laws of the market, and building production was determined by the operative skills of contracting firms, acting between design and construction as “administrators of form”. Lucey, *Building Reputations*...; Gargano, “Manuali...”, 61.

⁵⁰ Primatt, *City and Country Purchaser*..., To the Reader.

If the builder-as-contractor was becoming one of the protagonists of the construction site, facing surveyors, clerks and workmen during land acquisition and building, the interests of the builder-as-developer stretched far beyond these initial phases of a project. In fact, the monetisation of property development was possible only once construction was completed, and a building could finally become an asset. The profit of any investor in the business of building was then tied to successfully entering a finished product into the real estate market. As a result, the building guide was meant to operate as an arbiter between the diverging interests of those involved in the development business. Phillips' book was meant to help its readers to avoid "not only deceiv[ing] others, but in many times their selves".⁵¹ Trust was the key to all successful business operations, and the knowledge contained in the building guide was meant to protect inexperienced and prospective developers in dealing with other people.

In fact, the builder was only one of a constellation of other figures. Leybourn provides one of the most inclusive frameworks for his book, which was open to virtually everyone involved in the business of building: "Buyers and Sellers, Landlords and Tenants, Lessors and Lessees, Builders and Workmen in their respective concernments".⁵² The dialectic relationship between the actors involved further emphasises the use of this book as a mediator between diverging interests, also suggesting the significant permeability and mobility of these roles. Leybourn's list of characters is notable also for the absence of the architect, the surveyor, or in general anyone traditionally responsible for the design and layout of a building. In fact, aside from a few exceptions, like Gerbier (who was known as an architect himself), architects were never expected to partake in the networked world of building development. Instead, developers were instructed to relate directly with master workmen and craftsmen, whose skills would traditionally include the control of plans and, when needed, the manipulation of basic decorative vocabulary.⁵³ In some cases, building guides even provided schematic ready-made plans to accompany cost computation (fig. 3).

In addition to qualifying the knowledge necessary to carry out building development projects, the dispositions proposed by many of these books were also solutions to a lack of legislative and professional clarity. Gerbier attempted to delineate a clear and straightforward system of tasks and duties during distinct phases of design and construction. Whereas in many ways distant from the realities of 17th-century London, Gerbier's indications are evidence of a will to formalise professional relationships and financial responsibilities in the building world. This problem became in particularly evident after the great fire. As the cost for house reparations was traditionally the responsibility of tenants, after 1666 these were often forced to pay for rebuilding the dwellings they occupied, which frequently led to forfeits and lawsuits. In late 1666 a Fire Court was established expressly to settle these

⁵¹ Phillips, *Purchasers Pattern*, 1653..., To the Reader.

⁵² Leybourn, *Platform...*, To the Reader.

⁵³ Gargano, "Manuali"..., 61; John Summerson, *Georgian London*, 3 (reprint) (London: Yale University Press, 2003), 53–56; McKellar, *Birth of Modern London...*, 93–95.

"differences" in matters of property rights during the rebuilding.⁵⁴ In later editions of his book, Phillips attempted to solve this complicated problem with a compromise between the parties, who could split the costs through both direct financing and new terms for the lease.⁵⁵ The first part of Leybourn's book, dedicated to property valuation, is similarly dedicated to this problem, and set up as a fictional conversation between *Ditissimus*, the "very rich" landlord; *Inquilinus*, the tenant; and *Rationarius*, a mutual friend and neighbour who helps negotiate a satisfactory covenant.⁵⁶

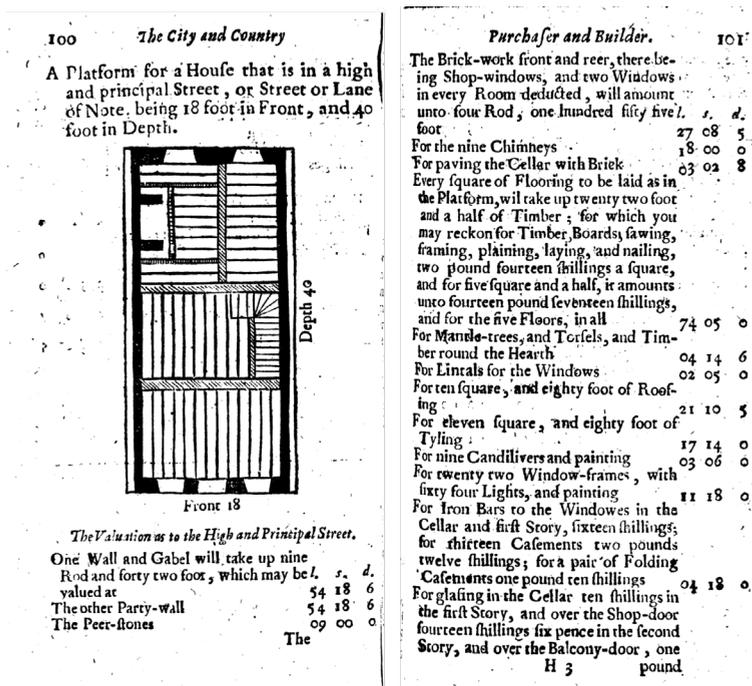


Figure 3. Pages from Stephen Primatt, *City and Country Purchaser and Builder* (London, 1667) with the calculation of the price of a 18x40ft unit.

So heartfelt was the complex nature of tenancy, that some publications were entirely dedicated to the legal aspects of property management. *The Land-Lords Law* and *The Tenants Law*, published in 1665 and 1666 respectively and possibly by the same author, attempted at "preventing differences" between the parts and mediating a successful contract without the need of the Fire Court, where lawyers, "broken tradesmen", would profit from the

⁵⁴ Philip E. Jones, ed., *The Fire Court: Calendar to the Judgments and Decrees of the Court of Judicature Appointed to Determine Differences between Landlords and Tenants as to Rebuilding after the Great Fire*, vol. 1 (London, 1966), VI-VII.

⁵⁵ Phillips, *Purchasers Pattern*, 1667..., To the Reader.

⁵⁶ Leybourn, *Platform...*, 1-64.

litigations.⁵⁷ In establishing the necessary knowledge to navigate the complexities of renting and leasing properties the two books, whose structure and content are almost exactly the same, formalised the landlord-tenant relationship as an accepted component of the business of property development. These books ultimately underpin the emergent figure of the rentier, whose sole source of income come from owning and leasing real estate property, as a legitimate product of property monetisation.⁵⁸

These interests were recognised as laying between both professional roles but also, and more significantly perhaps, overlapping financial concerns. If surveyors, builders, contractors and workmen were identifiable by either already established or emerging qualifications in the construction world, more open terminology such as lessors, lessees, purchasers, sellers instead pointed at transversal and fluid bundles of interests. These interests were in turn regulated and formalised by expressing them in terms of relationships between individuals. These authors were trying “to map a social order that knowable, safe and secure”, and to artificially “contain” and “capture” a world in a book.⁵⁹

The Agencies of the Building Guide

The building guide can be read as evidence of an intention to formalise property development practices, and as both the product and the sponsor of modern notions of ownership and tenancy. In what we can certainly describe as a period of political, urban, but also social and economic transition in London, these books perpetuated existing models for construction and finance in an attempt to establish them as rigid and steady paradigms. As a result, these books operated by addition, rather than adaptation, and were never updated or amended, even over a span of several decades. The last editions of Phillips’ successful *Purchasers Pattern*, published in 1719 and 1721, were reprints from 1667 and 1676. According to the book then, around 1720 a 16,5 x 33 feet, four-storey terrace house cost the same 378 pounds as it did half a century earlier.⁶⁰ The building guide therefore provides us with the image of stable and straightforward system of financial exchanges, guided by clear-cut rules and secure numbers. Once confronted with the much more informal, conflictual and fluctuating reality of London’s early modern construction business, the building guide generates an idealised image of London, profitable for all and free from bankruptcies, insolvencies, or grievances.⁶¹

At the same time, building guides also operated as an instrument for the benefit of those who made them, i.e. as marketing tools for promoting the professional services of their authors and for constructing their professional profiles. William Leybourn, a well-known surveyor hired by the London Corporation to measure the city after the Great Fire, successfully

⁵⁷ R. T., *The Tenants Law*, 2nd ed. (London, 1670), To the Reader, 133.

⁵⁸ Derrington, *Built Up...*, 86–87.

⁵⁹ Glaisyer, *Culture of Commerce...*, 119, 129.

⁶⁰ Phillips, *Purchasers Pattern*, 1667..., To the Reader; Henry Phillips, *The Purchasers Pattern*, 6th ed. (London: E. Symon, 1719), To the Reader.

⁶¹ McKellar, *Birth of Modern London...*, 93–114.

became one of the most prolific authors and publishers of technical literature of his time. His books never failed to include advertisements for his mathematical teaching and measuring services, as well as his own effigies, in the intellectual tradition of other early modern essayists (fig. 4).⁶² Barbon, who authored numerous pamphlets to defend his activities in the eyes of Parliament, was also defending and marketing his own interests as a building developer.⁶³ As with the 16th-century country surveyor, 17th-century builders were presented as the key agents responsible for the financial turn of urban development.

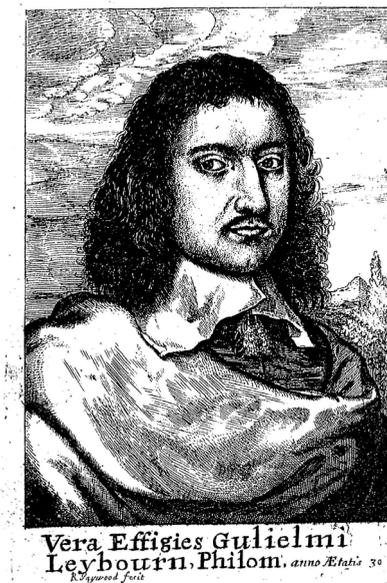


Figure 4. Portrait of William Leybourn (1626–1716). Source: *Arithmetick, Vulgar, Decimal, Instrumental, Algebraical* (London, 1657).

The triumph of this speculative system in the following century, which includes architectural by-products like the Georgian terrace house, demonstrates the timeliness and success of its mediatisation.⁶⁴ Through the building guide, property was pictured as nothing more than an efficient mechanism for the creation of surplus value. Through the production and circulation of building guides, knowledge on building development was turned into as much of an asset as property itself, and the owners of such knowledge were in control of a modern real estate market. The innovative and idealised landscape of interactions perpetuated in these books provide us with a foundational image of London as the territory where a capitalist culture of real estate, made of private actors and their conflicting interests, could be cultivated.

⁶² C. E. Kenney, "William Leybourn, 1626–1716", *The Library* 5, n.º 3 (1950): 159–171.

⁶³ Kelsall and Walker, *Nicholas Barbon...*, 113–120.

⁶⁴ Lucey, *Building Reputations...*; Gargano, "Manuali...".

La revista *Hermes* (1917-1922) y la nueva imagen de lo vasco. Del caserío al chalé neovasco

The Magazine *Hermes* (1917-1922) and the New Image of the Basque.
From the Caserío to the Neo-Basque Chalet

ANA AZPIRI ALBISTEGUI

Universidad del País Vasco EHU/UPV, ana.azpiri@ehu.eus

Abstract

Este trabajo trata sobre la transición desde la imagen del caserío tradicional vasco de la literatura costumbrista, hasta el chalé neovasco asociado a los programas de viviendas de la política de las Casas Baratas de la década de 1920. Esta evolución contó con dos plataformas culturales extraordinarias: los Congresos de Estudios Vascos y la revista *Hermes* (1917-1922). En *Hermes* se actualizó la visión que la literatura del siglo XIX había dado de la raza vasca y de su entorno rural. Se pasó de los aldeanos achispados con mejillas sonrosadas de la romería costumbrista, a los titanes enjutos que llevaban sobre sus hombros la épica de la raza vasca. En ese nuevo relato también se recuperó el caserío como emblema y base de la familia. A partir de ahí empezó un proceso cultural que transformó la granja tradicional del labriego en un chalé en el extrarradio para la clase media urbana.

This paper deals with the transition from the image of the traditional Basque farmhouse of the “costumbrista” literature, to the neo-Basque chalet linked to the housing programs of the Casas Baratas policy of the 1920s. This evolution had two extraordinary cultural platforms: the Congresses of Basque Studies and the magazine *Hermes* (1917-1922). In *Hermes* the vision that 19th century literature had given of the Basque race and its rural environment was updated. It went from the tipsy villagers with rosy cheeks of the “costumbrista” pilgrimage, to the wiry titans who carried on their shoulders the epic of the Basque race.

In this new story, the farmhouse was also recovered as the symbol and base of the family. From there began a cultural process that transformed the traditional farm of the farmer into a villa in the suburbs for the urban middle class.

Keywords

Revista *Hermes*, arquitectura neovasca, Casas Baratas, Bilbao, nacionalismo
Magazine *Hermes*, neo-Basque architecture, Casa Baratas policy, nationalism

Introducción. Bilbao en el año 1900

Bilbao entró en el siglo XX con el pie derecho. En primer lugar, había conseguido aumentar su territorio con la anexión de la anteiglesia de Abando en 1861. Cuando se creó la entidad que controlaría el tráfico portuario de la ría, en 1872, se le llamó Junta de Obras del Puerto de Bilbao (no de Portugaleta o de Vizcaya). El plan de ensanche de Alzola, aprobado en 1876, había consolidado la ocupación de la vega de Abando. Y en 1902, el ayuntamiento ya estaba planteando la extensión del ensanche que todavía no había llegado a materializar la urbanización ni de la mitad de su trazado¹.

Al igual que en el caso de la vecina San Sebastián, cada manzana construida era un paso más en la conquista por la hegemonía provincial. La capitalidad era indiscutible y la diferencia de recursos y de capacidades entre Bilbao y sus rivales territoriales inmediatos era cada vez más grande. Cien años antes, el proyecto del Puerto de la Paz de Silvestre Pérez casi consiguió crear una ciudad rival apoyada por la Diputación y los municipios ribereños enfrente del Arenal². Pero en 1900, después de múltiples batallas con cañones y con doblones, con políticos hábiles y con empresarios sagaces, Bilbao había logrado ganar la guerra a los pueblos del entorno de la ría y a la Diputación.

De hecho, el eje fundamental de su desarrollo urbano durante el siglo XX sería la ría, un puerto de 14 kilómetros desde la iglesia de San Antón y su puente, hito fundacional de la Villa, hasta la desembocadura en el Abra y la salida al mar. La vega creada por la ría, desde Begoña, hasta Getxo y Santurtzi es el ámbito de influencia y crecimiento del Bilbao actual. El metro proyectado por Norman Foster que se terminó de construir en 1995, siguió un recorrido que ya estaba marcado un siglo antes.

En esta ciudad que quería convertirse en una gran metrópoli que compitiera con las más importantes de Europa, había un modelo de ciudadano con unos rasgos específicos y unas aspiraciones muy definidas. De hecho, en 1900, a los 45 años, moría Víctor Chávarri³, de quién se podría decir que fue la personificación de ese carácter. Hijo y nieto de una estirpe de empresarios mineros y comerciantes, estudió ingeniería en Lieja y pasó una larga temporada en Alemania, trayéndose de allí una forma diferente de entender la industria. Pionero de la siderurgia y los ferrocarriles, fue uno de los personajes más importantes en lo que luego sería Altos Hornos de Vizcaya. Entró en política y fue senador desde 1891 por el partido conservador y uno de los miembros de la famosa “piña” que agrupaba a los políticos conservadores y controlaba los candidatos y las elecciones de Bilbao.

Fue un visionario, emprendedor y empresario de éxito que supo ampliar enormemente su patrimonio y el de su familia. Mandó en la política y en la vida social de la ciudad, siempre conectado y bien informado de lo que pasaba en el resto del mundo. Y ese es el modelo del bilbaíno del siglo XX. Un hombre cosmopolita, conectado con el mundo y capaz de llevar

¹ Ana Azpiri Albistegui, *Urbanismo en Bilbao. 1900-1930* (Vitoria: Gobierno Vasco, 2000).

² Carlos Sambricio, “Arquitectura y ciudad en el país vasco, en los siglos XVII y XVIII”, en *IX Congreso de Estudios Vascos. Antecedentes próximos de la sociedad vasca actual, siglos XVIII y XIX* (Bilbao: Sociedad de Estudios Vascos, 1983).

³ Eduardo Alonso Olea, *Victor Chávarri (1854-1900): Una biografía* (San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2005).

a cabo grandes proyectos industriales y políticos. Un *self made man* dotado de visión, audacia y capacidad de acción. Ciudadano de una gran metrópoli que se sentiría cómodo en Londres, Berlín o Nueva York.

Los que conseguían distinguirse o enriquecerse en este camino, los Chávarri, Martínez de las Rivas, Ybarra, Zubiría, etc. se construyeron sus casas o palacios en estilo inglés, fuera neogótico, *Old English* y Reina Ana⁴, o una mezcla de todos ellos, en la nueva zona para ricos que se estableció en Neguri⁵, en la desembocadura de la ría. La excepción fue Victor Chávarri que se hizo su palacio en la plaza central del ensanche y le encargó el proyecto al arquitecto belga Paul Hankar. En cualquier caso, el modelo residencial de los más ricos era importado de Inglaterra y no tenía nada que ver ni con la tradición española, ni con la vasca.

De esta introducción podemos extraer tres elementos que configuraban la cosmovisión de los habitantes del Bilbao de 1900. En primer lugar, su identidad era netamente urbana. El campo, el suburbio o lo rural no habían entrado en la ecuación. En segundo lugar, el ciudadano ideal de esta urbe era un empresario conocedor de la situación de los mercados internacionales y en sintonía política con las élites liberales españolas. En tercer lugar, cuando se hacía su palacio, prefería los modelos ingleses que le conectaban con la élite europea.

En dos décadas, el cambio fue radical. El extrarradio de la ciudad será un tema fundamental y con él, la vivienda de la burguesía en su formato unifamiliar. El nacionalismo habrá introducido la nostalgia por la arcadía rural y el modelo de referencia para el equivalente al palacio será el nevasco. Esta investigación trata de recorrer las claves de esa transformación.

La visión del campo vasco y de sus moradores en torno a 1900. La aparición del nacionalismo de Sabino Arana

En este contexto de crecimiento industrial, el casero, el labriego vasco, era un personaje pobre e inculto del que reírse. Con su castellano toscano, la boina y las abarcas, cuando salía de su caserío e iba a la ciudad se perdía. El papel de borrachín, con un punto de pícaro era común en las viñetas de la época. Era el aldeano, el cateto o el pueblerino al que le tomaban el pelo los astutos señoritos de la metrópoli y que se desquitaba de ellos utilizando tretas para beber o comer a su costa.

Aunque una parte importante de la fuerza de trabajo que había contribuido a la consolidación industrial vizcaína había salido del campo vasco, el casero, al convertirse en obrero, había perdido el sambenito del aldeano. Cuando se levanta el monumento a Victor Chávarri en 1903, el escultor Miguel Blay pone bajo el pedestal con el busto del prohombre a un

⁴ María Teresa Paliza Munduate, "La importancia de la arquitectura inglesa del siglo XIX y su influencia en Vizcaya", *Kobie. Bellas Artes*, n.º 4 (1987): 65-100.

⁵ José María Beascochea Gangoiti, "La ciudad segregada de principios del siglo XX. Neguri, un suburbio burgués de Bilbao", *Historia Contemporánea*, n.º 16 (2002): 181-202. José María Beascochea Gangoiti, *Propiedad, burguesía y territorio. La conformación urbana de Getxo en la ría de Bilbao (1850-1900)* (Getxo: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2021).

barrenador y a un ferrón. Por la pose, la anatomía y el gesto se muestran como los atlantes del progreso moderno. Pero son obreros. En menos de 20 años, los campesinos vascos serán retratados como estos dos personajes, pero sosteniendo sobre sus hombros la pureza de la cultura y de la raza vasca.

El gran iniciador del discurso moderno sobre la raza vasca fue Sabino Arana. Desde que en 1884 escribiera su primer ensayo sobre la gramática del euskera vizcaíno, hasta su muerte en 1903, redibujó el panorama del mundo rural y lo consagró como el manantial de la pureza racial vasca⁶. A partir de ese momento, todos sus seguidores fueron incorporando, puliendo y mejorando el discurso del maestro, para hacerlo más fácilmente asimilable al público general.

El impacto de la ciudad sobre el campo. El deterioro del extrarradio y el caserío como garante de la calidad paisajística

En 1902, la Diputación Foral de Vizcaya se planteó que las construcciones que se estaban haciendo en el extrarradio del ensanche bilbaíno y en los pueblos del entorno, eran de tan mala calidad que estaban deteriorando rápidamente el paisaje de la provincia. Ante esta amenaza, se le concedió una beca, de 1902 a 1906, al arquitecto Pedro Guimón para que estudiara la arquitectura del caserío vasco y fuese capaz de crear a partir de ella un modelo residencial afín, con el aspecto exterior del caserío, pero adaptado a la vida moderna. Guimón se desentendió completamente de la planta y la disposición interior, y se centró en la idea del edificio aglomerado bajo una única cubierta a dos aguas (fig. 1).

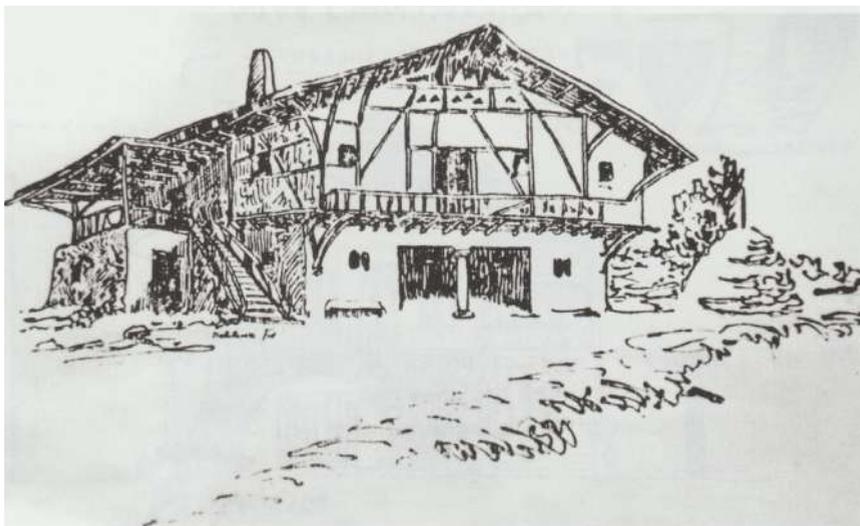


Figura 1. Caserío. Dibujo para ilustrar la conferencia *El Caserío* (Centro Vasco). Pedro Guimón, 1907. Imagen procedente de un ejemplar depositado en el Centro Cultural Koldo Mitxelena de San Sebastián.

⁶ Javier Corcuera Atienza, *Orígenes, ideología y organización del nacionalismo vasco, 1876-1904* (México: Siglo XXI, 1979).

Introdujo los zaguanes y los aplacados de piedra, así como en la construcción en entramado. Uno de los resultados de su investigación fue la propuesta de un “Chalé modelo” para Neguri que reconvertía los elementos exteriores y los detalles decorativos del caserío en la careta exterior de un chalé⁷. Algo muy similar a lo que hacían Rucabado y Smith, pero en una versión más sencilla, pensada para la clase media. Estaba destinada a las urbanizaciones de chalés de la zona de las Arenas y Neguri, en la desembocadura de la ría (fig. 2).

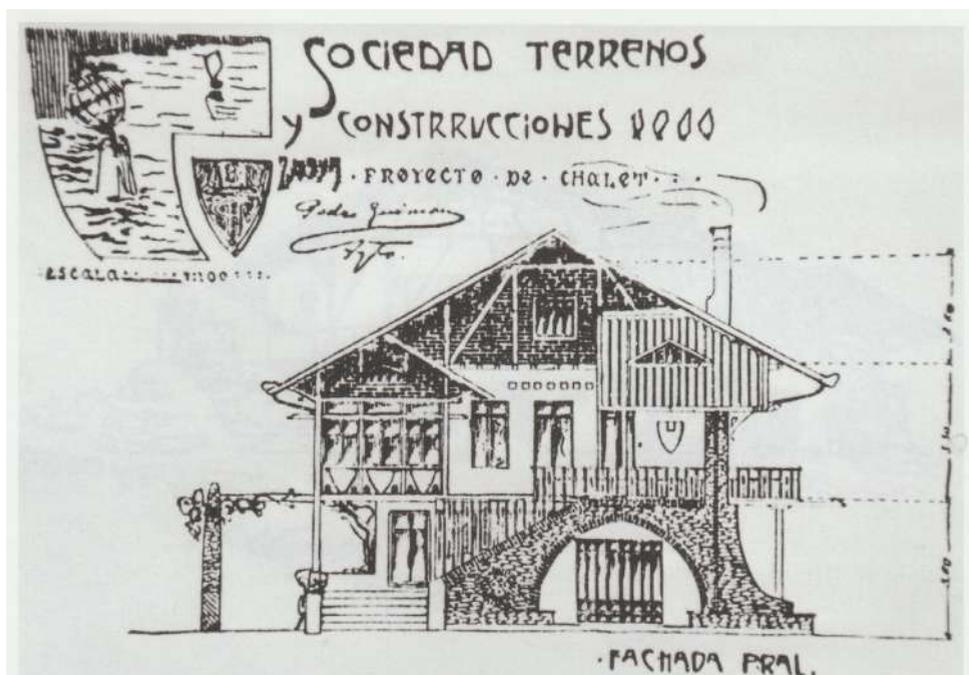


Figura 2. Chalé modelo. Dibujo para ilustrar la conferencia *El Caserío* (Centro Vasco). Pedro Guimón, 1907. Imagen procedente de un ejemplar depositado en el Centro Cultural Koldo Mitxelena de San Sebastián.

El modelo planteado por Guimón satisfizo a la mayoría de quienes la conocieron y tuvo una enorme fortuna posterior. En el I Congreso de Estudios Vascos, que refundó el ideario y el valor de la raza vasca, su cultura, su arquitectura, sus leyes, etc., retomó la idea y la impulsó hacia adelante⁸. En el II Congreso de Estudios Vascos siguió insistiendo en lo mismo, aunque la ponencia tratase sobre casas obreras.

Únicamente la lúcida crítica de Teodoro Anasagasti, en 1919, ponía las cosas en su sitio:

⁷ Pedro Guimón, “El caserío” (conferencia pronunciada por D. Pedro Guimón en el Centro Vasco, Bilbao, 1907).

⁸ *I Congreso de Estudios Vascos. Recopilación de los trabajos de dicha asamblea, celebrada en la universidad de Oñate del 1 al 8 de septiembre de 1918, bajo el patrocinio de las Diputaciones Vascas* (Bilbao: Bilbaína de artes gráficas, 1919).

Los nuevos edificios que encontramos ¿son prolongación de las formas antiguas? ¿salen de suelo donde se apoyan? ¿encarnan el espíritu local? Su voz no es la de la tierra, y el aspecto anodino nada tiene de vasco. Da pena verlos. Estamos plena y tristemente convencidos de que la arquitectura vasca terminó su existencia y no levantará ningún ejemplar a la antigua usanza. No nos contrista la pseudoarquitectura regional que piden el minero, el navegante y el industrial, escogida entre mil modelos de las revistas. Que el arquitecto no pueda o no quiera proyectar en serio, no es muy sensible, porque, al fin y al cabo, la arquitectura de polichinela retrata a los arribistas y gente de gusto depravado que protege. Si las construcciones han de manifestar la vida interior y hasta los gustos de sus propietarios, ¿cuántos edificios hablan con más claridad?⁹

Pero el nevasco ya era un hecho y la Diputación aceptaría los postulados de Guimón sin el menor sentido crítico. Más aún, encargó al arquitecto provincial, Diego de Basterra, un caserío "modelo" para poner el proyecto a disposición de quienes quisieran utilizarlo para construirse su caserío de nueva planta. Finalmente, no se estaba recuperando una arquitectura sino una estampa, un telón de fondo ante el que los vascos recreaban la ilusión de una sociedad perfecta en la que la familia y la casa eran la base y la garantía de la estabilidad social. Era el cuento que el nacionalismo se contaba para conjurar el miedo a la disolución de la idiosincrasia vasca a manos del movimiento obrero y de la inmigración. La ciudad era la gran Babilonia devoradora de la virtud en la que el buen vasco llegado de la casa de sus padres se perdía y degeneraba sin remedio.

1917. El nacionalismo gana las elecciones y los astros se alinean

A la muerte de Sabino Arana, el nacionalismo se dividió dolorosamente. Por un lado, se formó un ala radical partidaria de la independencia. Por otro lado, se constituyó un amplio grupo con las diversas corrientes moderadas que defendían la autonomía y la participación legal en la política. En 1917, esta rama moderada ganó por mayoría absoluta las elecciones municipales y forales. Mario Arana fue designado alcalde de Bilbao, y Ramón de la Sota y Aburto, presidente de la Diputación de Vizcaya.

En esas fechas, uno de los temas más importantes en la prensa local era la vivienda obrera. Después del fracaso de la primera Ley de Casas Baratas de 1911, las asociaciones de empleados estaban presionando y haciéndose notar ante la opinión pública para conseguir una vivienda digna y no proletarizarse. Para el nacionalismo emergente este fue un asunto capital. Tanto el Ayuntamiento como la Diputación se lanzaron en un programa de tal ambición, que crearon una normativa propia para las viviendas protegidas vizcaínas. El calado de los cambios que introdujeron con respecto a la ley de Casas Baratas de 1911 fue tal, que los barrios que se construyeron bajo su autoridad se salían de la legalidad vigente. Sin embargo, fueron tan radicales como acertados, porque todos ellos fueron adoptados por la ley de Casas Baratas de 1921, que sí fue operativa y permitió romper el freno que había supuesto la de 1911.

⁹ Teodoro Anasagasti, "Acotaciones, Arquitectura vasca", *La Construcción Moderna*, n.º 17 (15/09/1919): 193.

Al amparo de esta tesitura legal, despegó un nuevo modelo de vivienda: el chalé exento, adosado o pareado, en propiedad y en promociones de entre 20 y 80 viviendas (fig. 3).



Figura 3. Ciudad Jardín Bilbaína. Planta del proyecto inicial. Pedro Ispizua, 1922. Fuente: Archivo Foral de Vizcaya. Ayuntamiento de Bilbao. Secc. XIII, Leg. 11.

Se crearon docenas de pequeñas urbanizaciones en régimen cooperativo, que ocuparon los suelos en ladera del entorno de la ría. Precisamente, ese paisaje que se estaba degradando rápidamente con la implantación industrial y suburbana desordenada¹⁰.

Tal y como Pedro Guimón había propuesto, estos chalecitos se verían desde lejos como pequeños caseríos, con un jardincito delantero, dentro de una urbanización con calles curvas, setos y árboles.

Pero, para que la pequeña burguesía en su conjunto adoptase el nevasco para su casa en propiedad, el hogar en el que formarían sus familias, tenía que tener claro que esa estética y sus connotaciones eran adecuadas para su futuro. La revista *Hermes*¹¹, patrocinada por el nacionalismo moderado y publicada entre 1917 y 1922, fue la encargada de cambiarle la cara y dotar de un sentido épico a la imagen renovada de lo vasco.

La revista *Hermes* y la reformulación del imaginario vasco

Las tres figuras que marcaron la identidad de *Hermes* fueron: un ideólogo político del nacionalismo autonomista, Jesús de Landeta; un mecenas, Ramón de la Sota y Llano (padre del presidente de la Diputación, nacionalista moderado desde su juventud y dueño de uno de los conglomerados industriales más importantes del Bilbao de su época); y un hombre culto y

¹⁰ Azpiri, *Urbanismo...*, 223.

¹¹ Juan Pablo Fusi, "Hermes, revista del País Vasco. Bilbao 1917-1922", prólogo a la edición facsímil de *Hermes. Revista del País Vasco* (Bilbao-Madrid: Orbegozo-Turner, 1917); José Carlos Mainer, *Regionalismo Burgués y cultura. Los casos de la Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)* (Zaragoza: Guara, 1982); Pedro Escalante, "Hermes, revista del País Vasco", *Colección de Temas Vizcaínos*, (Caja de Ahorros Vizcaína), n.º 177 (1989): 7.

buen conocedor de las corrientes artísticas más importantes del momento, Jesús de Sarría. Este último fue el director de la revista e hizo de ella la obra de su vida. Juntos sacaron lo vasco de la versión folklorista y parroquial y lo lanzaron hacia las formas más vanguardistas y sofisticadas del pensamiento moderno.

Había que salir de la gazmoñería de la literatura costumbrista y situarse en la epopeya del mundo moderno. Esta necesidad de épica se encontró en las obras de los pintores que fueron inteligentemente seleccionados para ilustrar la publicación. Artistas como Aurelio Arteta, Ignacio Zuloaga, los hermanos Zubiaurre, Elías Salaverría y otros, convirtieron a los aldeanos en la estirpe de los titanes modernos. Los ancianos de rostro adusto, los hombres de facciones angulosas y anatomía cincelada por el esfuerzo, las ropas austeras, las arrugas de las abuelas. Todo ese lenguaje gestual hablaba de esfuerzo y capacidad de sacrificio, de austeridad y dignidad. Una clase de expresionismo que se regodeaba en las huellas del desgaste de unas vidas en permanente lucha contra el medio (fig. 4).



Figura 4. Remeros vencedores de Ondarroa. Ramón de Zubiaurre. Fuente: *Hermes. Revista del País Vasco*, n.º 12 (1917): 68.

La ruptura con el imaginario anterior era tan abrupta que el pobre Arturo Campión, uno de los constructores de la anterior cosmovisión, en dos artículos titulados *La raza baska ¿es fea o hermosa?*¹² se preguntaba por qué los pintores escogían a unos vascos tan feos como modelos para sus obras. La crítica de arte Margarita Nelken, que no era en absoluto nacionalista, en un artículo sobre una exposición del pintor Gustavo de Maeztu escribía unas palabras que bien podían responder a la pregunta de Campión:

¹² Arturo Campión, "La raza baska, ¿es fea o hermosa?", *Hermes. Revista del País Vasco*, n.º 40-41 (1919).

El arte de Vasconia es fuerza; los artistas que da esta región tienen todos un ideal arquitectónico, y los pintores, más aún que construir una figura, la tallan. El carácter vasco no tiene medias tintas; es entero, rígido, duro; sus hombres tienen los rasgos fuertes, los gestos secos; las caras de las mujeres parecen todas talladas de una madera oscura y bellísimamente patinada. Los ojos brillan casi místicos, siempre concentrados. [...] Las ropas son aquí eternamente, inexorablemente, ropas de luto y de renunciación. Aquí el tipo es todo, y la característica del arte de Vasconia es la fuerza, la misma fuerza de este tipo.¹³

La intelectualidad del momento recibió el mensaje con los brazos abiertos. Quizá la época, tan ávida de razas puras y de discursos elementales, fue la más apropiada para alumbrar a estos nuevos vascos. José Ortega y Gasset en una crítica sobre una exposición de los hermanos Zubiaurre, redactada para la revista *El Espectador*, decía cosas muy parecidas:

El vasco acepta rápidamente los inventos mecánicos de la moderna civilización, pero a la vez conserva irreductible en su pecho el tesoro de viejíssimas normas religiosas y políticas. Yo no creo que exista en Europa un pueblo de más acendrada moralidad. Rectilíneo de alma como de rostro, el vasco es una de las más nobles variaciones que en occidente ha dejado la voluble planta de Adán.¹⁴

Hermes consiguió en unos pocos años que el vasco del caserío ya no fuera un paleta ridículo, sino la personificación de una milenaria fuerza de la naturaleza. Tan poderosa era la imagen creada que no precisaba de muchos adjetivos. Incluso cuando *Hermes* dejó de publicarse, la nueva estética se mantuvo y llegó a cumbres épicas insospechadas. Las pinturas murales que, por recomendación de Ignacio Zuloaga, le fueron encargadas a José María Sert¹⁵, para decorar la iglesia desacralizada del Museo de San Telmo en San Sebastián en 1929, mostraban diferentes episodios de lo que se tituló “la epopeya de los vascos en la historia”. En todas ellas las personas formaban grupos prietos de músculos que levantaban grandes moles en medio de océanos rugientes o cielos tormentosos para construir la historia y el país de los vascos a golpe de esfuerzo físico común.

Las consecuencias del nuevo imaginario en la arquitectura residencial

Como resultado de esta renovación, el caserío, la imagen de la casa solar de la familia, el hogar que se ha mantenido a lo largo de los siglos para dar cobijo a toda una estirpe, también subió a los altares. La versión moderna, el neovasco, fue aceptada de forma acrítica y mayoritaria. La piedra de los muros pasó a ser un aplacado. El entramado de madera del ático se hizo con raseo de masa que luego se pintaba para que pareciese madera. La estructura de

¹³ Margarita Nelken, “El color de Vasconia. Gustavo de Maeztu”, *Hermes. Revista del País Vasco*, n.º 42 (1919): 224.

¹⁴ José Ortega y Gasset, “Los hermanos Zubiaurre”, en *El Espectador. Antología* (Madrid: Alianza, 1980), 56-60.

¹⁵ Montserrat Fornells, *Los lienzos de José María Sert en la iglesia de San Telmo de San Sebastián* (San Sebastián: Asociación de Amigos del Museo de San Telmo, Donostia Cultura y Museo de San Telmo, 2006).

hormigón armado sustituyó a los postes y vigas de roble y la cuadra y el pajar dieron paso al comedor, al despacho y a la alcoba.

Durante la dictadura de Primo de Rivera y apoyándose en la Ley de Casas Baratas de 1921 y en la de Casas Económicas de 1924, los pequeños grupos de chalecitos neovascos proliferaron por todo el extrarradio de Bilbao. Con tramas perpendiculares si el terreno era llano o poco inclinado; y con trazados de calle curva a lo ciudad jardín, si la ladera era más escarpada, llenaron el paisaje inmediato de la ciudad con casitas para la pequeña burguesía. En el área bilbaína se hicieron del orden de las 5.000 viviendas, lo cual suponía un logro espectacular para Vizcaya.

Pero la tendencia no se detuvo aquí. En los años 30, 40 y 50, los barrios para los trabajadores de las empresas que se instalaron en el País Vasco siguieron utilizando el mismo tipo de casas. Tanto para los obreros, como para los empleados, los ingenieros o los gerentes, el chalé nevasco de diferentes tamaños fue la solución preferida (figs. 5 y 6).



Figura 5. Cooperativa Euskalduna. Casa tipo "A". Diego de Bastera, 1925. Fuente: *La Excma. Diputación de Vizcaya y el problema de la Vivienda* (Bilbao: Imprenta Jesús Álvarez, s. f.), 119.

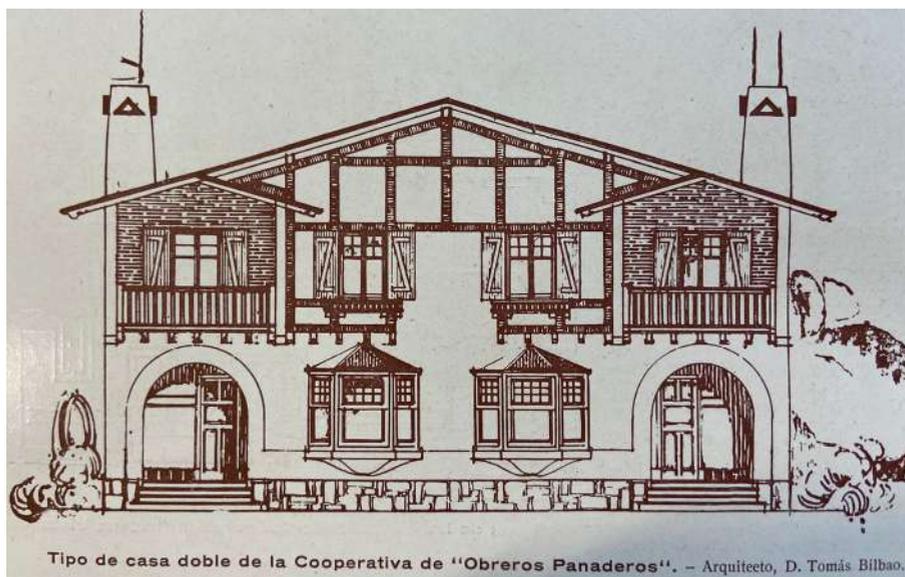


Figura 6. Cooperativa de obreros panaderos. Casa doble. Tomás Bilbao, 1924. Fuente: *La Excm. Diputación de Vizcaya y el problema de la Vivienda* (Bilbao: Imprenta Jesús Álvarez, s. f.), 112.

Los ámbitos de la vivienda protegida al amparo de las Leyes de Casas Baratas y de la empresa privada que construía para alojar a sus trabajadores, fueron dos focos de difusión del revival del *baserri* (caserío) tradicional. Sin embargo, su máxima proliferación se alcanzó con el chalé de segunda residencia en los extrarradios rurales del País Vasco. Fue una tendencia que empezó en la costa vasca dentro de las colonias de veraneantes en la primera década del siglo XX y tuvo algunos de sus mejores ejemplos en los años 20 y 30. Después de la Guerra Civil de 1936, se produjo un paréntesis que se cerró a mediados de la década de los 50. A partir de los 80 se inició una eclosión que todavía se mantiene, en la que se operó una transformación muy significativa. Los chalés pasaron a ser de primera residencia y a situarse en los suburbios de las ciudades o en los pueblos de sus entornos. Empezaron a formar urbanizaciones significativas, repitiendo los elementos básicos del neovasco y mejorándolos con la incorporación de materiales de calidad como la madera o la piedra. Este estilo era aceptado sin la menor pega, como si fuera algo tan natural en el paisaje vasco como los robles o las ovejas. De alguna manera, la identificación del neovasco como la auténtica arquitectura nacida del pueblo vasco, a la que tanto contribuyó la revista *Hermes*, se ha completado en las últimas décadas del siglo XX.

Lo irónico del caso, es que las últimas investigaciones sobre el caserío vasco indican que fue una fórmula constructiva importada de Centroeuropa a finales del siglo XV, implantada masivamente a partir del siglo XVI por todo el dominio rural de Euskal Herria¹⁶.

¹⁶ Alberto Santana, *La arquitectura del caserío en Euskal-Herria* (Vitoria-Gasteiz: Gobierno Vasco, 2001).

For a Refoundation of Modern Architecture: *Metron* in the First Years (1945- 1948)

Por una refundación de la arquitectura moderna: *Metron* en los primeros años (1945-1948)

GUIA BARATELLI

Roma Tre University, guia.baratelli@gmail.com

Abstract

La inmediata posguerra italiana fue una época en la que todas las energías intelectuales se volcaron hacia el esfuerzo de la reconstrucción. *Metron*, la primera revista internacional de arquitectura fundada en 1945, presenta una variedad de contenidos históricos influidos por distintas contaminaciones culturales y abiertos a múltiples lecturas. Aunque numerosos investigadores la utilizan como fuente documental, *Metron* ha sido poco investigada en su papel de poliédrica herramienta ideológica. El presente artículo se centra en algunos de los temas de debate (urbanismo, vivienda y prefabricación, tendencia orgánica de la arquitectura) que configuraron de forma significativa el clima cultural de la revista en los años comprendidos entre 1945 y 1948, comparando las diferentes posturas de los autores y explorando la forma en la que la arquitectura moderna fue transmitida e influyó en su recepción al preparar el terreno para la crítica operativa.

The immediate postwar period in Italy was a time when all the intellectual energies were involved in the rebuilding effort. *Metron*, the first international architectural journal founded in 1945, represents a variety of historic contents susceptible to different cultural influences and open to multiple readings. Despite the numerous researchers that have used it as a documentary source, *Metron's* role as a multifaceted ideological tool has been investigated little. This paper focuses on the main subjects for debate (urbanism, housing and prefabrication, organic trend of architecture) that significantly shaped the cultural climate of the journal in the years between 1945 and 1948, comparing different positions of the authors and exploring the way to convey modern architecture and to influence its reception preparing the ground for operative criticism.

Keywords

Italia de la posguerra, revistas, reconstrucción, debate arquitectónico, arquitectura moderna

Postwar Italy, journals, reconstruction, architectural debate, modern architecture

The antecedent: Rome in turmoil

"Il giorno successivo al mio arrivo a Roma, ancora vestito con gli stracci superstiti delle mie peripezie ho contattato l'unico amico architetto che conoscessi in città: si trattava di Vittorio Morpurgo"¹. These words by Eugenio Gentili Tedeschi,² excerpted from his memoirs, best give an idea of the unexpected circumstances in which even important cultural initiatives could arise in post-war Italy. Vittorio Ballio Morpurgo, who previously had taught at the Turin Polytechnic, remembered his former pupil and gave Gentili Tedeschi the opportunity to work as a voluntary teaching assistant at the University of Rome introducing him to the cultural environment of the city. One evening, at a dinner, the architect from Turin got to know that the Sicilian publisher Sandron wanted to start an architectural journal. Gentili Tedeschi seized the chance and, shortly afterwards, contacted Luigi Piccinato (1899-1983) who already was an influential figure in the field of urban planning; the latter in truth had already gathered some Roman colleagues for a similar initiative, but their intent was still embryonic: "Qualcuno aveva proposto di pubblicare la rivista" — wrote Gentili Tedeschi— "altri avevano risposto che si trattava di un'ottima iniziativa, e le cose stavano a questo punto. Io portavo loro un editore, cosa assai più concreta"³. After a few meetings arranged with Bruno Zevi (1918-2000), who had come back from his American exile,⁴ and with the small group of his professional office that included

¹ [The day after I arrived in Rome, still dressed in the rags surviving my vicissitudes, I met the only architect I knew in the city: he was Vittorio Morpurgo] Eugenio Gentili Tedeschi, *Eugenio Gentili Tedeschi. Testimonianze*, ed. by Leonina Roversi Denti, Gianni Calzà (Florence: Altralinea Edizioni, 2018), 25.

² Eugenio Gentili Tedeschi (1916-2005) graduated from the Polytechnic of Turin. Because of the promulgation of racial laws he secretly worked in Milan for Gio Ponti and his magazine *Stile*. During the WWII he took part in the Resistance, in 1944 he was captured in France but managed to escape.

³ [Someone had proposed publishing the magazine, others had replied that it was a very good initiative, this was the way things were. I would bring them into contact with a publisher and this was much more concrete] Tedeschi, *Eugenio Gentili Tedeschi...*, 25.

⁴ In 1944, Bruno Zevi had already returned to Italy. In the same year he co-founded his own practice and promoted the School of Organic Architecture. Pierluigi Nervi (Structural design), Luigi Piccinato (Urban Planning), Mario Ridolfi (Technology and Architectural practice), Aldo Della Rocca (Building Economics) were called to give training courses for this organisation, created as an alternative to the University. See Roberto Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi* (Bari: Laterza, 2008), 54. When *Metron* was founded, Zevi was working for the United States Information Service, for this reason, albeit his active role, he officially joined the editorial staff in 1946 (see issue 12) after leaving USIS and having declined the invitation of the publisher Mazzocchi to work for *Casabella*. See Dulio, *Introduzione...*, 64-65.

Enrico Tedeschi,⁵ Cino Calcaprina,⁶ Silvio Radiconcini⁷ —all architects under forty years old apart from the well known urbanist— the idea began to take shape.⁸ Luigi Piccinato, due to his high reputation,⁹ and Mario Ridolfi (1904-1984), who already seemed to be “l'artista più vicino alla tendenza organica”¹⁰, were entrusted as editors-in-chief respectively for the sectors of Urbanism and Architecture. The Roman-centric management of the periodical was evident and became substantial in the course of time: as Gentili Tedeschi recalled, the logistical organisation at all stages from the research of materials to the layout were largely carried out by the younger members who gravitated around Zevi.¹¹

Luigi Figini (1903-1984), Piero Bottoni (1903-1973), Enrico Peressutti (1908-1976) were added to the editorial board after the connections with Northern Italy had been re-established

⁵ Enrico Tedeschi (1910-1978) graduated in Rome. During the Thirties he took part in several important competitions, collaborating with Saverio Muratori and Franco Petrucci. He was also an up-to-date architect on the foreign scene and contributed to the journal *Architettura* with several articles published from 1935 to 1939, See Fabio Marino, “Enrico Tedeschi 1910-1971 dall'Italia all'Argentina” (MA Thesis, Politecnico di Milano, 2012- 2013), 64-76.

⁶ Cino Calcaprina (1911-1977) was born in Genoa and studied in Rome. Since he was young he also distinguished himself in editorial activities contributing to the local journal *Corriere Mercantile* and to the art magazine *Cabotaggio*, he worked as an architect alongside his father in the Ligurian town. After the WWII he moved to Rome. See Gaia Piccarolo, “Cino Calcaprina e il contributo italiano all'Instituto de Arquitectura y Urbanismo di Tucumán”, in *Italia-Argentina andata e ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane*, ed. by Giovanna D'Amia (Santarcangelo di Romagna: Maggioli, 2015), 260-261.

⁷ Silvio Radiconcini (1915-1985) came from an aristocratic family. He studied at the University of Rome and although he never graduated, he flanked his colleague Bruno Zevi in the professional activity as well as in editorial tasks. On this regard see Cesare Cova, “Bruno Zevi e Silvio Radiconcini”, in *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, ed. by Piero Ostilio Rossi (Rome: Quodlibet, 2019), 107-115.

⁸ The first issue of the journal came out in August 1945. Saverio Muratori was supposed to be on the editorial board but, due to incompatibility with Zevi, had to leave the group after the first meeting. See the interview by Fabrizio Brunetti to Bruno Zevi: “Questionario”, n.d., Folder 16, Archivio Zevi, Rome. Tedeschi, *Eugenio Gentili Tedeschi...*, 26.

⁹ One of the first graduates of the Roman School, Luigi Piccinato had studied under Marcello Piacentini and Gustavo Giovannoni. In 1926, he founded the Gruppo di Urbanisti Romani with Gaetano Minnucci and from the late 1920s he realised numerous urban planning projects (including the GUR proposal for Rome in 1929, the Sabaudia plan, 1933-1934). Piccinato was the only one in the editorial staff with teaching experience. He had also attended further education courses at the Technische Universität of Munich; Zevi was attracted by his cosmopolitan culture. Cesare De Sessa, *Luigi Piccinato architetto* (Bari: Dedalo 1985), 21; Bruno Zevi, “Luigi Piccinato Uomo”, in Franco Malusardi, *Luigi Piccinato e l'Urbanistica moderna* (Rome: Officina Roma, 1993), 531.

¹⁰ [the artist closest to the organic trend] Brunetti, “Questionario”, n.d., Folder 16. Mario Ridolfi's organic phase had not yet manifested between 1944 and 1945. Probably, Zevi had already glimpsed in his architecture formal characteristics that went beyond the canons of rationalism and that had found a genuine expression in the sinuous, Mendelssohnian Piazza Bologna postal building designed in partnership with Wolfgang Frankl (1934). Moreover, Paolo Portoghesi in his recent monograph on the author recalls how, since the late 1930s, Ridolfi, together with Saverio Muratori and Francesco Fariello, had been a keen observer of the Swedish empirical approach through the journal *Byggmasteren*, see Paolo Portoghesi, *Mario Ridolfi architetto 1904-1984* (Rome: Accademia nazionale di San Luca, 2021), 44.

¹¹ Tedeschi, *Eugenio Gentili Tedeschi...*, 26.

and Gentili Tedeschi could reach Milan. The ambition of the journal was to represent the whole Italian Modern Movement by converging North and South Italy into a single cultural perspective that also included the veterans of rationalism.¹² The title *Metron* was in fact chosen by the editors (in disagreement with Zevi who would have preferred the more personal *Architettura organica* or *Spazio*) to reinforce this purpose.¹³

Journal among journals, refounding an architectural culture

Some periodicals record a certain taste, while some others are the litmus test of a cultural atmosphere. Despite the numerous researchers who used it as a documentary source, such as Manfredo Tafuri for his *Storia dell'architettura Italiana*,¹⁴ *Metron's* role as a multifaceted ideological tool to convey architecture has been investigated little.¹⁵

Metron was created in solitude. As the editorial board recalled in the article "La nostra cultura e *Metron*" just over a year into the periodical's life: "Fu la prima pubblicazione di architettura e urbanistica ad uscire in Italia. E si presentò come organo di rinnovamento basato sulla cultura cioè a dire su precisi criteri di pianificazione e su seri metodi di studi tecnici"¹⁶.

What was its position with respect to the publishing market? The aforementioned article marked the general disorder and instability of the editorial products in the critical years between 1945 and 1947. In fact, *Casabella-Costruzioni* had been interrupted because of the death of Giuseppe Pagano and had made a fleeting reappearance for just a few issues,¹⁷ *Urbanistica* was still at a standstill, Marco Zanuso had reactivated *Domus*, giving continuity to the content regarding houses, whereas *Stile* founded by Gio Ponti, which between 1942 and 1943 had changed its physiognomy shifting its editorial interests towards the politics of concrete gestures, had closed its doors for good. Besides these classic journals, the more avowedly professional ones had also disappeared, such as *Rassegna di Architettura* (already in 1940), *L'architettura italiana* (1943), and *Architettura* (1943). The latter, inextricably linked to the activities of the National Fascist Union of Architects and to Marcello Picentini (a figure who had contributed more than others to shaping the image of Italian cities), was too compromised to be restarted. Other journals arose on the wave of post-war enthusiasm

¹² Tedeschi, *Eugenio Gentili Tedeschi...* 26.

¹³ Brunetti, "Questionario", n.d., Folder 16.

¹⁴ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* (Turin: Einaudi 2002).

¹⁵ For the editorial vicissitudes of *Metron* see Maristella Casciato, "Gli esordi della rivista *Metron*: eventi e protagonisti", *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, 39, n.º 117 (2005), 45-55 and Dulio, *Introduzione...*, 59-66. Regarding the role of the Journal in the postwar architectural debate see Fabrizio Brunetti, *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione* (Florence: Alinea, 1986) and Carlo Olmo, *Urbanistica e società civile. Esperienza e conoscenza 1945-1960* (Turin: Bollati Boringhieri, 1992) where *Metron* is quoted in several pages.

¹⁶ [It was the first publication on architecture and town planning to come out in Italy. And it was presented as an organ of renewal based on culture, that is to say, on precise planning criteria and serious methods of technical studies] "La nostra cultura e *Metron*", *Metron*, n.º 13 (1947): 7.

¹⁷ *Costruzioni-Casabella*, n.º 193 (1946); *Costruzioni-Casabella*, n.º 194, (1946); *Costruzioni-Casabella*, n.º (195-198).

and had sold out in a few months, such as *Il Politecnico* by Elio Vittorini, the utopian *A - Cultura della vita*, directed by Lina Bo, Carlo Pagani, and Bruno Zevi himself and conceived as a rotogravure newspaper open to new and sometimes unprejudiced contents (from prefabrication to the birth's inquiry) or *La Nuova Città*, founded by Giovanni Michelucci with the ambition of building a point of reference for modern architects.¹⁸



Figure 1. *Metron*, covers 1945-1954. Photo by Guia Baratelli.

In this panorama, *Metron* aimed to co-ordinate dispersed intellectual energies outlining a fourth way among classic journals, more specific trade journals, and new contemporary periodicals. The sober and almost puritanical look of its monochrome cover in a small format (replaced by a striped pattern and selected images in the second series) made it an easily accessible journal. As Zevi stated in an interview, despite the low costs, the low circulation, and the initial absence of editorials, *Metron* addressed the world.¹⁹

Each issue was accompanied by summaries in English and French languages and had a targeted circulation in several countries. The topics covered a wide range of subjects: politics, legislation, urban planning, housing, prefabrication, conferences, professional and associative life, international meetings, CIAM proceedings, to which architectural education, criticism, stories, and reports were added in the following years. Each topic provided the opportunity to implicitly define a term of debate (which could be continued for several issues), showing different —even discordant— points of view.

Despite the lack of an editorial (which only appeared starting with the 12th issue) *Metron* involved and provoked the reactions of the readers who could take part in the journal with

¹⁸ About a general overview of the Italian architectural journals in the Forties, see Marco Mulazzani, “Le riviste di architettura. Costruire con le parole”, *Storia dell’architettura italiana. Il secondo Novecento*, Francesco Dal Co, ed. (Milan: Electa, 1997), 430-434, Michela Maguolo, “*Domus* e le altre. Le riviste di architettura fra guerra e dopoguerra. Intorno a una lettera di Gio Ponti”, *La Rivista di Engramma*, n.º 175 (2020): 259-286, doi: <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2020.175.0008>.

¹⁹ *Metron* never exceeded more than 5000-6000 copies, see Brunetti, “Questionario”, n.d., Folder 16.

opinions, proposals, and letters addressed to the editorial office. Articles were often introduced with abstracts and the "Cassaforma" (the only regular column) featured almost all the issues; this special section, probably conceived by Radiconcini, was open to news and polemics. "Col tempo" —Zevi explained— "la polemica prevalse, ed è logico che la finestra dello Zuccari ne costituisse il simbolo"²⁰.

Urbanism between utopia and reconstruction

The first issue opens the series with an introduction by Lewis Mumford, tracing the theoretical foundations of community urbanism back to Ebenezer Howard's seminal book *The Garden City of Tomorrow and to political*, philosophical, and literary contributions such as Thomas Spence and Pëtr Alekseevič Kropotkin.²¹

This kind of family tree²² takes us away from the centrality of squares, streets, urban blocks, and all those physical elements on which the European theories between the Two World Wars were based, oscillating between the German matrix of the *Städtebau* and the functional metropolis by Ludwig Hilbersheimer. Mumford's words, strategically placed at the beginning, probably sounded like an encouragement to change *language branch* by looking to social democratic countries and urban design-practice based on ethical and economic values.

Communities, neighborhood units, and human urbanism became privileged themes and objects of discussion, contributing to defining a shared semantic area until 1948 when they fell into the editorial lines of the renewed INU periodical *Urbanistica* and of the journal *Comunità* founded in Rome by Adriano Olivetti.²³

A semantic field to which different nuances corresponded: for example, Zevi directly reported data, statistics, and diagrams from the book *Rebuilding Britain*,²⁴ pursuing a technical and abstract approach also shared by the socio-psychologist Dennis Chapman who focused his contribution on social inquiries.²⁵ Instead, other authors treated the matters of urbanism in a more didactic and communicative way: in the sixth issue, Roberto Calandra, who like his friend Zevi had studied in the United States,²⁶ explained to the readers what the

²⁰ [Over the years, polemics prevailed and it is logical that Zuccari's window became the symbol of this attitude] Brunetti, "Questionario", n.d., Folder 16.

²¹ Lewis Mumford, "Una introduzione americana al 'garden city of tomorrow'", *Metron*, n.º 1 (1945): 2-12.

²² Olmo, *Urbanistica e società civile*,... 85.

²³ Olmo, *Urbanistica e società civile*,... 85-96. The author broadens the debate about urban models marking the interactions of *Metron* with other journals.

²⁴ Ernest Darwin Simon, *Rebuilding Britain: a twenty year plan. (1879-1960)* (London: V. Gollancz, 1945), mentioned in Bruno Zevi, "La ricostruzione in Inghilterra", *Metron*, n.º 1 (1945): 33-40.

²⁵ Dennis Chapman, "Tecnica dell'indagine sociale per la raccolta di informazioni", *Metron*, n.º 2 (1945): 30-43.

²⁶ Roberto Calandra (1915-2015), son of Enrico Calandra (the first professor of "Caratteri degli edifici" at the Sapienza University), graduated in Rome and received his Master of Science in Architecture from Columbia University in 1939. In the United States, he had the opportunity to study the modernist works of Wright, Shindler and Neutra. After the war, he set up his own studio in Messina, where he carried out projects of architecture and urban planning.

neighborhood unit is, why it came into being, and why it did not work on American soil.²⁷ Domenico Andriello, again in 1948, focused on the term ‘precinct’, even recalling its etymological origin.²⁸

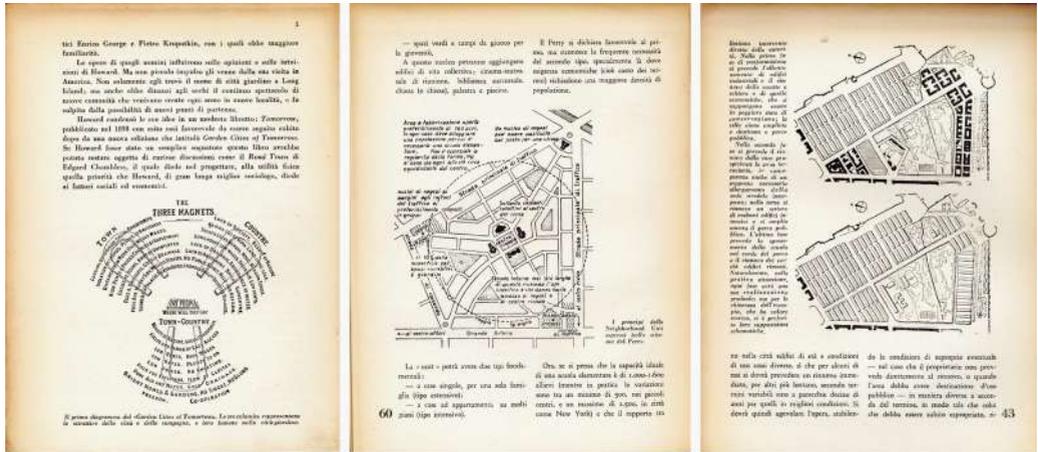


Figure 2. First concept of the *Garden City of tomorrow* by Ebenezer Howard, source: *Metron*, n.º 1 (1945): 3; Model of neighborhood unit from Clarence Arthur Perry, source: *Metron*, n.º 6 (1946): 60; Proposal of building replacements in a roman peripheral area, Enrico Tedeschi, source: *Metron*, n.º 6 (1946): 43.

To legitimate the relevance of these models, the editors also added the authoritative opinions of leading European CIAM masters: with his contribution, Josep Lluís Sert brought the attention back to the problem of walking distances and the human scale of urban interventions,²⁹ Walter Gropius (formerly Zevi’s professor at Harvard) and Martin Wagner (the famous *Stadtbaurat* in the 1920s Berlin), now like Sert naturalised as Americans, attacked the *City Beautiful* model pointing out programmatic lines for the urban renewal,³⁰ Alvar Aalto decreed the end of the *machine à habiter* supporting the organic growth of domestic space.³¹

Hidden behind this attempt of subversion, there was a systematic updating operation carried out independently from the journal. Sert’s article, as well as other contributions related to foreign important figures, such as the programme of the Swiss cultural initiative *Civitas* by Alfred Roth and Wright’s lecture on democracy, find correspondences and partial overlap

²⁷ Roberto Calandra, “La teoria americana della neighborhood unit”, *Metron*, n.º 6 (1946): 58-68.
²⁸ Domenico Andriello, “Il ‘precinct’, unità urbanistica”, *Metron*, n.º 28 (1948): 5-8.
²⁹ Josep Lluís Sert, “La scala umana nell’urbanistica”, *Metron*, n.º 8 (1946): 5-19.
³⁰ Walter Gropius and Martin Wagner, “Un programma per la ricostruzione delle città”, *Metron*, n.º 12 (1946): 57-73.
³¹ Alvar Aalto, “Fine della Machine à habiter”, *Metron*, n.º 7 (1946): 2-5.

the short extracts published in *Bollettini Americani*³² of which Zevi had been appointed as an editor in chief.

But not everyone seemed to strictly adhere to the mainstream. As Carlo Olmo remarked in a significant essay on post-World War II urban planning debate in Italy, between 1945 and 1946 *Metron* offered "un ventaglio di soluzioni senza indicare esplicitamente una scelta"³³ and thus "l'assenso ad un dogma"³⁴ —even to the community dogma— a reason which justifies, for example, the publication of an article written by Le Corbusier on Saint Dié.³⁵ The editor in chief Luigi Piccinato, who had received a practical and never completely rejected training in Urbanism by Marcello Piacentini, without throwing traditional rules overboard,³⁶ brought the matter of urban density back to the foreground by comparing the urban town planning indexes of Italian regulations with Gropius' parameters verifying on a typical lot advantages and disadvantages of both closed and open urban blocks by means of drawings to test the efficiency of standards.³⁷ Using similar communicative tools, Enrico Tedeschi intended to demonstrate how to renovate the roman peripheral areas ruled by the 1931 plan with building replacements and proposing a sort of new Pagano-style Green Milan to be realised in different steps.³⁸

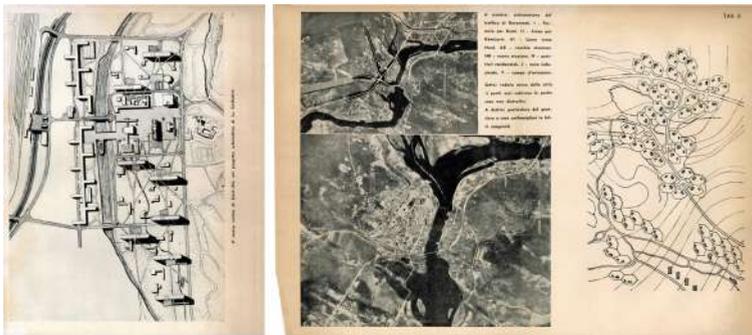


Figure 3. Le Corbusier, Saint Dié plan, source: *Metron*, n.º 6 (1946): 52; Alvar Aalto, Plan of Rovaniemi (aerial views and details of the cellular units), source: *Metron*, n.º 7 (1946): 17.

³² The article by Alfred Roth, "Civitas", *Metron*, n.º 10 (1946), 58-59 was summarised by Zevi in *Primo bollettino sulla ricostruzione dei problemi urbanistici degli Stati Uniti*, 7; the famous public lecture given by Wright for the New Herald tribune Forum, "Frank Lloyd Wright definisce la democrazia", *Metron*, n.º 13 (1947), 2-6 echoes the title "Quando la democrazia costruisce", *Primo bollettino*, 7. For other references see Dulio, *Introduzione...*, 44 and Paolo Scrivano, *Building Transatlantic: Architectural dialogues with postwar America* (Farnham: Ashgate, 2013), 83-94.

³³ [a range of solutions without explicitly indicating a choice]. Olmo, *Urbanistica e società civile...* 93.

³⁴ [assenting to a dogma] Olmo, *Urbanistica e società civile...* 93.

³⁵ Le Corbusier, "Piano Urbanistico di Saint Dié", *Metron*, n.º 6 (1946): 45-52.

³⁶ On Piccinato's controversial position, see Guido Zucconi, "Una figura di architetto urbanistica tra continuità e discontinuità", in *Luigi Piccinato (1899-1983)*, ed. by Gemma Belli and Andrea Maglio (Rome: Aracne Editrice, 2015), 25-36.

³⁷ Luigi Piccinato, "In tema di economia urbanistica", *Metron*, n.º 2 (1945): 2-19.

³⁸ Enrico Tedeschi, "Evoluzione del piano regolatore", *Metron*, n.º 6 (1946): 35-44.

Alongside a few Italian projects worthy of mention (such as the Montecassino project,³⁹ proposals for the reconstruction of Florence,⁴⁰ the Piedmont Regional Plan⁴¹) the journal also reported on major construction and reconstruction projects abroad. The Warsaw and Budapest plans⁴² were included in *Metron* to document unitary examples of reconstruction, Sven Markelius's star-shaped pattern for Stockholm⁴³ was a stimulating variation on the theme of the neighborhood unit and its psychological assumptions, whereas the article on Rovaniemi plan (preceded by Alvar Aalto's essay and an investigation on urbanism in Finland)⁴⁴ introduced readers to the potential of organic growth through cellular structures adaptable to different topographical conditions. Focusing on methodological approaches alone, Piccinato's choice of case studies, justified in the introductory abstracts, disregarded the ideological-political filter and even extended to realities far removed from open economies.

Housing, technology, prefabrication

The interest of Italian architects in prefabrication was certainly not new. *Casabella*, in particular, had been a witness to a strand of experimental research on housing since the 1930s, more in general, there were several contributions in the press dealing with technological and domestic aspects.⁴⁵ But this subject had been largely confined to a theoretical field, whose results had been displayed as prototypes in public exhibitions—in this sense, the 1936 Milan Triennale had been emblematic.

It was necessary for *Metron* to pick up the thread again, to get to the heart of the process of building architecture, intended first and foremost as a metaphor for the social rebirth of the country. Eugenio Gentili Tedeschi (one of the most active editors in the first two series of the journal) had grasped that the reluctance towards new constructive methods was due to deep-seated cultural motivations. As a consequence, he took stock of the situation, broadening the matter into a series of three linked contributions.⁴⁶

³⁹ Enrico Tedeschi, "Un progetto per Montecassino", *Metron*, n.º 1 (1945): 44-53.

⁴⁰ Luigi Piccinato, "Ricostruire Firenze", *Metron*, n.º 16 (1947): 8-31.

⁴¹ *Metron*, n.º 14 (1947), monographic issue edited by Giovanni Astengo.

⁴² See Piotr Bieganski, "Costruire Varsavia", *Metron*, n.º 12 (1946): 21-56 and Pál Granasztói, "Budapest", *Metron*, n.º 25 (1948): 16-23.

⁴³ Björn Bardel, "Urbanistica a Stoccolma", *Metron*, n.º 22 (1947): 2-25.

⁴⁴ Aalto, "Fine della 'Machine à habiter'", 2-5; Luigi Piccinato, "La Finlandia ricostruisce", *Metron*, n.º 7 (1946): 11-14; Luigi Piccinato, "Rovaniemi", *Metron*, n.º 7 (1946): 15-21.

⁴⁵ Among the most meaningful contributions: Giuseppe Pagano, "I materiali della nuova architettura", *La Casa bella*, n.º 41 (1931), 10-15; Giuseppe Pagano, "L'estetica delle costruzioni in acciaio", *Casabella*, n.º 8-9 (1933): 66-69; Enrico Griffini, "Studio preliminare dell'alloggio secondo la teoria di Alessandro Klein", *Rassegna di architettura*, n.º 3 (1933); The monographic issue edited by Irenio Diotallevi and Franco Marescotti, "Analisi e problemi della casa popolare", *Casabella*, n.º 162-164 (1941). It is also worth mentioning the technical columns on new building materials in the journals *L'Ingegneria* and *Rassegna di Architettura*.

⁴⁶ Eugenio Gentili, "Prefabbricazione in America", *Metron*, n.º 1 (1945): 24-38; Eugenio Gentili, "Prefabbricazione in Europa", *Metron*, n.º 2 (1945): 51-68; Eugenio Gentili, "La prefabbricazione, oggi", *Metron*, n.º 3 (1945): 44-52.

Starting with extensive prefabrication systems and the most advanced American construction techniques,⁴⁷ the articles outlined a varied excursus throughout the main stages of European emancipation from American supremacy. The wooden houses of Sweden,⁴⁸ the metal frame houses of Weissenhof in Stuttgart,⁴⁹ the vibrated concrete elements of the buildings by Eugène Beaudouin and Marcel Lods,⁵⁰ as well as some particularly remarkable Italian experiences, such as Ireneo Dotallevi and Franco Marescotti's studies on modular elements,⁵¹ and many other examples were part of a material culture to recover. For Tedeschi, who drew the necessary conclusions with regard to the national situation and the modernisation of construction and industrial processes, the light house in steel represented the economical house of the future.⁵²



Figure 4. Prefabrication in Europe, schools and houses by Eugène Beaudouin and Marcel Lods, constructive systems in Sweden, source: *Metron*, n.º 2 (1945): 62-63; Prefabricated houses in the USA, wooden frames, source: *Metron*, n.º 1 (1945): 35.

The journal's internal debate was also fueled by important national initiatives: the First National Congress for Reconstruction in Milan⁵³ and, on the sidelines, the Competition for

⁴⁷ Gentili, "Prefabbricazione in America", 24-38. Among the various solutions, Gentili mentioned the packaged houses by Wachsmann and Gropius, Neutra's metal sheet houses and even special inflatable bubble formwork.

⁴⁸ Gentili, "Prefabbricazione in Europa"..., 52.

⁴⁹ Gentili, "Prefabbricazione in Europa"..., 54.

⁵⁰ Gentili, "Prefabbricazione in Europa"..., 59.

⁵¹ Gentili, "Prefabbricazione in Europa"..., 55.

⁵² Gentili, "La prefabbricazione, oggi"..., 55.

⁵³ The Congress was held at the Sala del Gonfalone of the Castello Sforzesco from 14 to 16 December 1945. Reported in detail by Ireneo Dotallevi and by Ignazio Gardella in two articles published for the journal *A – Attualità, Architettura, Abitazione, Arte*, n.º 3 (1946), the event was briefly recalled by Enrico Peressutti who described it in *Metron* as a "big Babel" where divergent points of view – homeowners, professionals, impresarios – clashed. See Alberto Pireddu, "Architettura e cultura della vita. La rivista A di Lina Bo e Carlo Pagani", *La Rivista di Engramma*, n.º 188 (2022): 96-97, doi: <https://doi.org/10.25432/1826-901X/2022.188.0011>; Enrico Peressutti, "Sul convegno della ricostruzione", *Metron*, n.º 4-5 (1945): 2-4.

Prefabricated Houses, both organised by the C.N.R. in 1945. This competition in particular, was conceived by the the engineer Gustavo Colonnetti (director of C.N.R.), as an open challenge to show and publicize in two locations (Milan and Rome) prototypes of housing models to be built with innovative and completely dry methods.

Unfortunately, by favouring semi-prefabricated solutions, the jury penalized the most brilliant proposals —Pierluigi Nervi even was excluded!—, unexpectedly saving the project of a multi-storey prefabricated house with metal structure designed by Aldo Cassinelli, Eugenio Gentili Tedeschi, Enrico Tedeschi. In the double issue 4-5, the editorial team clearly stated *Metron's* firm position: “dovremmo parlare delle mostre” [...] “preferiamo presentare sette progetti”⁵⁴ —those considered significant— confirming an editorial line that strived to combine theory and practice. This selective spirit fully rejected the idea of prefabrication as a transitional phase or an economical emergency solution, a matter also tackled in *Casabella*, which, on the cover of issue 193⁵⁵, significantly reproduced the image of the structural steel node patented by Gentili's group.



Figure 5. C.N.R. Competition (1945), wooden house with self-supporting panels by Cino Calcaprina, Tito De Micheli, Silvio Radiconcini, source: *Metron*, n.º 4-5 (1945): 70; prefabricated house and structural steel node by Aldo Cassinelli, Eugenio Gentili Tedeschi, Enrico Tedeschi, source: *Metron*, n.º 4-5 (1945): 69-70.

⁵⁴ [we should talk about the exhibitions] [...] [we prefer to present seven projects] Red. [editorial staff] “Prefabbricazione al convegno di Milano”, *Metron*, n.º 4-5 (1945): 49. Projects published: Multi-storey and small monolithic houses by Franco Minissi and Ugo Antoni; Houses with precast concrete elements by Pierluigi Nervi; Prefabricated houses with tubular elements frameworks by Attilio Arcangeli; Sheet metal houses by Aldo Cassinelli, Giovanni Astengo, Mario Bianco; Multi-storey prefabricated houses with metal structure by Eugenio Gentili Tedeschi, Enrico Tedeschi; prefabricated wooden houses with self-supporting wooden panels by Cino Calcaprina, Tito De Micheli, Silvio Radiconcini; houses with special hollow bricks by Giorgio Milani and Franco Minissi.

⁵⁵ *Casabella*, n.º 193 (1946): cover.

Almost simultaneously, facing with the serious problem of building seven million new dwellings, the same periodical supported the practice of perfecting and systematising constructive elements already in use thus pursuing the realist path of low tech. Mario Ridolfi, who was never seen in the editorial office,⁵⁶ in his only contribution, introduced the new *Manuale dell'Architetto* of which he was co-author.⁵⁷ Not a theoretical book in the manner of Breimann, Chiodi or Neufert, but a practical American-style volume very similar to the 1936 *Architectural graphic standard* —as Roberto Dulio observes—.⁵⁸

It was presented as a design guide, open to a wide audience of architects, engineers, technicians, but also to builders; a book structured according to an innovative system of notations made up of numerical codes, diagrams, dimensioned details, graphs, tables, even though the building materials had been adapted to the Italian industrial background.⁵⁹ This "abaco della piccola tecnica"⁶⁰ funded by the USIS —as Tafuri defined it with a touch of irony— had been created in cooperation with Gustavo Colonnetti and Biagio Bongioannini (engineers for the C.N.R), Bruno Zevi and Pierluigi Nervi, but it was also the result of previous experiences, notably personal research carried out by Ridolfi with his colleague Wolfgang Frankl (partly alone during the war) about the fixtures' standards⁶¹ and the likely outcome of studies on American prefabrication that Zevi had collected on behalf of the USIS and the Italian Government.⁶²

With the adoption of the Fanfani Plan for housing, the manual became the main tool of the INA Casa, whereas the QT8 Plan, celebrated in 1948 as a perfect synthesis of modern planning and technical innovation and fully documented in a special issue of *Metron* edited by Piero Bottoni,⁶³ represented an isolated case and put an end to the debate in the journal.

By 1947, Eugenio Gentili had returned to Milan, he had joined the MSA group and started collaborating with *Domus* directed by Ernesto Nathan Rogers. "È stato proprio allora che ho anche avvertito la differenza tra l'atmosfera architettonica di Torino e Milano rispetto a

⁵⁶ Brunetti, "Questionario", n.d., Folder 16.

⁵⁷ Mario Ridolfi, "Il Manuale dell'Architetto", *Metron*, n.º 8 (1946): 35-42.

⁵⁸ Charles George Ramsey, Harold Reeve Sleeper, *Architectural graphic standard for architects, engineers, decorators, builders, and draftsmen* (New York: John Wiley and Sons; London: Chapman and Hall, 1936), quoted in Roberto Dulio, "Mario Ridolfi e Bruno Zevi. LAPAO, *Metron* e il *Manuale dell'architetto*", in *Mario Ridolfi architetto, 1904-2004*, ed. by Renato Nicolini (Milan: Electa, 2005), 28-33.

⁵⁹ Ridolfi, "Il Manuale dell'Architetto"..., 35.

⁶⁰ [abacus of the small technique] Tafuri, *Storia dell'architettura*, 17.

⁶¹ About the matter of constructive elements and the pursuit of architectural rigour in Ridolfi's work, see Valerio Palmieri, "Mario Ridolfi e gli anni della guerra", in *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, ed. by Renato Nicolini (Milan: Electa, 2005), 122-127.

⁶² As a researcher for the USIS, Zevi might have provided informations about the graphic layout of American manuals and materials on housing prefabrication techniques, Dulio, *Introduzione...*, 45. USIS, see also the photos of balloon frame buildings and American workplaces preserved in the Archive: USIS, Folder 5, Archivio Zevi, Rome.

⁶³ *Metron*, n.º 26-27 (1948).

quella di Roma”⁶⁴, he stated later, “perché diverso era il retroterra industriale che intuivo fosse inseparabile dai principi di una autentica modernità”⁶⁵. The geographical distance revealed two different visions of modern architecture in Italy: “A parte Gentili, che seguiva il nostro lavoro”, Zevi observed years later, “e Bottoni, che manteneva i contatti con noi” [...] “i milanesi furono completamente assenti”⁶⁶.

Organic assumptions and architectures in nuce

Notwithstanding chronicles, studies, and debates that also involved education, great works of architecture in Italy seemed to be absent. Two important competitions in Rome were exceptions: the Fosse Ardeatine project, strongly wanted to commemorate the victims of the Nazi massacre, and the Passenger Building for Termini Railway Station that was still incomplete and raised the problem of the direct and physical relationship with the difficult Fascist legacy. Both first significant public works of the immediate post-war period with a high symbolic value, these occasions were not only relevant in themselves, but acquired a special significance for *Metron* since some members of the editorial board were involved in the design process and their projects were an opportunity to verify the assumptions of the modern organic trend on which the magazine had been founded. *Architettura organica* (alternatively *Spazio*) was the title that, as already mentioned, Bruno Zevi would have chosen instead of *Metron*, a concept that, although not appearing on the covers, is often directly or indirectly evoked.

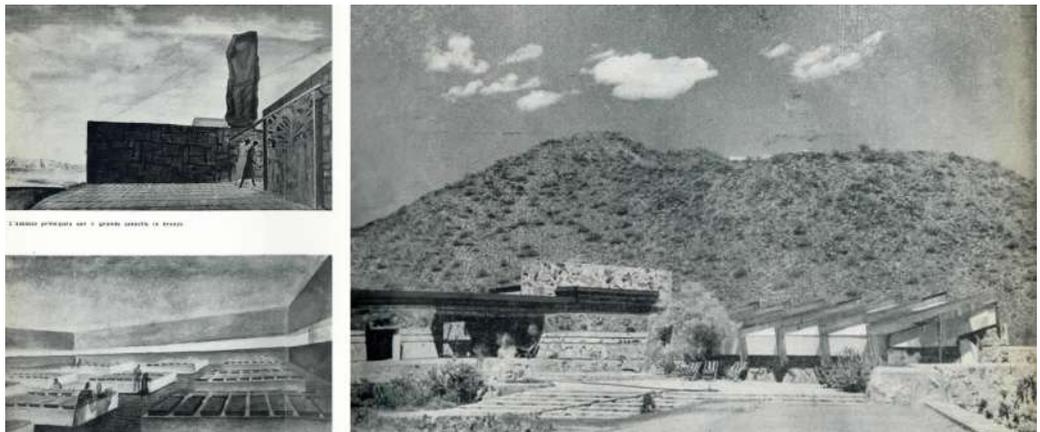


Figure 6. The Fosse Ardeatine Memorial by Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini, Mirko Basaldella and Francesco Coccia (artists), source: *Metron*, n.º18 (1947): 13, in comparison with Frank Lloyd Wright, Taliesin West, source: *Metron*, n.º 18 (1947): 37.

⁶⁴ [It was right then that I also felt the difference between the architectural atmosphere in Turin and Milan compared to that of Rome] Tedeschi, *Eugenio Gentili Tedeschi...*, 26.

⁶⁵ [because the industrial background was different, which I felt it was inseparable from the principles of an authentic modernity] Tedeschi, *Eugenio Gentili Tedeschi...*, 26.

⁶⁶ [Apart from Gentili, who was following our work and Bottoni, who maintained contacts with us] [...] [the Milanese architects were completely absent] Brunetti, “Questionario”, n.d., Folder 16.

In the review of Zevi's book *Verso una architettura organica*⁶⁷ published in the first issue, Enrico Tedeschi touched on some key aspects: the social instance, the attention to the psychological and spiritual dimension, the rejection of the equation between functional and utilitarian, the compositional principle of empirical growth, sharing with Zevi the idea of a ferment or common feeling that, independently of the figure of Wright, characterises different geographical contexts recurring "in tutti i criticismi"⁶⁸.

To give an idea of the morpho-structural implications of this approach, in issue 4-5, the Norwegian-born engineer and scholar of biological analogies Fred Severud⁶⁹ illustrated the principles of organic architecture comparing natural forms (shells, flowers, turtles, nutshells...) with the logic of ribbed structures and accompanying the text with drawings, diagrams, and photographs.⁷⁰ Again in support of the rising organic thesis, some projects achieved around the world were also published. The small houses by Wright and other American architects on display at MOMA⁷¹ suggested the compositional principles of modular growth and flexibility, whereas the contribution about three famous New York houses (particularly the Fairchild House by William Hamby and George Nelson)⁷² was intended to demonstrate that the organic potential of a building was related to the way to arrange or even break up inner space notwithstanding the limits of the urban lot.

Not even planning is spared from organic accents⁷³ —the project of Haifa Bay, published in a 1946 double issue entirely devoted to urban development in Palestine,⁷⁴ is particularly indicative of the new trend—. The author Alexander Klein, pointing out the steps of the plan, marked how the typical problems of the functionalist city could find a renewed balance in harmony with the environmental features and the behavioural psychology of people.

Going back to the theoretical speculations of *Metron*, the "Introduzione a Wright" by Giulio Carlo Argan further structured this vision.⁷⁵ In this critical essay we already find those

⁶⁷ Enrico Tedeschi, "Bruno Zevi. Verso una architettura organica. Einaudi Editore.Torino 1945", *Metron*, n.º 1 (1945): 59-64.

⁶⁸ [in all the criticisms] Tedeschi, "Bruno Zevi...", 64. Quote from Zevi's book.

⁶⁹ Fred Severud (1899-1990), studied at the Norwegian Institute of Technology, then emigrated to Ellis Island becoming one of the most important structural engineers in the USA particularly renowned for his ability to solve complex problems with great intuition. His firm, founded in Manhattan, collaborated on a large number of grand projects (notably on the construction of the Gateway Arch in St. Louis by Eero Saarinen). In 1945, he published the book *Turtles and Walnuts Morning Glories and grass disseminating* his researches on the principles of natural forms applied in design., see Philip Steadmann, *The Evolution of Designs. Biological analogy in architecture and the applied arts* (Oxford: Routledge, 2008), 261.

⁷⁰ Fred Severud, "La natura è una fonte di ispirazioni strutturali", *Metron*, n.º 1 (1945): 21-28.

⁷¹ "Piccole case di domani", *Metron*, n.º 1 (1945): 46-47.

⁷² Bruno Zevi, "Una casa organica nel centro urbano", *Metron*, n.º 9 (1946): 32-45.

⁷³ Among these, the Rovaniemi plan mentioned before.

⁷⁴ Alexander Klein, "Una nuova città nella baia di Haifa", *Metron*, n.º 11 (1946): 64-75. In the same issue we find also articles by Julius Posener and Richard Kaufmann. The engineer Guido Zevi (Bruno's father), who had moved to Palestine due to the racial laws, provided the contributions on Jewish colonies for the issue, see "Sviluppo edilizio e urbanistico in Palestina", *Metron*, n.º 11 (1946): 2.

⁷⁵ Giulio Carlo Argan, "Introduzione a Wright", n.º 18 (1947): 9-24.

ingredients that made the American master particularly attractive to the public of Italian critics and architects —the ethical rejection of authoritarianism (in both the formal and ideological sense), the Ruskinian idea of life in close relationship with nature and environment, the rediscovery of labor as a collective work and the “espressione di un ethos religioso”⁷⁶— principles that fitted well with the revaluation of medieval architecture and the rediscovery of William Morris.⁷⁷ Argan then recalled Wright’s personal poetics, whose geometries, rooted in nature, arose and emanated from the earth, finding explanation and convergences in the theories of German *Einfühlung*.⁷⁸ It was precisely Argan’s thinking that could be considered a first *summa* of the organic conception, as Zevi confirmed in the first public conference of APAO.⁷⁹ The brief, unsigned abstract to the “Introduzione a Wright”, revealed the intentions of the editors (and of Zevi himself): “accompagniamo questo scritto di Argan con la illustrazione del più strano, del più difficile, del più obiettabile edificio di Frank Lloyd Wright: il campo estivo di Taliesin in Arizona” [...] “a tutti gli architetti intelligenti, Taliesin pone un problema di indagine spaziale”⁸⁰. And perhaps it is not by chance that this work establishes an implicit relationship with the Ardeatine Quarries that appear in the same issue.⁸¹

The article about the Fosse Ardeatine Memorial designed by Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli and others⁸², was no more than a simple report of the project but every step of

⁷⁶ [expression of a religious ethos] Argan, “Introduzione a Wright”..., 16.

⁷⁷ An interest that Bruno Zevi shared with Giuseppe Samonà and Giancarlo De Carlo who wrote the first Italian monography about William Morris: Giancarlo De Carlo, *William Morris* (Milan: Il balcone, 1947).

⁷⁸ Argan, “Introduzione a Wright”, 16. Theories at the basis of Bruno Zevi and Luigi Moretti’s methods of spatial investigation and already known in the Roman school thanks to the teaching of Vincenzo Fasolo. See Bruno Reichlin, “Figure della spazialità. Strutture e sequenze di spazi” versus “Lettura integrale dell’opera”, in *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, ed. by Bruno Reichlin and Letizia Tedeschi (Milan: Electa, 2010), 29, 33, 47; Roberto Dulio, “Le affinità elettive. Moretti e Zevi”, in *Luigi Moretti*, 437-439. It was probably from Einrich Wöfflin’s studies that Zevi retrieved the formal concept of “organic” and “inorganic” as well as the way to verify what the observer perceives respect to his position in space thus integrating Wrightian assumptions. See Dulio, *Introduzione...*, 8; During the 1950s, both the journal *Metron* and the rival *Spazio* contributed to disseminating a kind of historical analysis based on the *Einfühlung*’s approach.

⁷⁹ The first National Congress of Organic Architecture was held on 6 December 1947. The Association for Organic Architecture was founded in Rome in 1945 by forty initiators beside the homonymous school. In two years it had been expanding to the national context including other groups of different orientations (Catholic group 15 A, MSA, regional APAO etc.). See Brunetti, “Questionnaire”, n.d., Folder 16, Dulio, *Introduzione...*, 57. Zevi spoke at the conference taking stock of the meaning and purpose of the trend, his contribution was later published in *Metron*.

⁸⁰ [We are accompanying this writing by Argan with an illustration of the strangest, most difficult, most objectionable building by Frank Lloyd Wright: Taliesin Summer Camp in Arizona] [...] [Taliesin poses a problem of spatial investigation for all intelligent architects] [unsigned abstract] Argan, “Introduzione a Wright”..., 9.

⁸¹ Red. [Editorial staff] “Sistemazione delle cave ardeatine. Un concorso con la coda”, *Metron*, n.º 18 (1947): 35- 47.

⁸² The authors involved were: Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini (architects), Mirko Basaldella and Francesco Coccia (artists).

the described spatial sequence —from the roughly hewn stone ashlar to the metaphorical tombstone located in the harsh landscape— contributed, according to the editor's view, to the organic solution by reinforcing the link between the architecture and the emotional state of the visitor, although a keen eye could detect a kind of monumental essentiality typical of some unrealised projects for the E42 exhibition.

Much more aligned in its critical slant, the commentary by Giuseppe Samonà on the Competition for the Passenger Building at Termini Station⁸³ did not mention the winner nor the multiplicity of other proposals, but in outlining of the present crisis of architecture, attacked both the monumental and the box-like approach, making appreciative remarks instead on the third-classified project by Mario Ridolfi's group.⁸⁴ The fork structure modulating the entire building and the metaphorical images of tendons and vertebrae represented for the author the clearest tangible manifestation of the new organic language of architecture in Italy.

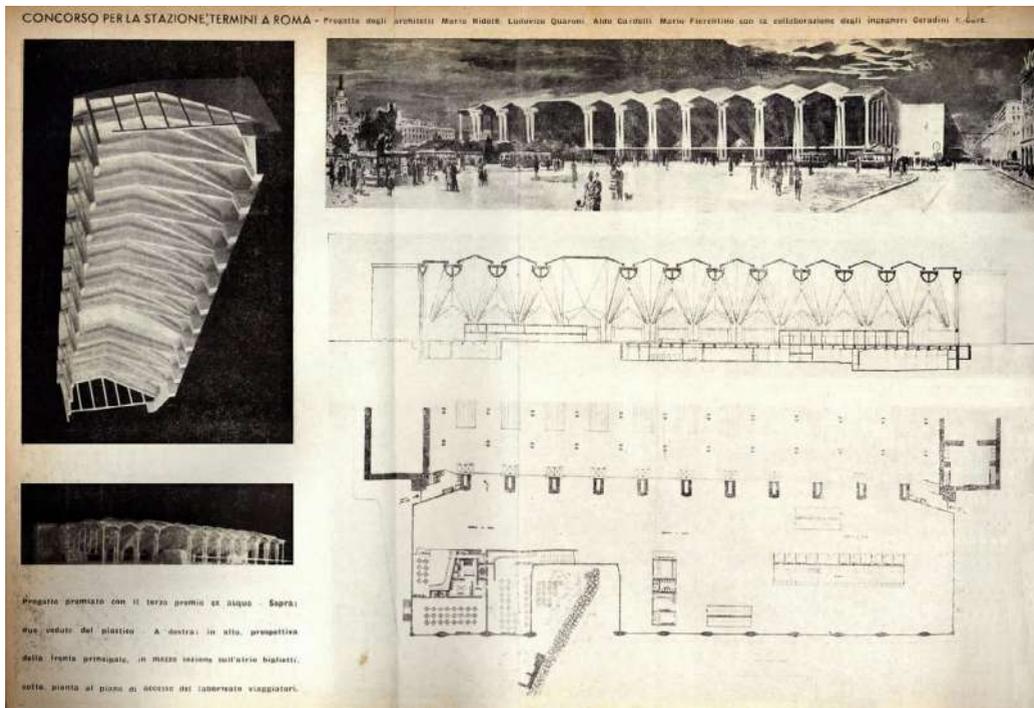


Figure 7. Passenger Building for Termini Railway Station (third prize) by Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giulio Ceradini and Arrigo Caré (engineers), source: *Metron*, n.º 21 (1947): 16.

⁸³ Giuseppe Samonà, "I progetti per il completamento formale della Stazione Termini", *Metron*, n.º 21 (1947): 8-22.

⁸⁴ The design group was made up of: Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino, Giulio Ceradini and Arrigo Caré (engineers). See Samonà, "I progetti per il completamento...", 19-22.

In this spasmodic search for real confirmations of theoretical assumptions, we can already read the signs of *Metron's* turning point. In 1948, Enrico Tedeschi permanently moved to Argentina together with Cino Calcaprina and his wife Margherita Roesler Franz, while Luigi Piccinato was often engaged in foreign assignments.⁸⁵ With the publication of the 25th issue, Zevi became co-editor-in-chief and started a second season of the journal (1948-1954).⁸⁶ Alongside the emerging themes of debate, and even thanks to the more appealing large format, *Metron* contributed to the construction of operative criticism within an overall historical revision of modern architecture.

⁸⁵ Zevi remarked that there was a gap in the editorial staff. Brunetti, "Questionario", n.d., Folder 16; Enrico Tedeschi and Cino Calcaprina were called to teach at the Universidad de Tucumán, Piccinato was called several times in Tucumán to give lectures. The group contributed to the assimilation of organic architectural culture in Argentina. See Federico De Ambrosis, *Una rotta transatlantica. Sulle tracce della presenza italiana nell'architettura argentina degli anni Cinquanta* (Turin: Accademia University Press, 2023), 52-61.

⁸⁶ About the complete periodisation of the Journal, see Casciato, "Gli esordi della rivista *Metron...*", 50-52.

La revista *Arquitectura* y el debate teórico en un periodo de desconcierto (1918-1933): la aportación de Leopoldo Torres Balbás

The Magazine *Architecture* and the Theoretical Debate in a Period of Confusion (1918-1933): The Contribution of Leopoldo Torres Balbás

JUAN MANUEL BARRIOS ROZÚA

Universidad de Granada, jmb@ugr.es

Abstract

El *alma mater* de la revista *Arquitectura* en sus primeros años fue Leopoldo Torres Balbás (Madrid 1888-1960), que combinó el ejercicio de la carrera profesional con la de crítico e historiador. Mientras que sus investigaciones sobre historia de la arquitectura y restauración están dispersas en un variado conjunto de revistas, prácticamente todos los artículos de crítica los publicó en *Arquitectura*. Se trata de un amplio y heterogéneo conjunto de ensayos y reseñas que daban rienda suelta a sus variadas inquietudes y muestran sus vaivenes teóricos a tenor de las lecturas que va realizando.

The *alma mater* of *Arquitectura* magazine in its early years was Leopoldo Torres Balbás (Madrid 1888-1960), who combined his professional career with that of critic and historian. While his research on architectural history and restoration is scattered in a varied set of journals, practically all of his critical articles were published in *Arquitectura*. It is a wide and heterogeneous set of essays and reviews that gave free rein to his varied concerns and show his theoretical fluctuations according to the readings he was doing.

Keywords

Crítica arquitectónica, nacionalismo, monumentalismo, vanguardias, racionalismo
Architectural criticism, nationalism, monumentalism, avant-gardes, rationalism

Su labor decisiva en la revista *Arquitectura*

El mismo año en el que Torres Balbás entraba en la Universidad (1910) expresaba con juvenil ingenuidad su aspiración a ser un crítico de arte “definidor de normas estéticas”, pues estaba convencido de saber cuál debía ser “el moderno ideal estético”.¹ Durante los ocho años que dedicó a la carrera siempre se le vio con libros y revistas, con frecuencia publicaciones extranjeras, en un incansable esfuerzo por ponerse al día de lo que ocurría en la atribulada Europa. Su buen conocimiento de la lengua francesa le permitió acceder al dinámico mercado editorial de ese país, mucho más al día de los debates internacionales que el español.

En 1918 la Sociedad Central de Arquitectos, de la que era secretario, creó la revista *Arquitectura*. Esta, durante su primera etapa, jugará un importante papel en el debate arquitectónico español, pues, como han señalado Miguel Ángel Baldellou o Carlos de San Antonio, supo reflejar la pluralidad de los debates de su tiempo². Era una publicación con un diseño convencional y un contenido extraordinariamente misceláneo, pero que llegaba a los profesionales de arquitectura de todos los rincones de España. Y lo hizo en un momento especialmente complicado para la arquitectura española e internacional, el de los años que siguieron al final de la Primera Guerra Mundial.

Su director inicial fue Gustavo Fernández Balbuena, aunque este abandonó tras el primer número, y dejó a su amigo Torres Balbás como director de facto y principal redactor de la revista³. Este publicó uno o más artículos por número entre 1918 y 1920, y redactó la mayoría de las reseñas de libros, revistas o artículos tanto españoles como extranjeros. Sus escritos abarcaban todos los temas de actualidad (vivienda social, ingeniería, materiales de construcción...) así como los de historia de la arquitectura, arqueología, arquitectura popular o restauración.

El modelo más evidente para la nueva revista era una publicación veterana, *La Construcción Moderna* (1903-1936), de modesta factura editorial y carácter misceláneo, orientada de manera prioritaria hacia la ingeniería. En esos años el director era Teodoro de Anasagasti, de quien Torres Balbás diría en 1923 que era “el más caracterizado de nuestros arquitectos de vanguardia, espíritu inquieto, sensible a todo viento renovador, ávido de modernidad”.⁴ El interés de Torres Balbás por esta revista se atestigua en que reseñase algunos de sus

¹ Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel, *Arquitectura española del siglo XX* (Madrid: Espasa Calpe, 1995), 28 y Carlos de San Antonio Gómez, *20 años de arquitectura en Madrid: la edad de plata, 1918-1936*, Madrid en el Tiempo 2 (Madrid: Consejería de Educación y Cultura, 1996), 98.

² Esta afirmación la hace el 18 de abril de 1910. Julián Esteban Chapapría, *Leopoldo Torres Balbás: un largo viaje con la Alhambra en el corazón* (Valencia: Pentagraf, 2012), 69.

³ Se nombra como director oficial a Ricardo García, que en la práctica poco hace. Esteban Chapapría, *Leopoldo Torres Balbás...*, 74-75.

⁴ Esta valoración la hace con motivo de la publicación de su libro *Enseñanza de la Arquitectura*. Leopoldo Torres Balbás, “Tras de una nueva arquitectura”, *Arquitectura* 52 (1923): 263-268.

artículos (como los dedicados al *Manifiesto futurista*⁵), o que él mismo publicara un trabajo en ella.⁶

Puede decirse que en los primeros cincuenta números, *Arquitectura* fue un empeño casi personal de Torres Balbás y cabe dudar de que esta revista hubiera podido seguir adelante sin su tesón. En 1921 no se editó ningún número de la revista y, de hecho, queda como el año en el que Torres Balbás publicó menos de toda su trayectoria como crítico e historiador. La revista se reanudó en enero de 1922 y él volvió a estar muy activo, hasta que en abril de 1923 se marche a Granada para trabajar en la restauración de la Alhambra. Sus nuevas obligaciones reducen su número de colaboraciones y estas se centran cada vez más en historia. No obstante, su actividad crítica no la cierra, ni siquiera cuando en febrero de 1927 su nombre desaparece de la redacción y las riendas de la publicación quedan en manos del crítico José Moreno Villa.⁷ Desde entonces las colaboraciones de Torres Balbás aparecerán con un ritmo irregular y solo ocasionalmente dedicadas a crítica arquitectónica. La mayoría de sus artículos aparecen ya en otras revistas y están centrados en la historia de la arquitectura medieval. En fin, el balance de su aportación en *Arquitectura* es extraordinario: entre 1918 y 1933 publicó 78 artículos y 250 reseñas, a lo que habría que sumar un número indeterminado de reseñas sin firma y varios artículos bajo pseudónimo. Las reseñas las firma como L.T.B., T. B., o T., y algunas no las que carecen de rúbrica es evidente que son suyas. Hay reseñas de dos páginas otras de solo dos líneas. Además, artículos suyos son, en mi opinión, los firmados como Luis Ramos Gil, R. G., Fernando García Piñel y Andrea Romano. También son suyas muchas de las introducciones y editoriales firmadas por La Redacción.

Nadie mostró tanta apertura de miras como él en aquellos años, pero más allá de sus críticas al monumentalismo y al regionalismo, y su apuesta por una arquitectura austera y económica, su visión hacia lo que llega de Europa o se elabora en España con ánimo renovador es de poca firmeza. Es comprensible dado lo confuso que es el panorama y lo rápido que cambia. De ahí que los planteamientos que defiende podamos considerarlos muchas veces reflexiones en voz alta donde da rienda suelta a intuiciones y sentimientos contradictorios.

Distanciamiento de sus profesores de arquitectura

En junio de 1918 anuncia en su célebre artículo “Mientras labran los sillares” su decisión de dedicarse a la crítica arquitectónica, pues hay una carencia casi absoluta de esta en España. Mientras “se discute sobre pintura y escultura modernas”, raro es que en la prensa aparezca “algún juicio tímido sobre un arquitecto o un edificio contemporáneos”.⁸

⁵ Teodoro Anasagasti, “Acotaciones”, *La Construcción Moderna* (15 y 30 julio 1919). Torres Balbás hace una reseña de estos artículos en *Arquitectura*, n.º 15 (julio 1919): 192.

⁶ Leopoldo Torres Balbás, “El estilo español y el verdadero casticismo”, *La Construcción Moderna* 2 (1919): 20- 21.

⁷ Mariano González Presencio, “José Moreno Villa y la arquitectura moderna en España”, en *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2012), 533- 535.

⁸ Leopoldo Torres Balbás, “Mientras labran los sillares...”, *Arquitectura* 2 (1918): 17.

La falta de crítica es tan extrema que, a su juicio, cualquier artículo que ofrezca una opinión polémica sobre arquitectura merece ser acogido con entusiasmo, aunque se esté en desacuerdo con él.⁹ Por esas fechas debió redactar un manuscrito con el título “La crítica arquitectónica” que nunca llega a publicar. En él señala que un amigo le ha pedido que lo acompañe algunas tardes por Madrid para indicarle cuáles son los edificios que “merecen ese nombre de arquitectura” y cuáles no. Irónico señala que sería tarea fácil elegir los edificios si recordara lo que le habían enseñado en la Escuela de Arquitectura, donde los profesores se guiaban por “un cierto número de principios fijos e inmutables, verdaderos mandamientos arquitectónicos cuya desobediencia era considerada terrible herejía y como tal condenada”.¹⁰

De la formación que recibió él y sus compañeros lamentaba que se les orientara hacia una arquitectura monumentalista, obligándoles a hacer proyectos de dimensiones alejadas de la realidad, inspirados en libros alemanes, vieneses o parisinos, y que no se les llevara a conocer la realidad constructiva española, de manera que terminaban la carrera sin saber qué era una obra.¹¹ Se quejaba también de la falta de aliento pedagógico y carencia de liderazgo de los profesores, que les dejaban “huérfanos de toda tutela inteligente capaz de orientarles en un camino fecundo”. Eran profesores que consideraban sus cátedras puestos burocráticos que les proporcionaban seguridad material, y cada uno explicaba su disciplina sin coordinarse con los demás.¹² Su deseo era romper ese ambiente cerrado con una revista que se abriera sin dogmatismos a todo tipo de temas y experiencias.

Críticas hacia el monumentalismo nacionalista

La arquitectura monumentalista y nacionalista había sido en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX la expresión del imperialismo de los países europeos, o de su aspiración a él en algunos estados que llegaron tarde al reparto del mundo. También fue la manifestación de unos estados con una capacidad de recaudación cada vez mayor, que asumían tareas hasta ese momento pobremente afrontadas o delegadas en instituciones religiosas y caritativas (educación, asistencia sanitaria...). La arquitectura era, además, la

⁹ Así lo afirma en su reseña: Leopoldo Torres Balbas, “Reseña de ‘La casa española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional’ de Luis María Cabello Lapiedra”, *Arquitectura*, n.º 27 (julio 1920): 191-192.

¹⁰ Encabeza el manuscrito con la palabra “ensayo” y lo dedica a R. de O., carece de fecha, tiene dos páginas y se corta abruptamente. En el artículo anuncia, con tono irónico, que va a iniciar una “próxima y brillante campaña de crítica arquitectónica”, en Archivo Provincial de Murcia, PSM10225-083.

¹¹ Leopoldo Torres Balbás, “Arquitectura española contemporánea. Dos proyectos de alumnos de la Escuela de Madrid”, *Arquitectura* 11 (1919): 71-72.

¹² Leopoldo Torres Balbás, “Arquitectura española contemporánea. Los trabajos del pensionado Sr. Fernández Balbuena”, *Arquitectura* 33 (1922): 27-28.

expresión triunfal del ideal del estado-nación que todos los países europeos venían construyendo desde las revoluciones liberales.¹³

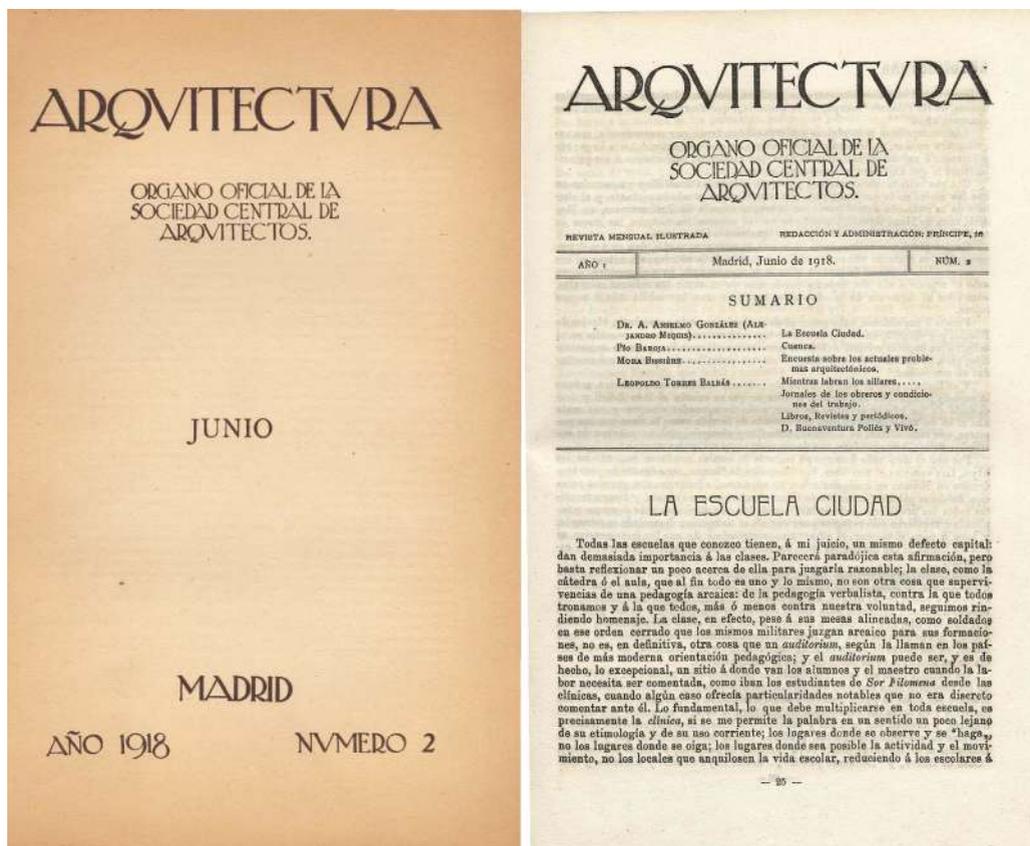


Figura 1. Portada e índice del número 2 de la revista *Arquitectura*, editado en 1918.

Tras la Gran Guerra el nacionalismo y el monumentalismo, lejos de decaer en Europa, experimentaron un repunte en los países vencedores como Gran Bretaña, Francia o Italia, que proyectaron grandiosos y retóricos edificios. Torres Balbás, como otros jóvenes arquitectos y artistas, tenía la impresión es que la arquitectura nacionalista era un movimiento internacional que iba a más, y decidió alinear su pluma contra lo que consideraba tanto un derroche económico, como una promoción de valores retóricos ajenos a su sensibilidad estética y social. No es de extrañar por tanto que critique proyectos como el de Antonio Palacios

¹³ Escribe Torres Balbás sobre los edificios monumentalistas: “Respondían a la idea de ser verdaderos monumentos levantados al Dios de nuestra moderna sociedad, EL ESTADO, abstracción que debía ejercer la tutela sobre los ciudadanos, ante cuyo servicio cedían los demás intereses”. Leopoldo Torres Balbás, “Arquitectura española contemporánea. Proyecto de Instituto para Salamanca”, *Arquitectura* 27 (1920): 186-187.

para el Círculo de Bellas Artes, los cuarteles con fachadas monumentales y dormitorios sin ventilación, los grandiosos bancos neoclásicos, etc.¹⁴

Pero lo que fustigó como más energía fue el esfuerzo estéril por encontrar una arquitectura nacional. Lo que la historia demostraba, a su juicio, era que en el suelo hispano había una gran diversidad regional, que los estilos se habían sucedido en el tiempo, y que las influencias foráneas habían sido muy intensas y se habían reinterpretado de manera diversa según el lugar. Extraer un estilo español de ese complejo y heterogéneo pasado era una arbitrariedad, y de hecho arquitectos como Leonardo Rucabado o Aníbal González obtuvieron resultados muy diferentes.¹⁵

En fin, en un artículo de la revista *Arquitectura* que firmó con el pseudónimo Andrea Romano (enero de 1919), aseveró categórico que en España se vive “una decadencia sin precedentes en la historia de la arquitectura” y negó que los jóvenes arquitectos estuvieran haciendo mejores obras que sus predecesores del siglo XIX.¹⁶

El problema de la vivienda social

Torres Balbás no rechaza la tradición cuando esta se usa al servicio de la vida moderna, y deja claro que para él es la función lo que determina la modernidad de un edificio más que su apariencia formal. En sus artículos en *Arquitectura* elogia muchos edificios diseñados con un lenguaje historicista, generalmente clásico, sobrio y sin aspiraciones monumentales. Así, dedica artículos encomiásticos a proyectos de Secundino Suazo, Rafael Bergamín, José Yarnoz, Francisco Nebot o Gustavo Fernández Balbuena. El propio Torres Balbás publicó bajo seudónimo un artículo sobre sus primeros proyectos, en los cuales se aprecia su proximidad a las ideas de Antonio Flórez¹⁷. Este arquitecto, vinculado a la Institución Libre de Enseñanza, en la que se formó el propio Torres Balbás, fue su mentor en sus primeros años de arquitecto y, en el campo de la arquitectura escolar, un referente de lo que entendía por modernidad.

¹⁴ Leopoldo Torres Balbás, “Concurso de proyectos para el edificio del Círculo de Bellas Artes”, *Arquitectura* 16 (1919): 226-228 y Torres Balbás, “Arquitectura española contemporánea. Proyecto de Instituto para Salamanca”..., 186-187.

¹⁵ Sobre Rucabado véase Leopoldo Torres Balbás, “Arquitectura española contemporánea. La última obra de Rucabado”, *Arquitectura* 25 (1920): 132-135 y Ángel Isac, “Torres Balbás contra Lampérez y Le Corbusier”, en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica: ensayos* (Granada: Patronato de la Alhambra, 2013), 437-438.

¹⁶ Andrea Romano, “Divagaciones sobre arquitectura”, *Arquitectura*, n.º 9 (enero 1919): 19-22. La relación de Torres Balbás con la arquitectura monumentalista la trato con profundidad en Juan Manuel Barrios Rozúa, “La imposibilidad de un estilo nacional: la diatriba de Leopoldo Torres Balbás contra la arquitectura monumentalista y regionalista”, en *Pensar la ciudad. Imágenes, palabras, edificios*, ed. por Juan Calatrava Escobar, Ana del Cid Mendoza, Marta Rodríguez Iturriaga y María Zurita Elizalde (Granada: EUG, 2022), 157-189.

¹⁷ El artículo bajo seudónimo es Ramos Gil, “Arquitectura española contemporánea”, *Arquitectura* 32 (1920): 351-352. Véase un análisis de estos modestos proyectos en Alfonso Muñoz Cosme, *La vida y obra de Leopoldo Torres Balbás* (Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005), 32-39 y 156.

Una preocupación central del joven Torres Balbás fue la vivienda social, tema que tuvo poco desarrollo teórico en España, pero que estaba en plena ebullición en Europa y Estados Unidos.¹⁸ En su opinión, los arquitectos tenían mucho que aportar a la regeneración de España, pues “la vivienda sana y económica puede ser base de un salvador programa nacional”.¹⁹ En 1919 elogia las “ciudades para obreros” de tipo “ciudad-jardín” levantadas en EEUU desde que empezó la Gran Guerra. Destaca las buenas instalaciones que tienen (baño, calefacción central), ensalza la economía de la construcción y el uso de modernos materiales, apunta la participación en cada conjunto de varios arquitectos para evitar la monotonía, y elogia la sencillez de las fachadas y cómo se ha dejado “a la naturaleza el cuidado de proporcionar la principal decoración”. La adaptación a los diferentes climas de ese mismo país se ha logrado adoptando en los estados del Sur un aire español, mientras en la costa atlántica se evoca “el encanto de las viejas aldeas de Francia é Inglaterra”.²⁰ O sea, la economía, la sobriedad, y el uso de modernos materiales no deben abocar a un estilo estandarizado y ajeno al contexto climático o cultural. En cambio, reprocha la tendencia en Francia a imitar los chalets burgueses porque ello “va en detrimento de condiciones muy importantes de la construcción”.²¹

Una fuente de inspiración para edificar viviendas sociales con economía y buen comportamiento frente al medio es la arquitectura popular. En su opinión la arquitectura popular es producto de una selección de las soluciones más aptas a un medio dado, lo cual puede aportar procedimientos baratos y funcionales. No en vano se pondrá a trabajar en un amplio volumen que titulará *La arquitectura popular en las distintas regiones de España*, y que será premiado en 1923 por el Ateneo madrileño.²² Torres Balbás comprueba que las lecciones que puede aportar la arquitectura popular van más allá de la Península Ibérica, y ve como la llamada “arquitectura española” de California se difunde por aquel inmenso país. Esto le lleva a afirmar que la arquitectura popular puede aportar “sugestiones e ideas, temas y soluciones, que aparecen en estado embrionario” y que pueden “dar nueva juventud a nuestro gastado arte”. Y lamenta que de las posibilidades de la arquitectura popular peninsular, así

¹⁸ Carlos Sambricio, “Torres Balbás, crítico de arquitectura contemporánea y estudioso de la arquitectura popular”, en *Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica: ensayos* (Granada: Patronato de la Alhambra, 2013), 407-408.

¹⁹ Así lo apunta en el artículo bajo pseudónimo ya citado: Ramos Gil, “Arquitectura...”, 352.

²⁰ Leopoldo Torres Balbás, “Reseña de ‘Citès jardin et villes ouvrières aux Etats-Unis’, *Art et Decoration* 212, 1919”, *Arquitectura* 15 (1919): 193.

²¹ Leopoldo Torres Balbás, “Reseña de *Maions ouvrières récemment onstruits*, de R. Ducher”, *Arquitectura* 45 (1923): 19.

²² Su trabajo lo incluyó en 1933 en el tomo III de la obra colectiva *Folklore y costumbres de España*, coordinada por Francesc Carreras y Candi. La propuesta que se desprende de las reflexiones de Torres Balbás sobre la arquitectura vernácula la ha definido Sofía Diéguez como “un regionalismo modernizado que tuviese en cuenta factores como el clima, los materiales de una región determinada, etc”. Sofía Diéguez Patao, *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid* (Madrid: Cátedra, 1997), 72-73.

como de la colonial mexicana, están sacando notable partido los arquitectos norteamericanos, pero no los españoles.²³

No es de extrañar que diversos historiadores hayan destacado la influencia que sus escritos tuvieron en la labor de organismos posteriores a la Guerra Civil como la Dirección General de Regiones Devastadas y el Instituto Nacional de Colonización.²⁴ Estos organismos afrontaron la construcción de viviendas económicas inspirándose en la arquitectura popular no solo por motivos nacionalistas, sino también porque ofrecía soluciones adecuadas para el atraso tecnológico que vivió la España de la Autarquía.

Sentimientos encontrados hacia la arquitectura vanguardista

Las alternativas al monumentalismo nacionalista que fustiga con tanto vigor no pasan solo por la inspiración en los aspectos más funcionales de la arquitectura popular o en el recurso a un clasicismo depurado. De Europa llegan propuestas muy diversas que él observa con apertura de miras, sin renunciar a señalar aquellos aspectos que considera discutibles. En junio de 1919 publicó un artículo en el que era evidente que había leído el *Manifiesto por una arquitectura Futurista* de Antonio Sant’Elia (1914). En este y en otros escritos de esos momentos realizó reflexiones en las que se mostraba fascinado por el maquinismo. También siguió con atención las obras de ingeniería y en 1924 coordinó en *Arquitectura* un monográfico sobre hormigón armado el cual estaba ilustrado con obras realizadas en España. Su conclusión era que “las obras más felizmente logradas artísticamente son aquellas en las que no se ha tratado de dar a ese material formas estéticas”.²⁵

Su interés por el maquinismo y el hormigón armado explican que fuera el primer arquitecto español en elaborar una reseña de un escrito de Le Corbusier, *Vers une Architecture*, texto del que se ocupa en 1923.²⁶ Es indiscutible que Torres Balbás se percató de la importancia

²³ Leopoldo Torres Balbás, “La moderna arquitectura española en Norteamérica”, *Arquitectura* 44 (1922): 477.

²⁴ Francisco Javier Monclús Fraga y José Luis Oyón, “Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas”, en *Arquitectura en Regiones Devastadas* (Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987), 119 y José Antonio Flores Soto, *Aprendiendo de una arquitectura anónima. Influencias y relaciones en la arquitectura española contemporánea. El INC en Extremadura* (Madrid: ETSAM, 2013), 896.

²⁵ Leopoldo Torres Balbas, *Arquitectura* 61 (1924): 178-179.

²⁶ La reseña lógicamente ha llamado la atención de numerosos estudiosos. Para Carlos de San Antonio el artículo es una crítica “mordaz al estilo literario” y sus comentarios “son sutiles y demuestran la profundidad y erudición de su espíritu”, en De San Antonio Gómez, *20 años de arquitectura en Madrid...*, 181. Carlos Sambricio también destaca la modernidad de los planteamientos de Torres Balbás, más allá de que se mostrara receloso de algunas propuestas del arquitecto franco-suizo, en Carlos Sambricio, “Flórez a través de su discípulo Torres Balbás. Una primera reflexión moderna sobre la arquitectura española”, en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941)* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2002), 28. Ángel Isac pone el acento en las críticas a Le Corbusier, lo que lo situaría en una posición intermedia entre el arquitecto franco-suizo y el regionalista Rucabado en Isac, “Torres Balbás contra Lampérez y Le Corbusier”..., 445-446. Salvador Guerrero destaca que acoge el libro con tibieza frente al entusiasmo de estudiantes como Luis Moya o José Manuel Aizpurúa, en Salvador Guerrero López, *La Institución Libre de Enseñanza y la arquitectura española de la Edad de Plata (1876-1936)* (Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2016), 551. Para Fullaondo es poco menos que una herejía el haber deslizado algunas críticas al texto de Le Corbusier, en Juan Daniel Fullaondo y María Teresa Muñoz, *Historia de la arquitectura española, tomo I. Mirando atrás con cierta ira (a veces)* (Madrid: Kain, 1994), 449.

de este manifiesto, pues no se limita a hacer el breve comentario que inserta en la sección de novedades publicadas, sino que transforma la reseña en un largo artículo en el que glosa las ideas de Le Corbusier a la par que hace reflexiones y valoraciones que demuestran una lectura detenida y crítica de una obra que le genera sentimientos encontrados. Del arquitecto franco-suizo le incomoda el tono dogmático y profético, el desprecio por la arquitectura histórica, el que exponga como propias ideas que otros han defendido antes y duda, además, de la solvencia de algunas de sus propuestas prácticas. Coincide con Le Corbusier en su fascinación por los trasatlánticos y las grandes obras de infraestructura vinculadas al transporte, en que los arquitectos han quedado rezagados frente a los ingenieros, en la necesidad de hacer una arquitectura más preocupada por valores como el espacio y la luz, y menos por la ornamentación, o en la conveniencia de adaptar la vivienda a la vida moderna. Sin embargo, rechaza sus propuestas concretas sobre la vivienda, pues Le Corbusier la trata como un “almacén” y hace unas propuestas de construcción estandarizada que no cree factibles. En fin, Torres Balbás coincide en cuestiones claves con él, pero considera que va demasiado lejos planteando un dilema polarizado, y se muestra partidario de una modernidad más contenida y una actitud menos provocadora.²⁷

En 1930 Torres Balbás analiza un número de *L'Architecture vivante* donde Le Corbusier y Pierre Jeanneret repasan a través de cincuenta láminas sus últimos proyectos. El madrileño mantiene sus sentimientos encontrados, aunque la balanza se incline por la frialdad y aproveche, además, para marcar distancias con sus entusiastas seguidores en España, entre los que sobresale su amigo Fernando García Mercadal. Para Torres Balbás es una exageración de un “esnobismo” español deficientemente informado considerar a Le Corbusier “el apóstol y representante máximo del novísimo movimiento arquitectónico”. Para él hay otros arquitectos franceses de vanguardia menos exhibicionistas, destacando a Tony Garnier, en quien ve un “racionalista y moderno”, cuyas obras siempre será provechoso estudiar. Y una vez más se reafirma en su idea de que la prosa de Le Corbusier es de una retórica decimonónica, y le acusa de confuso y arbitrario en su empeño de restaurar “los trazados geométricos para la composición arquitectónica”.

Ante el temor de que su escepticismo hacia Le Corbusier y sus seguidores españoles pueda llevar a algunos a situarlo como un conservador, Torres Balbás tacha sus comentarios de “líneas sin importancia”, y pide que no se le ubique “en la retaguardia, de la que estamos tan lejos como de la llamada vanguardia o de un supuesto centro”. Y recuerda cómo en 1918 los impulsores de *Arquitectura* apostaron por hacer de la revista una tribuna que mirara con amor tanto al pasado como al porvenir.²⁸

Epílogo

Conforme avanzaban los años el panorama arquitectónico se había ido haciendo más diverso. Consciente de los excesos de pasión en sus primeros escritos, ya en 1923 Torres

²⁷ Torres Balbás, “Tras de...”. 263-268.

²⁸ Leopoldo Torres Balbás, “Reseña de *L'Architecture vivante* (Paris, Editonos Albert Morancé)”, *Arquitectura* 131 (1930): 93.

Balbás reconoció que en sus años de estudiante él y sus compañeros emitieron “juicios rápidos y categóricos” con “dogmatismo intransigente”, y que los años y la experiencia le habían hecho ser mucho más matizado y reconocer “el fondo de verdad que suele existir en toda opinión sinceramente expuesta”. Esta reflexión la hacía para vindicar el valor del conocimiento de la arquitectura del pasado y desmentir las afirmaciones de “los defensores del antihistoricismo” que aseguran que “tan sólo es posible crear algo original y moderno desconociendo el pretérito”, al cual consideran un “perfume letal” que “ahogará la personalidad de artistas actuales”.²⁹

Cuando a partir de 1927 empieza a emerger en España la corriente racionalista, Torres Balbás se inclina por respaldar una evolución de la arquitectura en clave no rupturista. El arquitecto debía ser capaz de investigar las creaciones del pasado para extraer lecciones válidas en el presente, combinándolas con las innovaciones constructivas y tecnológicas de la segunda revolución industrial, conforme fuera factible adaptar estas a la atrasada economía española.

En los años treinta *Arquitectura* decae. Pese a que cada vez dedica más espacio a la arquitectura racionalista, sigue manteniendo un formato tradicional y un carácter misceláneo. Así, ante la historiografía queda eclipsada por la deslumbrante modernidad formal de la revista A.C. No obstante, no hay que subestimar *Arquitectura*, dada su amplia difusión, ni sobrestimar A.C., revista militante de un pequeño colectivo de arquitectos creados en 1930, el Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC).³⁰ A.C. era desde luego rupturista a ojos de la mayoría de los arquitectos españoles, pero poco original en el fondo, pues se componía de muchas ideas prestadas y de artículos traducidos. Además, la difusión de la revista era modesta; como señala Óscar M. Ares, el número 9 de A.C. tuvo una tirada de 1.600 ejemplares, pero solo llegó directamente a 250 suscriptores” y vendió poco más de 70 números, una “constante que se mantuvo durante la vigencia de la publicación”.³¹

Cuando los arquitectos del GATEPAC atacan en 1933 la arquitectura escolar de Antonio Flórez y la Oficina Técnica de Construcción de Escuelas, de la que Torres Balbás era miembro, este les acusará de “sectarismo técnico”, de doblegarse a la “vacua moda” y de ignorar los condicionantes económicos y geográficos de España³². Acusaciones que algo de verdad tenían, pues incluso Carlos Sambricio, un historiador que reconoce en A.C. “el más

²⁹ Leopoldo Torres Balbás, “La enseñanza de la historia de la arquitectura”, *Arquitectura* 46 (1923): 36-40.

³⁰ El GATEPAC, incluida su rama catalana el GATCPAC, se componía inicialmente de 9 arquitectos y nunca llegó a los 20. Carlos Sambricio, “AC Documentos de Actividad Contemporánea”, en *AC Documentos de Actividad Contemporánea 1931-1937* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005), 20-24.

³¹ Oscar M. Ares Álvarez, “La arquitectura como propaganda. Los fines de la revista AC”, en *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2012), 359.

³² Leopoldo Torres Balbás, “Los edificios escolares vistos desde la España rural”, en *Oficina técnica para construcción de escuelas* (Madrid: Imprenta de Galo Sáez, 1933), 74-75.

importante documento de la arquitectura española de su tiempo”, no puede menos que señalar el distanciamiento de esta revista respecto a la realidad del país³³.

Esta polémica circunstancial fue la última incursión de Torres Balbás sobre un tema de actualidad arquitectónica. En realidad el arquitecto madrileño había puesto fin a su labor de crítico tres años antes con la reseña sobre *L'Architecture vivante* antes comentada.

Repasar las páginas de *Arquitectura* permite comprender cuán diverso y confuso se presentaba el panorama arquitectónico en el periodo posterior a la Gran Guerra, y cuán ingenua era la pretensión de unos y otros de encontrar un estilo definidor de la nación española o de la era industrial. Aunque el propio Torres Balbás estimara sin entusiasmo que el “racionalismo” se estaba alzando triunfante, la realidad arquitectónica española se iba a mostrar tozudamente heterogénea. Baste señalar que la revista desde la que tanto había combatido el monumentalismo nacionalista, pronto iba a ser rebautizada como *Revista Nacional de Arquitectura* y retomar el empeño de hacer arquitectura con valores nacionales e imperiales.³⁴

³³ Dice respecto al espacio dedicado por A.C. a Richard Neutra: “¿Quién y desde qué lógica pensó que la obra de Neutra en California interesaba a los arquitectos españoles, que ni disponían los materiales utilizados en USA ni contaban, en sus obras, con el presupuesto necesario para llevarlas a término?”, en Sambricio, “AC Documentos...”, 23.

³⁴ Antón Capitel, “Notas sobre los avatares históricos de la revista *Arquitectura* como medio de difusión de la innovación arquitectónica”, *Informes de la construcción* 510 (2008): 45-48.

La guía de arquitectura moderna antes de 1951: tres publicaciones pioneras

Modern Architectural Guides Before 1951: Three Pioneer Publications

ÁNGEL CAMACHO PINA

Universidad Politécnica de Madrid, angel.camacho.pina@alumnos.upm.es

Abstract

Las primeras guías de arquitectura moderna surgieron en la década de 1930. El empuje inicial mostrado por Alemania y que produjo la excepcional *Neues Bauen in Berlin* (1931) desapareció cuando el Tercer Reich impuso sus directrices sobre arquitectura moderna a mediados de la década. *New Sights of London* (1938) se engloba dentro de la larga tradición británica de guías de viaje, de la que, sin embargo, constituye un ejemplo singular. *Guide to Modern Architecture: Northeast States* (1940) fue la primera aportación americana al ámbito de las guías de arquitectura, pero también la última surgida antes del final de la Segunda Guerra Mundial; hasta 1951 no se reanuda completamente la producción de este tipo de publicaciones.

La presente comunicación pone en contexto y analiza las tres guías mencionadas, publicaciones pioneras en su campo, ofreciendo una visión panorámica del origen de este formato editorial y ayudando a entender su desarrollo futuro.

Modern architectural guides appeared in the 1930s. The initial thrust shown by Germany, which produced the exceptional *Neues Bauen in Berlin* (1931), vanished when the Third Reich imposed its guidelines on modern architecture in the middle of the decade. *New Sights of London* (1938) was a product of the long British tradition of travel guides, of which, however, it is a unique example. *Guide to Modern Architecture: Northeast States* (1940) was the first American contribution to the field of architectural guidebooks, but also the last to appear before the end of World War II; it was not until 1951 that the production of this type of publication would fully resume.

The present communication puts into context and analyzes these three guides, pioneering publications in their field, offering a panoramic view of the origin of this editorial format and helping to understand its future development.

Keywords

Guía de arquitectura, libro de viaje, Heinz Johannes, Hugh Casson, John McAndrew
Architectural guide, guidebook, Heinz Johannes, Hugh Casson, John McAndrew

Introducción

Alrededor de 1830 se consolidaba la guía de viaje como el libro de formato manejable, compacto y conciso que conocemos hoy. Las alemanas *Baedeker* y las británicas *Murray*, surgidas en 1835 y 1836 respectivamente, inauguraron el concepto moderno de viaje de turismo y se convirtieron en el estándar europeo de la segunda mitad del siglo XIX, acompañando a los viajeros en la expansión del ferrocarril por Europa y parte de Asia.

La guía de arquitectura como formato específico aparecería algo más adelante. Las primeras publicaciones dedicadas exclusivamente a la arquitectura de un lugar determinado y con formato y vocación de guía –esto es, diseñadas con la intención de acompañar al usuario en su viaje, ofreciéndole información sobre los edificios y facilitando su llegada a los mismos– surgieron en Alemania en torno al cambio de siglo. *Hannover. Führer durch die Stadt und ihre Bauten*¹ (1882) es quizá la primera guía de arquitectura de la historia. Publicada con motivo de la quinta asamblea general de la asociación alemana de colegios de arquitectos e ingenieros que iba a tener lugar en dicha ciudad, era un libro de bolsillo que se distanciaba conscientemente de los volúmenes lanzados con motivo de las asambleas anteriores en Berlín o Dresde, de formato mucho más grande y lujoso. El también alemán *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*², obra del historiador del arte Georg Dehio y publicada en cinco volúmenes entre 1905 y 1912, constituía un eficiente inventario del patrimonio monumental alemán que serviría de inspiración a Nikolaus Pevsner para *The Buildings of England*³. Sin embargo, se encontraba a medio camino entre lo que podemos considerar una guía de arquitectura y un catálogo del patrimonio histórico-artístico, donde los edificios incluidos lo son a veces más por su antigüedad o su relevancia histórica y social que por su calidad arquitectónica, y donde se suelen omitir las obras recientes. De hecho, en muchos casos gran parte del contenido de una guía de viaje son obras de arquitectura, pero recogidas por los motivos expuestos. *Die Baukunst Breslaus. Ein architektonischer führer*⁴, de 1926, fue la primera publicación que recogió, en forma de guía e igualándola en relevancia a la arquitectura histórica, obras de arquitectura moderna: entre otros edificios, el *Jahrhunderthalle* o Salón del Centenario, obra de Max Berg y Richard Konwiarz (autor de la guía) de 1911-1913, es ampliamente reseñado.

La primacía de las publicaciones alemanas dentro del ámbito aún en formación de las guías de arquitectura se mantuvo durante todo el primer tercio del siglo XX. Pero entre 1930 y 1940, tres publicaciones tremendamente significativas vieron la luz: una alemana, otra británica y otra estadounidense. Todas ellas estaban dedicadas, exclusivamente por primera

¹ Theodor Unger, ed., *Hannover. Führer durch die Stadt und ihre Bauten. Festschrift zur fünften General-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine* (Hannover: Klindworth's Verlag, 1882).

² Georg Gottfried Julius Dehio, ed., *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages für Denkmalpflege* (Berlín: Ernst Wasmuth A.-G., 1905-1912).

³ Nikolaus Pevsner, ed., *The Buildings of England* (Harmondsworth: Penguin Books, 1951-1974).

⁴ Richard Konwiarz, *Die Baukunst Breslaus. Ein Architektonischer Führer* (Breslavia: Graß, Barth & Comp., 1926).

vez, a la arquitectura contemporánea: *Neues Bauen in Berlin*⁵ (1931), *New Sights of London*⁶ (1938) y *Guide to Modern Architecture: Northeast States*⁷ (1940). Su aparición parecía implicar el arranque de una nueva y floreciente etapa en lo que respecta a las guías de arquitectura que, sin embargo, los acontecimientos históricos truncaron de raíz. En la presente comunicación se analizan estas tres publicaciones pioneras.

***Neues Bauen in Berlin* (1931)**

La primera guía dedicada exclusivamente a arquitectura moderna⁸ se publicó en 1931 y recogía únicamente obras posteriores a 1918. Su autor, Heinz Johannes (1901-1945), fue un arquitecto e historiador de la arquitectura alemán que destacó principalmente por sus investigaciones arqueológicas realizadas en el *Deutsches Archäologisches Institut* (en adelante DAI) de Atenas: su obra más relevante es un estudio sobre el Mausoleo de Teodorico en Rávena⁹ publicado junto al arqueólogo Robert Heidenreich. Cuando Johannes contaba apenas treinta años, y a instancias de su antiguo tutor, Daniel Krencker, Deutscher Kunstverlag le encargó la elaboración de una guía de la arquitectura moderna berlinesa. La editorial reconocía así la relevancia de las nuevas tendencias arquitectónicas dentro del panorama artístico alemán.

El rastro dejado por Johannes y su guía de arquitectura es escaso; sin embargo, la publicación es de un valor excepcional. *Neues Bauen in Berlin: Ein Führer mit 168 Bildern* tiene un diseño tremendamente vanguardista y su configuración anticipa en varias décadas muchos aspectos presentes en guías posteriores. Se trata de un volumen ligero y compacto, de proporciones verticales y encuadernado en rústica. La llamativa cubierta (fig. 1) muestra una fotografía del bloque de apartamentos de Fred Forbat en la Großsiedlung Siemensstadt en blanco y negro, a página completa y en papel plateado, con título y subtítulo sobrepuestos en *futura black*¹⁰, una tipografía surgida solamente dos años antes de la publicación del libro. El exterior se complementa con el lomo en un fuerte tono naranja y la cubierta posterior en negro, ambos sin texto alguno. Con su llamativo diseño, la guía constituye un objeto tan representativo de la década de 1920 en Alemania como los edificios que recoge.

⁵ Heinz Johannes, *Neues Bauen in Berlin: Ein Führer mit 168 Bildern* (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 1931).

⁶ Hugh Maxwell Casson, *New Sights of London: The Handy Guide to Contemporary Architecture* (Londres: London Transport, 1938).

⁷ John McAndrew, ed., *Guide to Modern Architecture: Northeast States* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1940).

⁸ Roland Jaeger, "Neues Bauen in Berlin von 1931", *Aus dem Antiquariat* 1, n.º 2 (enero 1997): A14-A18; Roland Jaeger, epílogo en Heinz Johannes, *Neues Bauen in Berlin: Ein Führer mit 168 Bildern* (2ª ed., Berlín: Gebr. Mann Verlag, 1998). La presente investigación confirma que se trata de la primera guía en recoger única y exclusivamente arquitectura moderna.

⁹ Robert Heidenreich y Heinz Johannes, *Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1971).

¹⁰ Florian Hardwig, "Neues Bauen in Berlin", en *Fonts in Use (sitio web)*, 9 de diciembre 2012, <https://fontsinuse.com/uses/2630/neues-bauen-in-berlin>.

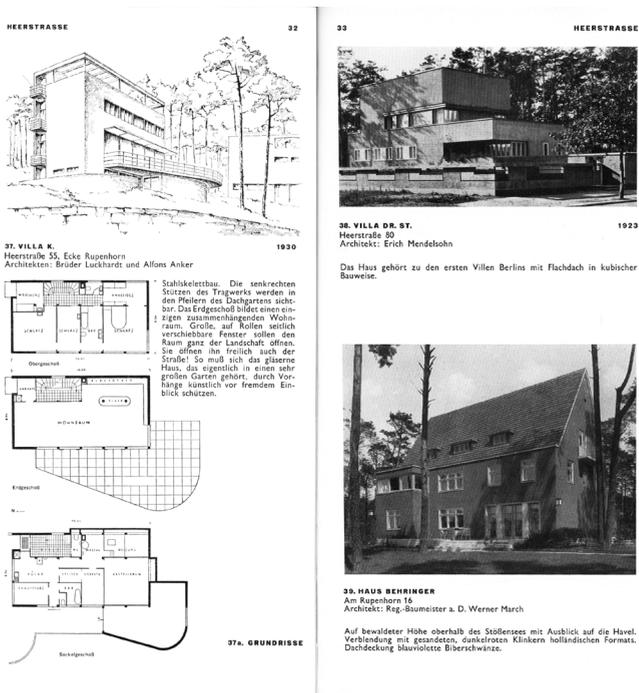
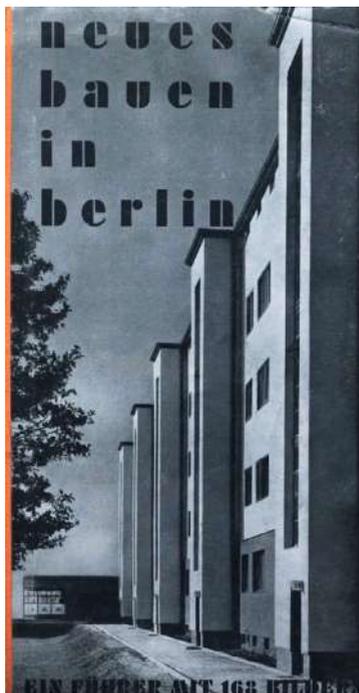


Figura 1. (izda) *Neues Bauen in Berlin*, cubierta. Fuente: *Fonts in Use* (sitio web), <https://fontsinuse.com>.
Figura 2. (dcha) *Neues Bauen in Berlin*, doble página tipo.

En su prefacio, Johannes explica la organización interna de la guía y pone de manifiesto los problemas encontrados a la hora de ordenar el catálogo, optando finalmente por organizar los edificios de acuerdo con su emplazamiento, partiendo del centro de Berlín hacia su extrarradio. Las 118 entradas de la guía cuentan con ilustración –hay en total 168 fotografías, como reza orgulloso el subtítulo–, una ratio que no alcanzarían muchas guías posteriores. Las obras se ilustran generalmente con una (en algunos casos varias) fotografía en blanco y negro, todas ellas de gran calidad. Para aquellos edificios de los que no fue posible obtener una buena imagen o que se encontraban aún en obras en el momento de elaborar la guía, esta es sustituida por un dibujo del propio Johannes. Estas perspectivas rápidas revelan su destreza para el levantamiento a mano alzada de construcciones existentes, trabajo que desempeñaría ampliamente en las excavaciones arqueológicas griegas¹¹. Las fotografías o croquis a veces van acompañadas de planos, que sustituyen a la ilustración principal en contadas ocasiones, generalmente en el caso de desarrollos residenciales a gran escala, donde muchas veces la planta de conjunto es la imagen más significativa del proyecto. La maquetación y el diseño están extremadamente cuidados. El libro arranca con un índice de barrios del Gran Berlín –área cubierta por la guía– y otro de arquitectos, ocupando una

¹¹ Jaeger, epílogo en Heinz Johannes, *Neues Bauen in Berlin...*, ii.

página cada uno. La siguiente doble página está ocupada por el prefacio y la introducción, ambos escritos por Johannes. A continuación comienza el catálogo de edificios.

La guía muestra una configuración interna constante, con dos obras por página (fig. 2). Puntualmente, un edificio ocupa una página completa o incluso doble página, como en el caso de la *Grosses Schauspielhaus*. El edificio de Poelzig abre el catálogo no por su relevancia, la cual se reconoce otorgándole cuatro veces más espacio, sino por su céntrica localización en la ciudad. Las obras se ordenan por barrios, comenzando por el centro y recorriendo la periferia en sentido antihorario. El catálogo de 118 obras finaliza abruptamente en una página par, y en la siguiente se encuentra un índice de las obras clasificadas por tipo, los créditos de las imágenes y de las empresas que han participado en la elaboración del libro (suministro de papel, impresión, encuadernación, etc.). Continúan diez páginas de publicidad, tras las cuales el volumen se cierra con un índice de calles en la última página, que permite ser consultado a la vez que se despliega el plano de la ciudad, fijado al interior de la contracubierta.

Neues Bauen in Berlin resulta una guía extremadamente sintética y eficiente: en 89 páginas –sin contar las diez dedicadas a anuncios– recoge un catálogo de 118 edificios, todos ellos con al menos una ilustración, y muchos acompañados de un comentario. En las siete páginas restantes se encuentran la portada, el prólogo, la introducción, los créditos e índices de arquitectos, tipos edilicios, calles y barrios. Cuesta creer que toda esta información esté organizada en un volumen tan compacto y que en absoluto se percibe saturado. El catálogo, con sus referencias individuales a cada edificio, es el alma de la guía; el resto del libro –los índices– contiene únicamente lo esencial para ayudar a navegar por el contenido y a poner este en relación con el plano de la ciudad, es decir, para el uso in situ de la guía. Al limitarse a edificios construidos en la misma ciudad, en un determinado estilo y en un período de apenas doce años, los textos introductorios o explicativos del contexto pueden reducirse a una página.

La concepción, formato y configuración de *Neues Bauen in Berlin* constituyen un hito de síntesis y diseño¹² y va a erigirse en uno de los modelos de referencia con los que comparar todas las publicaciones que vendrán después, sin que esto signifique que sea la única aproximación válida que pueda hacerse al concepto de guía arquitectónica.

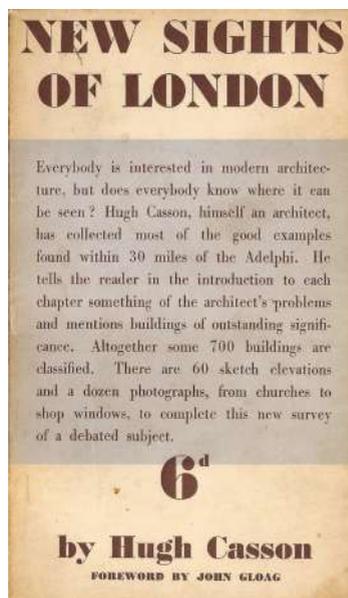
New Sights of London (1938)

Con su origen y desarrollo en la Europa central de entreguerras, el movimiento moderno no había calado tan hondamente en las islas británicas. Sin embargo, la industria editorial de Reino Unido competía con la de Alemania por la primacía en el mercado de las guías de viaje, y el gobierno nacionalsocialista alemán había vetado la arquitectura moderna dentro de su territorio tras su ascenso al poder. Por lo tanto, parecía lógico que la siguiente guía de arquitectura moderna fuese una publicación británica.

¹² En palabras de Roland Jaeger, “Die Buchgestaltung ist sachlich, übersichtlich und entspricht den Anforderungen an ein nützliches Gebrauchswerk” [El diseño del libro es objetivo, claro y cumple los requisitos de un producto utilitario] Jaeger, “Neues Bauen in Berlin...”, A15.

A finales de los años treinta las guías Shell tenían un gran éxito en reino Unido, pero al frente de ellas estaba John Betjeman, con su vehemente rechazo de la arquitectura moderna¹³; afortunadamente, existían numerosas publicaciones económicas de carácter similar, como las que entre 1937 y 1939 editó *London Transport*. Estos singulares libros de bolsillo eran guías pensadas para que el usuario habitual del tube londinense descubriera qué había de interesante cerca de sus recorridos habituales en el transporte público de la capital británica. La serie de pequeños volúmenes, denominada *London-in-your-pocket*, abarcó temas muy variados y, afortunadamente, uno de ellos fue la arquitectura moderna.

Se trataba de libros ligeros y económicos, de tapa blanda, reducidas dimensiones y factura sencilla. Los temas y autores eran variados, si bien todos, de una u otra manera, tenían cierta vocación de guía urbana. Se publicaban dos al año: en 1938, junto a *Serious Pleasures* de George Buchanan¹⁴, se puso a la venta *New Sights of London: the Handy Guide to Contemporary Architecture*, de Hugh Casson (fig. 3).



A COUNTRY HOUSE, FARNHAM COMMON



FAIRACRES, ROEHAMPTON

Figura 3. (izda) *New Sights of London*, cubierta.
Figura 4. (dcha) *New Sights of London*, doble página tipo.

¹³ Sobre la actitud de Betjeman frente a la arquitectura moderna, ver John Betjeman, *Ghastly Good Taste: or, a Depressing Story of the Rise and Fall of English Architecture* (Londres: Chapman & Hall, 1933) o John Betjeman, *A Pictorial History of English Architecture* (Londres: John Murray, 1972), especialmente el último capítulo.

¹⁴ George Buchanan, *Serious Pleasures: The Intelligent Person's Guide to London* (Westminster: London Transport, 1938).

Arquitecto, pintor, historiador y divulgador de la arquitectura británico, Hugh Maxwell Casson (1910- 1999) sería el director de arquitectura del *Festival of Britain* de 1951 y presidente de la *Royal Academy of Arts* entre 1976 y 1984. Pero en 1937 Casson aún era un joven y desconocido arquitecto que iniciaba su carrera profesional. Dotado de una mentalidad tan visual como literaria¹⁵, Casson compaginaba entonces su trabajo en el estudio de Christopher “Kit” Nicholson (1904-1948)¹⁶ con la colaboración en numerosas publicaciones del ámbito arquitectónico. Aportando tanto texto como ilustraciones, sus artículos eran cada vez más apreciados por los editores, y en 1937 recibe el encargo de elaborar una guía –ilustrada– de la arquitectura moderna londinense.

New Sights of London es básicamente un listado¹⁷, no tanto un catálogo, de arquitectura de reciente construcción en Londres, que incluye muchísimas obras pero poca información sobre ellas. En sus 54 páginas la guía recoge alrededor de 700 edificios¹⁸, todos de la década de 1930, es decir, arquitectura *contemporánea*; pero no todos ellos arquitectura *moderna*. El libro está dividido en siete capítulos, según la función del edificio. De cada obra se indica el año y el autor y, de manera vaga, la ubicación: normalmente solo el nombre de la calle acompañado de la estación de metro más cercana, y puntualmente la línea de autobús que sería necesaria para completar el recorrido; la guía no incluye ningún mapa. Una *M* a continuación del año nos indica “those examples which, according to the author, can be described as in the direct *modern spirit*”¹⁹; aquellos cuyo interés es puramente técnico y no estético están marcados con una *T*. No hay textos descriptivos, técnicos o críticos de las obras, solamente una breve introducción a cada capítulo, de una página de extensión, donde el autor ofrece su opinión sobre el panorama general de cada tipo edilicio. Una introducción de dos páginas y media a cargo del escritor y periodista John Gloag²⁰ es el texto más extenso de la guía.

En línea con Casson, la aproximación de Gloag a la arquitectura moderna es funcionalista. Los aspectos formales de la nueva arquitectura no tenían una fácil acogida para el público británico, y Gloag invita al lector a fantasear con que está visitando una ciudad nueva, y no su amado y tradicional Londres, para así librarse de sus prejuicios. Y, de nuevo, la justificación utilitarista: “When you look at a building [...] ask yourself whether it is doing its job well”²¹. El tono conciliador ante un posible choque demasiado violento con la nueva arquitectura es constante: “At first they may irritate you. Don’t imagine that their architects are

¹⁵ José Manser, Hugh Casson: *a Biography* (Londres: Penguin, 2000), 62.

¹⁶ Manser, *Hugh Casson...*, 69.

¹⁷ Manser la define como “Little more than a list” [poco más que un listado]. Manser, *Hugh Casson...*, 64.

¹⁸ El dato está extraído de la sobrecubierta de la guía.

¹⁹ [aquellos ejemplos que, según el autor, pueden ser descritos como dentro del espíritu *moderno* directo] Casson, *New Sights of London...*, vii. Cursiva del texto original.

²⁰ El *Festival of Britain*, del cual Casson sería director de arquitectura y a raíz del cual obtendría fama y encargos, surgiría de una carta de John Gloag en *The Times* en 1945, donde ya incluso se proponía el año 1951, por ser el centenario de la gran exposición de 1851.

²¹ [cuando mire a un edificio [...] pregúntese si este está haciendo bien su trabajo] John Gloag, introducción a Casson, *New Sights of London...*, vi.

trying to shock you or anybody else: they are solving a problem with contemporary building methods and materials, not playing to an audience”²². Y se anima al lector a que se pregunte sobre la idoneidad del uso de las formas del pasado para resolver los problemas del presente, aunque Glogag es consciente de que no va a ser fácil convencerle: “You may feel after seeing a selection of them that the answer is emphatically *No!*”²³.

Los seis textos de Casson con los que arranca cada capítulo, si bien parten del mismo planteamiento funcionalista, tienen un tono diferente, algo más serio, y extraen ejemplos destacados del amplio número de edificios mencionados en cada capítulo —normalmente coincidiendo con las ilustraciones y fotografías—, lo que facilita en cierta medida la navegación por un contenido tan vasto y expuesto de manera tan uniforme.

La guía incluye trece fotografías en blanco y negro de gran calidad. No fueron realizadas ex profeso para el libro sino facilitadas por, entre otros, *The Architectural Review*, y muestran una selección de obras que ha aguantado bastante bien el paso del tiempo: los almacenes Peter Jones en Sloane Square, de Slater y Moberly (1936) dan la bienvenida al lector en la contraportada y a página completa, mientras el resto de fotografías se ubican a intervalos regulares en el texto, en hojas diferenciadas de papel satinado con dos fotografías por página.

Las sesenta y cuatro ilustraciones, realizadas casi todas por Casson y su entonces prometida Margaret Troup, se disponen unas veces ocupando varias de ellas una página completa, otras intercaladas en el texto (fig. 4). Son alzados a línea, realizados de manera sencilla pero acorde con la arquitectura moderna representada, Su estilo uniforme, con líneas limpias que contrastan con las superficies vidriadas entintadas siempre en negro, proporciona una lectura de llenos y vacíos que permite comparar las arquitecturas entre sí. El volumen se cierra con un compacto índice de arquitectos que ocupa dos páginas y media y que, junto con el orden alfabético de obras en el que se presenta cada capítulo, facilita la búsqueda de edificios concretos.

Guide to Modern Architecture: Northeast States (1940)

En el verano de 1939 Philip L. Goodwin, arquitecto norteamericano, se encontraba en Londres. Goodwin era coautor, junto con Edward Durrell Stone, de la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Nueva York en la calle 53, que había sido inaugurada en mayo de ese mismo año; también era presidente del Departamento de Arquitectura del museo desde

²² [Al principio, pueden irritarle. No piense que sus arquitectos pretenden escandalizarle, a usted o a cualquier otro: están resolviendo un problema con métodos y materiales de construcción contemporáneos, no actuando frente a un público] Glogag, introducción a Casson, *New Sights of London...*, vi.

²³ [Usted puede pensar, tras contemplar una selección de ellas, que la respuesta es enfáticamente ¡No!] Glogag, introducción a Casson, *New Sights of London...*, vi.

1935²⁴. En una estación de metro, Goodwin se fijó en una pequeña guía de arquitectura moderna que se encontraba a la venta, y la adquirió por seis peniques²⁵.

La guía era, por supuesto, *New Sights of London*. Inspirado por ella, Goodwin se dirigió a John McAndrew (1904-1978), comisario del MoMA, con la idea de que el Museo editase una guía de arquitectura moderna norteamericana. *Guide to Modern Architecture: Northeast States* se publicaría en agosto de 1940.

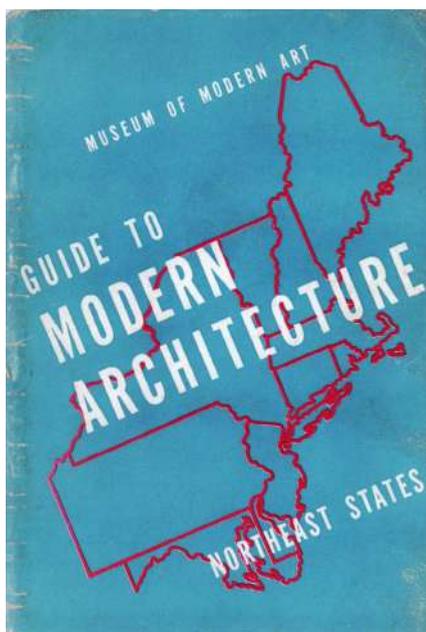


Figura 5. *Guide to Modern Architecture: Northeast States*, cubierta. Fuente: *Southern California Architectural History* (sitio web), <https://socialarchhistory.blogspot.com>.

Aunque deudora en su concepción de la publicación británica de 1938, y sin dejar de obviar que probablemente se contó con muchos más recursos para su producción, la nueva guía tiene un carácter mucho más moderno y, podríamos decir, *americano*. Encuadernada en canutillo²⁶, la cubierta muestra un mapa estilizado de los doce estados incluidos en la guía (fig. 5). El cuerpo principal del libro es un listado de obras rigurosamente ordenado por

²⁴ Goodwin ocuparía este cargo hasta 1948. El Departamento de Arquitectura del MoMA se fundó en 1932 con Philip Johnson como *Head of Department*. Tras la salida de Johnson en 1934, Goodwin se convertiría en *Chairman* en 1935. Puntualmente, y por debajo de Goodwin, algunas personas ocuparían el cargo de *Director*: “Department of Architecture”, en *MoMA* (sitio web), consultado 28 de marzo de 2023, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/departments/3/>.

²⁵ Goodwin menciona también como inspiración otra guía de Copenhague, probablemente la *Batsford's Pictorial Guides* de 1936. Philip L. Goodwin, prólogo a McAndrew, *Guide to Modern Architecture...*, 5.

²⁶ A pesar de que todo indica que solamente hubo una única tirada de 10.000 ejemplares, parece haber unos volúmenes encuadernados en canutillo y otros en cartóné. En algunos casos podría tratarse de ejemplares vueltos a encuadernar, pero en otros la cubierta y el lomo, rotulados, parecen originales.

estados y poblaciones. Como *New Sights of London*, la guía tiene cierta vocación exhaustiva y presenta un gran número de edificios (297)²⁷ en sus 127 páginas. Pero, a diferencia de aquella, aquí la información ofrecida sobre cada obra varía en función de la relevancia de ésta. De muchas de ellas se incluye únicamente autoría, año, e indicaciones sobre si es posible su visita, ocupando solamente un par de renglones; en otras se amplía con un comentario de extensión variable o una imagen. En unas pocas, como la Casa de la Cascada, el Rockefeller Center o el flamante nuevo edificio del MoMA (incluyendo el primer jardín de esculturas, obra del propio McAndrew), se incluye un extenso comentario y una o dos fotografías o planos, llegando la entrada a ocupar dos páginas. Es especialmente interesante el esfuerzo en incluir, en todas y cada una de las obras, indicaciones sobre si el edificio se encuentra abierto al público, recogiendo a veces horarios o, en el caso de edificios privados, la manera de solicitar una visita. La guía está ilustrada con fotografías de gran calidad en blanco y negro, planos, perspectivas, o imágenes de maquetas, prácticamente todo ello material suministrado por los propios autores de las obras e integrado en la maquetación general de la página. La guía no incluye mapas; en la mayoría de las entradas aparece la dirección exacta, y en algunas se complementa con indicaciones sobre cómo llegar hasta allí.

No se ha incluido en la guía, como en su antecesora británica, simplemente arquitectura *contemporánea*, sino construcciones decididamente *modernas*, a pesar de lo escurridizo que pueda ser el término, como el propio autor reconoce²⁸. Además de los comentarios sobre algunas de las obras, el libro incluye un texto inicial de diez páginas sobre el contenido de la guía, especialmente interesante, donde se reflexiona²⁹ sobre el concepto de moderno a través de los siguientes apartados: *funcionalismo; Frank Lloyd Wright; arquitectura vernácula; arquitectura industrial; rascacielos y edificios comerciales; y producción en masa y estandarización*³⁰.

McAndrew establece en ese texto un relato, partiendo del funcionalismo como una tendencia importada de Europa, que identifica a Frank Lloyd Wright como prácticamente el único aporte genuinamente americano a dicha modernidad; no en vano la guía incluye 14 obras de Wright, tres de ellas aún en construcción en 1940 y varias concluidas recientemente, pero también obras de principios de siglo, como el Edificio Larkin en Buffalo (1904-1905, fig. 6). Reivindica también el valor de la arquitectura vernácula desde una perspectiva actual: “There is nothing “modern” about these buildings, yet their virtues are often the same as those boasted by modern architecture”³¹. Se pone así en valor la presencia de muros de mampostería, cubiertas inclinadas y otros elementos constructivos “tradicionales”, ya

²⁷ Dato ofrecido por la propia guía en McAndrew, *Guide to Modern Architecture...*, 9.

²⁸ McAndrew, *Guide to Modern Architecture...*, 9.

²⁹ El autor es presumiblemente McAndrew; el texto no está firmado.

³⁰ McAndrew, *Guide to Modern Architecture...*, 9-18.

³¹ [No hay nada “moderno” en estos edificios, sin embargo, sus virtudes son a menudo las mismas que aquellas de las que alardea la arquitectura moderna] McAndrew, *Guide to Modern Architecture...*, 14.

aceptados en lo que McAndrew denomina “american style”³². De la misma manera, pone en valor el funcionalismo ya presente, por motivos económicos y utilitarios, en la arquitectura industrial, a la vez que critica el conservadurismo del rascacielos americano, cuyas interesantes estructuras metálicas se ocultan tras máscaras historicistas: góticas, clásicas o “modernistic”; este último término, en el sentido de pseudo-moderno: “works which specifically imitate the forms of modern art, reducing them to decorative mannerisms”³³. La frontera es una fina línea en estos casos, ejemplificada por ejemplo en la inclusión a doble página del Rockefeller Center, a la vez que se indican sus contradicciones y *desviaciones*: la decoración aplicada, el desarrollo innecesariamente escalonado de la fachada principal del edificio RCA frente a la ininterrumpida verticalidad de su alzado trasero, o los *pseudo-modernos* interiores públicos de los primeros edificios del complejo, frente a los más honestos espacios en los edificios más recientes³⁴.

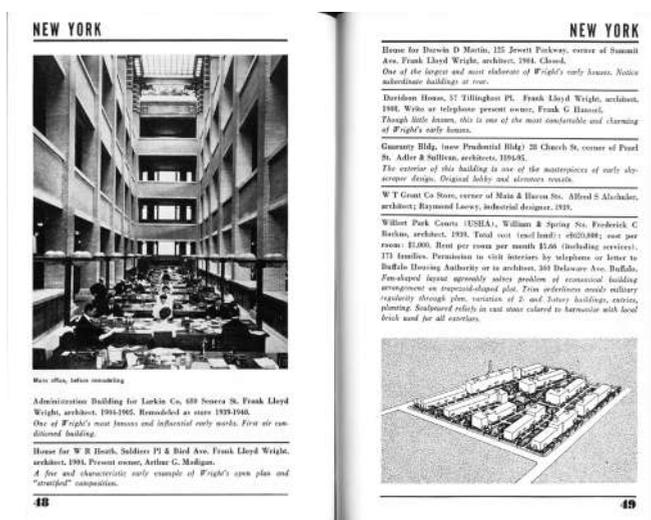


Figura 6. *Guide to Modern Architecture: Northeast States*, doble página tipo.

Finalmente, un duro corolario: “the structures listed in this *GUIDE* represent less than 1% of all the building in the northeastern states during the last ten years. The environment we are building for ourselves and our children includes the 99% omitted”³⁵. A con-

³² [Estilo americano] Y ya no “International style” [estilo internacional]. McAndrew, *Guide to Modern Architecture...*, 14.

³³ [Obras que específicamente imitan las formas del arte moderno, reduciéndolas a manierismos decorativos] McAndrew, *Guide to Modern Architecture...*, 15.

³⁴ McAndrew, *Guide to Modern Architecture...*, 72-73.

³⁵ [Las estructuras enumeradas en esta *GUÍA* representan menos del 1% de toda la construcción en los estados del noreste durante los últimos diez años. El entorno que estamos construyendo para nosotros y nuestros hijos incluye el 99% omitido] McAndrew, *Guide to Modern Architecture...*, 17. Cursivas y mayúsculas del original.

tinuación McAndrew enumera varias categorías de edificios a dejar atrás: universidades y bancos historicistas, desarrollos especulativos sin los estándares mínimos de habitabilidad, viviendas costosas de *buen gusto*, e incluso recientes cines, tiendas o aeropuertos en estilo *pseudo-moderno*. Aun así, McAndrew se muestra esperanzado, y señala que la escasa decena de edificios de los estados del noreste incluidos en la exposición del MoMA de 1932, *The International Style*, se han multiplicado notablemente en los ocho años transcurridos³⁶.

Los textos se completan con el optimista prólogo de Goodwin, que contempla el libro como un elemento de divulgación y menciona tanto futuras actualizaciones de la guía en unos años, como expansiones dedicadas a otras zonas de Estados Unidos. La guía incluye dos índices, uno de arquitectos y diseñadores y otro de tipos edilicios, que facilitan enormemente las búsquedas. Tres páginas que recogen otras publicaciones del MoMA y sus precios, pero con la misma maquetación que el resto de la guía y sin aspecto de publicidad, cierran el libro.

Repercusión

Las anunciadas continuaciones de las guías nunca llegaron. Para *Neues Bauen in Berlin*, las directrices del gobierno nacionalsocialista sobre arquitectura moderna decidieron su suerte pocos años después de su publicación. Más tarde, la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias dejarían en punto muerto la producción de guías de arquitectura durante más de una década: con la excepción de una publicación suiza de 1948 no demasiado interesante³⁷, no sería hasta 1951 cuando, de manera repentina, comenzarían a publicarse varias guías de arquitectura al año. Esta súbita recuperación editorial se produciría principalmente en Inglaterra y Estados Unidos, como parecían anticipar las guías de 1938 y 1940.

En 1951 se publicarían *A Pocket Guide to Modern Buildings in London*³⁸ y *A Guide to Contemporary Architecture in Southern California*³⁹. También los tres primeros volúmenes de *The Buildings of England* (1951-1974) y, al año siguiente, la primera de las guías *Reinhold*⁴⁰ (1952-1962); ambas series constituirían el grueso de las guías publicadas durante la década siguiente en Reino Unido y Estados Unidos, respectivamente. El ritmo de

³⁶ McAndrew, *Guide to Modern Architecture...*, 11.

³⁷ Jean-Pierre Vouga, ed., *Petit guide de l'architecture moderne en Suisse* (Zúrich: Société Suisse des Ingénieurs, 1948).

³⁸ Ian Robert More McCallum, ed., *A Pocket Guide to Modern Buildings in London* (Londres: The Architectural Press, 1951).

³⁹ Frank Harris y Weston Bonenberger, eds., *A Guide to Contemporary Architecture in Southern California* (Los Ángeles: Watling & Company, 1951).

⁴⁰ Huson Jackson, ed., *New York Architecture, 1650-1952* (Nueva York: Reinhold Publishing Corporation, 1952). Sin ser estrictamente una serie, la editorial Reinhold publicaría diez guías de arquitectura entre 1952 y 1962 –una cada año, con la única excepción de 1960– con motivo de la convención anual del American Institute of Architects. Cada guía estaba dedicada a la ciudad donde tenía lugar la convención, y todas fueron elaboradas por diferentes autores. Con pequeñas variaciones, el formato se mantuvo generalmente constante en los volúmenes iniciales, y se introdujeron más variaciones en las guías de 1961 y 1962.

publicaciones en ambos países a partir de 1951 sería constante y, aunque puntualmente se editarían guías de arquitectura en otros lugares, durante los años cincuenta el mercado estaría prácticamente monopolizado por las guías americanas y británicas. En el caso de Alemania, la recuperación fue lógicamente más difícil. La guerra arrasó también con la prometedora trayectoria editorial alemana en este campo, y hasta 1960 no se publicaría allí una nueva guía de arquitectura⁴¹.

La influencia de estas tres publicaciones pioneras, aunque actualmente olvidadas, ha sido grande. *Neues Bauen in Berlin* fue el modelo para la relevante *Bauen seit 1900: ein Führer durch Berlin*⁴² (1963) y sus continuaciones, la última de las cuales se publicó en 2009⁴³. Su formato ligero y vertical sigue vigente hoy en día, y su maquetación de página de acuerdo con una estructura fija (fig. 2) se ha reproducido en numerosas publicaciones posteriores. *New Sights of London* formaba parte de una tradición británica de guías de bolsillo pequeñas y asequibles que *The Buildings of England* continuaría, si bien el resto de guías⁴⁴ en Reino Unido tomarían pronto otro camino, con diseños más atractivos y modernos y un mayor número de fotografías. La guía londinense de 1938 inspiró también *Guide to Modern Architecture: Northeast States*, que a su vez sería una importante influencia para Las guías *Reinhold*. Estas, con un tamaño y proporciones parecidas, replicaban en sus primeros volúmenes la maquetación y organización interna de la guía de McAndrew, con textos de extensión variable según la relevancia de la obra y una inclusión de imágenes más flexible que la de la guía alemana.

Las tres guías analizadas constituyen hoy en día valiosos documentos que nos permiten entender el origen de un formato editorial que, lejos de haber perdido vigencia, se encuentra en un momento muy interesante. Paralelamente a las numerosas guías en papel que se publican cada año, la digitalización del formato y su adaptación al nuevo soporte que constituyen los teléfonos inteligentes abre nuevas e interesantes posibilidades⁴⁵.

⁴¹ Los datos relativos a la producción de guías de arquitectura entre 1930 y 1970 proceden de una investigación en curso.

⁴² Rolf Rave y Hans-Joachim Knoefel, *Bauen seit 1900: ein Führer durch Berlin* (Berlín: Ullstein, 1963).

⁴³ Rolf Rave, *Modern Architecture in Berlin: 466 Examples from 1900 to the Present Day* (Stuttgart y Londres: Axel Menges, 2009).

⁴⁴ The Buildings of England monopolizó durante mucho tiempo el mercado de guías de arquitectura en las islas británicas y, salvo *A pocket Guide to Modern Buildings in London* (1951), hasta 1963 no se publicaría en Reino Unido ninguna guía que no fuese una *Pevsner*.

⁴⁵ Para un análisis del panorama actual de guías de arquitectura en formato digital, ver Ángel Camacho, "Architectural Guides in a Hyperconnected World: Proper Dissemination Tools?", en *European Architectural History Network, EAHN 2022: 7th International Meeting. Conference Proceedings*, ed. por Ana Esteban Maluenda et al. (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2023), 63-77.

Ronda, visiones de una ciudad y su arquitectura por cronistas y viajeros (siglo XII al XIX)

Ronda, Visions of a City and Its Architecture by Chroniclers and Travelers (13th to 19th Century)

CIRO DE LA TORRE FRAGOSO

Universidad de Málaga, ciro@uma.es

Abstract

En este artículo se pretende analizar las distintas visiones que de la ciudad de Ronda y su arquitectura tuvieron los viajeros y cronistas que escribieron sobre la ciudad. Hemos acotado en el tiempo las publicaciones, empezando por dos viajeros-geógrafos árabes de los siglos XIII y XIV, hasta los viajeros románticos del siglo XIX; no se ha querido incluir libros del siglo XX ya que la llegada del tren a la ciudad de Ronda a finales del siglo XIX introduce factores de rapidez que desvirtúan la visión pausada de la ciudad.

Para este análisis se han localizado más de cincuenta libros en distintas fuentes, desde la principal, la Biblioteca Nacional de España, y otras bibliotecas nacionales, hasta, a través de plataformas digitales internacionales, bibliotecas de universidades extranjeras y nacionales.

De las publicaciones estudiadas se han destacados aquellas que dan una visión original y que transmiten una imagen interesante de la ciudad.

In this article, we aim to analyze the various perspectives that travelers and chroniclers who wrote about the city of Ronda and its architecture had. We have delimited the time frame of the publications, starting with two Arab traveler-geographers from the 13th and 14th centuries, up to the romantic travelers of the 19th century. Books from the 20th century have not been included, as the arrival of the train in the city of Ronda at the end of the 19th century introduced speed factors that distorted the leisurely view of the city.

For this analysis, more than fifty books have been located from various sources, including the main one, the National Library of Spain, as well as other national libraries and, through international digital platforms, libraries of foreign and national universities.

Among the studied publications, we have highlighted those that provide an original perspective and convey an interesting image of the city.

Keywords

Viajeros, cronistas, ciudad de Ronda, puentes, Tajo de Ronda

Travelers, chroniclers, Ronda city, bridges, Tajo de Ronda

Introducción

Es interesante comprobar como una ciudad absolutamente aislada a lo largo de gran parte de su historia, ha sido uno de los destinos preferidos por viajeros desde los primeros viajes árabes del siglo XIII al siglo XIX. En el presente estudio hemos abordado las distintas impresiones que de la ciudad de Ronda han transmitido los viajeros y algunos cronistas, impresiones muchas veces expresadas mediante hipérbolos, comparaciones o tópicos literarios entre, fundamentalmente, su Tajo y río con figuras de la mitología clásica o de otros lugares históricos.

Primeras impresiones

Si nos ceñimos a los textos estudiados para el presente artículo, de los que hemos seleccionado aquellos que transmiten una impresión original de la ciudad de Ronda o su arquitectura, nuestras descripciones comienzan con el libro de geografía de Aboulféda, viajero damasquino entre los siglos XIII y XIV traducido al francés por Reinaud en 1898, en ella el autor, tras hablar de la comarca se refiere a la ciudad de Ronda de una manera muy singular; con unas palabras poéticas para su descripción, de ella dice: "Ronda también es el nombre de una de las principales fortalezas de Andalucía; se ha destacado porque, debido a su elevación, las nubes le sirven, por así decirlo, como un turbante, y las aguas dulces (que fluyen a media altura) como un cinturón"¹. En estas palabras Aboulféda trata a Ronda como fortaleza y no como ciudad o ciudad amurallada.

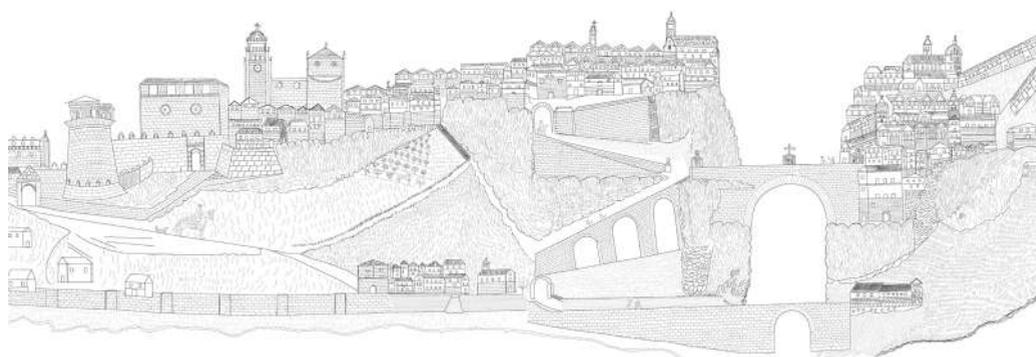


Figura 1. Alzado de la ciudad desde el Este. Fuente: dibujos del autor sobre original de la familia Antequera (Archivo del Conde de Santa Pola).

Le sigue la referencia, ya avanzado el siglo XIV, del famoso viajero tangerino Ibn Battuta, que en sus libros sobre los viajes dice de Ronda "... Dejé el Monte de la Victoria para dirigirme a la ciudad de Runda (Ronda), que es una de las fortalezas musulmanas más fuertes y

¹ [Ronda est égalemet le nom d'une des principales forteresses de l'Andalos; on a reinarqué qu'a cause de son élévation les nuages lui servent, pour ainsi dire, de turban, et les eaux douces (qui coulent à mi-côte) de baudrier] Aboulféda, *Géographie d'Aboulféda*. Traducido del árabe al francés por M. Reinaud (París: L'Imprimerie Nationale, 1898), 236. Traducción al castellano del autor.

mejor situadas”². Aquí, Ibn Batutta la menciona como ciudad, para pasar inmediatamente a calificarla de fortaleza musulmana. En estas dos primeras referencias la imagen de Ronda es la de una fortaleza, fronteriza entre el reino cristiano de Sevilla y el de Granada. Su inexpugnabilidad permitió al reino nazarí mantener una integridad territorial necesaria para su mantenimiento. La toma de Ronda en 1485 por parte de las tropas castellanas fue el inicio de una caída en cascada de todo el reino nazarí que acabó con la caída, en 1492, de la propia capital Nazarí de Granada. Podemos apreciar su carácter de fortaleza (fig. 1), en la que se representa un alzado desde su lado occidental, redibujado sobre el original existente en los archivos del Conde de Santa Pola.

La descripción más exhaustiva de la ciudad del siglo XVI, pocos años después de la caída de Ronda en manos de los Reyes Católicos, la tenemos en la obra de Pedro de Medina escrita para Carlos I y titulada “Libro de las grandezas y cosas memorable de España”³. En esta obra Medina se recrea en una descripción detallada de la ciudad desde el exterior, no entrado en ningún momento a explicar el interior de la ciudad ni de sus edificios, aunque sí de sus murallas. Es muy detallada su descripción del paisaje del Tajo, desde su inicio en el puente árabe, hasta su apertura al valle denominado la Hoya de Ronda. Su descripción data fecha de construcción del puente viejo como de época cristiana, considerando veraz por la cercanía en el tiempo de su construcción. En el informe que Pérez de Guzmán redacta para la Real Academia de la Historia, sobre la Casa del Rey Moro en 1910⁴ la fechó el inicio de las obras en 1549, mientras que la obra de Pedro de Medina fue publicada en 1549 y revisada en 1590 por parte del rondeño Diego Pérez para el rey Felipe II. El único edificio mencionado en la descripción de Medina es la “Mina”, más adelante conocida como la Mina del Rey Moro, por encontrarse en la casa conocida a partir del siglo XIX como Palacio del Rey Moro. La descripción de Medina, somera, dice:

Dentro de esta ciudad hay una mina muy honda, que según dicen tiene más de cuatrocientos escalones, por donde siendo de moros esta ciudad descendían los cautivos cristianos por agua, y la subían a estas en zaques, o cueros, con que se proveía la ciudad.⁵

La descripción de la Mina es casi una constante en prácticamente todos los libros de viajes, en que figura la ciudad de Ronda, desde los primeros ya mencionados hasta los últimos estudiados en los albores del siglo XX. La construcción del hoy llamado Puente Viejo llevó aparejado la ocupación con viviendas nobles de los terrenos entre el Tajo y la actual Cuesta de Santo Domingo (antigua San Pedro Mártir) y con ello la privatización de la Mina, quedando en los jardines del actual Palacio del Rey Moro, casona del siglo XIX. No sólo la

² [... I left the Mount of Victory for the city of Runda [Ronda], which is one of the strongest and best sited Muslim strongholds] Ibn Battuta, *The travels of Ibn Battuta, ad 1325-1354*, vol. IV, trad. por Gibb y Beckinghm (Londres: The Hakluyt Society, 1995). Traducción del autor.

³ Pedro Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, corregido y ampliado por Diego Pérez de Mesa en 1590 para Felipe II (Alcalá de Henares: Ed. Casa de Juan Gracián, 1548), 149v-155v.

⁴ Juan Pérez de Guzmán y Gallo, *La Casa del Rey Moro. Informe a la Real Academia de la Historia* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1910), 13.

⁵ Medina, *Libro de grandezas ...*, 149.

describen los viajeros y cronistas, sino que, en 1618, el polifacético rondeño Vicente Espinel la califica, en su obra literaria más conocida como "de las más memorables obras que hay de la antigüedad en España"⁶.

En una descripción tan resumida como la de Zeiller en su *Hispaniae et Lusitaniae Itinerarium*, lo único que se nos dice de Ronda es: "Ronda o Arunda está rodeada por todas partes de agua en una montaña. Desde la ciudad hasta el río se desciende por 400 escalones tallados en el acantilado por los moros"⁷.

Desde mediados del siglo XVII hasta la segunda mitad del siglo XVIII, no se poseen referencias escritas de viajeros, más sí de archivos con documentación de las obras del Puente Nuevo. La primera referencia en este segundo grupo es la de Juan Antonio Estrada, en 1768. Su voluminosa obra sobre "Población General de España, sus Reynos...", aparte de replicar descripciones anteriores de la Mina, dice sobre el Puente Nuevo:

En ocho meses de obra se acabó un puente de cantería en el año de 1735 de solo un arco de medio punto, que tenía de alto 114 varas, y de diámetro 47 y medio de tajo a tajo, sobre el río Guadiaro. Aseguraron los más peritos facultativos de semejante naturaleza, que era la más especial por su hechura, no solo en España, sino en Europa, hecha por dos artífices nacionales D. Juan Camacho y D. Joseph García: está puesta en el paraje que llaman el Tajo, cuya obra costó a esta ciudad crecidas sumas de reales, por lo importante que le era para el principal comercio en sitio tan eminente, y pasar a las huertas sin rodear tanta tierra. Duró hasta el año de 1741 que se vino abajo: consistiendo esta desgracia en no haber cerrado bien el arco, y que los empujes o estribos no tuvieron la firmeza que requería tan grande elevación.⁸

No hay que olvidar que el Puente Nuevo de Ronda que hoy conocemos es el tercero de los construidos en el mismo emplazamiento, tal como rezaba la primera de las placas propuestas al Rey para el día de su inauguración por el superintendente de las obras, el Capitán de Navío D. Diego de Cañas y Silva en 1787 y que comenzaba diciendo, "A este puente, durante tantos siglos deseado, en vano comenzado dos veces..."⁹.

A partir de mediados del siglo XVIII la mayoría de los viajeros incluidos en este estudio siguen mencionando la Mina pero comienzan a fijar su atención, de forma más enfática, en las obras del Puente Nuevo en construcción y más tarde, en el puente ya construido. Entre los primeros mencionaremos a Richard Twiss, que en su libro *Travels Through Portugal*

⁶ Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (Madrid: Ed. Juan de la Cuesta, 1618), 82.

⁷ [Ronda vel Arunda in monte aquis undique circumdatur. Ex urbe ad flumen per 400 gradus a Mauris scopulo incisus descenditur] Martin Zeiller, *Hispaniae et Lusitaniae itinerarium*. Volumen II (Amsterdam: Imp. Valckenier, Gille Janz, 1656), 256. Traducción del autor.

⁸ Juan Antonio Estrada, *Población general de España, sus reynos y provincias, ciudades, villas y pueblos, islas adjacentes y presidios de Africa* (Madrid: Imp. Andrés Ramírez, 1768), 21.

⁹ [Hunc pontem, tor seculis desiderantum, bis frustra inceptum, jubente tandem benignissimo rege, Carolo III, patre patriæ, scientiarum et artium munifico patrono; arundensis civitas, aere proprio, tum e 40 propinguis oppidis collectitio, strenuo per triennium et peregrinatorum commodum feliciter perfecit. anno domini n^a mense ... die... mirare, viator! et grato animo utere...] Archivo General de Simancas, Secretaría y Superintendencia de Hacienda, Leg. 00451, folios 231-233. Traducción del autor.

and Spain in 1772 and 1773 es escueto en su descripción escrita, pero acompaña la edición de un gravado de Michael A. Rooker que muestra el puente a algo más de la mitad de su altura final (fig. 2)¹⁰. En él se pueden apreciar los restos de los puentes construidos con anterioridad. En su descripción, Twiss aventura como será el puente una vez concluido, describiendo la solución dibujada por Manuel Godoy, aquí reproducida (fig. 3), que en esos momentos estaba en discusión entre Domingo Lois Monteagudo, arquitecto de la Academia de San Fernando de Madrid, Marcos de Wiedma, Ingeniero y Director General de Obras del Rey y el propio Manuel Godoy. Su debate sobre como continuar con las obras del puente concluyó con la contratación, en 1785 de Joseph Martín de Aldehuela, quien asumió la dirección de las obras y propuso un nuevo diseño para la terminación de la obra.



Figura 2. Alzado del Tajo desde el Oeste, Michael A. Rooker. Fuente: grabado del libro de Richard Twiss, *Travels Through Portugal and Spain, 1771- 1773* (Biblioteca Nacional de España).

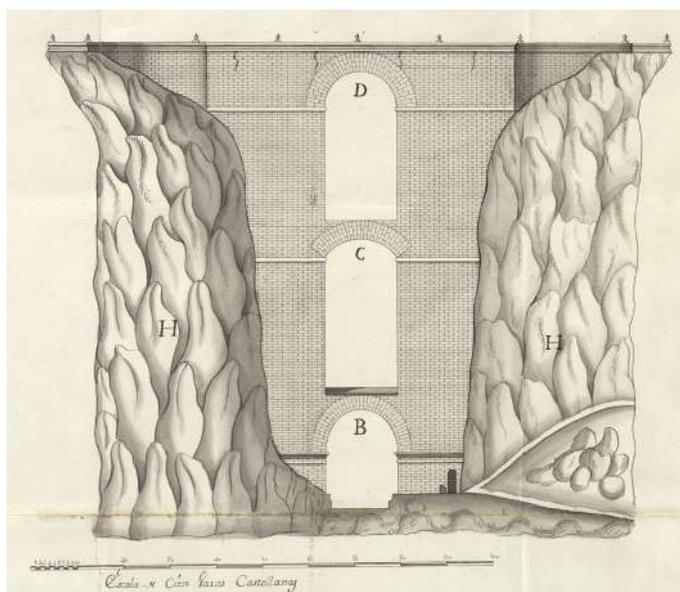


Figura 3. Propuesta de Manuel Godoy para el Puente (parcial), 1780. Fuente: Archivo Histórico Nacional, Legajo CONSEJOS 2695.

¹⁰ Richard Twiss, *Travels Through Portugal and Spain in 1772 and 1773* (Londres: Twiss, 1775), 266.

De fecha anterior tenemos la imagen incluida en el Catastro del Marqués de la Ensenada, de 1752, anterior al reinicio de las obras y posterior a la caída del segundo puente. En ella podemos apreciar los restos del puente arruinado once años antes del dibujo, en una vista desde poniente, el mismo punto de vista utilizado por Rooker.

En la descripción de Antonio Ponz, que visitó Ronda durante la construcción del Puente, pero cuya obra se publicó tras la inauguración del mismo, se destaca a pie de página una crítica negativa al valor artístico de la arquitectura, no solo de Ronda, sino de todas las ciudades en el camino de su viaje de Málaga a Jerez. Esta crítica aparece claramente desde el inicio de su carta III "ha sido y será muy poco lo que le cuente de bueno tocante a las Bellas Artes, porque poquísimo es lo que hay que merezca particulares alabanzas"¹¹. En particular sobre las iglesias de Ronda, Ponz dice "... ni en la principal ni en las otras que vi, aunque muy a la ligera, observé cosa notable en el ramo de las Bellas Artes"¹². Esta opinión de Ponz se podría decir que es generalizada. Muy pocos viajeros se detuvieron en describir edificios específicos en este periodo. Sí pusieron más énfasis en cambio en el paisaje, tanto de llegada a Ronda, como su continuación hacia Jerez.

En 1787, tras la apertura del paso de personas y carros por el Puente y la creación de la Alameda, todos los viajeros fijan su atención en ellos sin abandonar la Mina. Hay que tener en cuenta que el puente se construyó, por el lado del barrio del Mercadillo en una zona en la que no existía más que campo usado como ejido. En el lado de la ciudad histórica, este se construye dando a los jardines del Convento de los Dominicos y a dos viviendas privadas que se habían reformado y demolido, respectivamente, para dar paso al puente. Otro elemento que coincide aproximadamente en los mismos años es la inauguración de la Plaza de Toros de la Maestranza (1785), otro de los elementos arquitectónicos objeto de la curiosidad de los viajeros.

En una de las razones aludidas en la Real Facultad de Arbitrios de 1701, para la ejecución del puente, expresan la preocupación porque dado el aislamiento de la ciudad antigua debido a lo difícil de su topografía, esta se estaba abandonando, teniendo en ese momento solamente 400 vecinos y 200 casas en ruinas y habiéndose trasladado todo el comercio al Mercadillo¹³. Esta circunstancia la expone el Mayor William Dalrymple que en su libro *Voyage en Espagne...* dice: "... la ciudad fue muy fuerte en el pasado, pero sus defensas están ahora en ruinas. Las calles son estrechas e irregulares, como en casi todas las ciudades de Andalucía: esta parece estar poblada, aunque sin fábricas y con poco comercio"¹⁴.

La inauguración del Puente Nuevo permitió a los viajeros asomarse a ambos lados del abismo contraponiendo ambas vistas. Hacia el oeste la vista amplia del valle fértil de

¹¹ Antonio Ponz, *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella* (Madrid: Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara 1772-1794), 104-106.

¹² Ponz, *Viage de España, o cartas...*, 104-106.

¹³ Archivo Histórico Nacional. Legajo 4001-2, folio 19.

¹⁴ [La ville a été très-forte autrefois ; mais ses défenses font maintenant ruinées. Les rues sont étroites & irrégulières comme dans presque toutes les villes de l'Andalousie: celle-ci paroît peuplée, quoique sans fabriques & avec peu de commerce] Major William Dalrymple, *Voyage en Espagne et en Portugal dans l'année 1774* (Paris, 1783), 6. Traducción del autor.

Guadalevín, en contraposición al paisaje circundante de sierras áridas y campos de olivo y cereal. Y hacia el este, el interior del Tajo, una vista cerrada por las paredes del Tajo, que muchas las describen como tallada por la mano del hombre, con un fondo misterioso donde apenas llegan los rayos del sol. Hasta la inauguración del Puente, nadie describió el Tajo desde la parte superior. Se lo describía como hendidura en el paisaje, observable tan sólo desde la Mina del Rey Moro que permitía llegar al nivel del agua y tener una visión espectacular del lugar.

La contraposición de la vista del Tajo desde el tablero del Puente Nuevo, o desde la inferior, salida de la Mina del rey Moro, llevó a los viajeros a la utilización de distintos tópicos literarios extraídos de la mitología clásica y de paisajes de sitios distintos (fig. 4).



Figura 4. Vista del Puente Nuevo (dibujo a lápiz), Richard Ford. Fuente: fondos de la Familia Ford.

La visión desde la parte superior del Puente lleva a distintos autores a comparar este río con el río Aqueronte y la laguna Estigia de la mitología griega. Por ejemplo, Capell Brooke en su libro *Sketches in Spain and Morocco*: "... con un pequeño esfuerzo de la imaginación, uno podría imaginarlo como el río Estigia y la escena en las cercanías de las regiones infernales."¹⁵ Similares comparaciones hacen Richard Ford, George A. Hoskins o Anatole

¹⁵ [One might, with little effort of the imagination, fancy it the river Styx, and the scene in the close vicinity of the infernal regions] Sir Arthur de Capell Brooke, *Sketches in Spain and Morocco*, vol. 2 (Londres: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831), 186. Traducción del autor.

de Demidoff, en sus correspondientes publicaciones¹⁶. En la segunda de las placas propuestas, al rey Carlos III, para su colocación en el Puente con motivo de su inauguración, dice "*CAROLUS III, UTRISQUE MARIS COMERCIO, POPULARUM FELICITATI, ET MONTES PER BARATHUM DIVISOS, PONTE HOC MAXIMO, EQUAVIT. NIHIL ARDUUM, NIHIL DIFICILE, POSTERIS NARRET*"¹⁷; En español, BARATHUM se traduciría por abismo, pero que su origen semántico viene del griego "Barathron" que en su mitología hacía referencia al lugar donde, según la mitología clásica, van a parar los espíritus de los muertos.

Cuando los viajeros bajaban por la Mina, su visión del Tajo cambia radicalmente pasando a ser "la gruta de las Nereidas" en palabras de Richard Ford¹⁸. No hay que olvidar la imagen romántica del pequeño lago existente delante de la salida de la Mina del Rey Moro que no es más que producto de la construcción del Puente. Este se construyó con la piedra del propio Tajo, cortando los sillares de los grandes bolos existente en el lecho del río fruto de los desprendimientos históricos de las paredes. Esta utilización de los bolos llevó a un cambio importante en el paisaje del fondo del Tajo, creando la laguna mencionada en los 100 metros inmediatos al puente por su parte oriental. Se utilizaba como lago de recreo desde finales del siglo XIX, ilustrada con imágenes bucólicas de paseos en barca en los años en que la propiedad estuvo en manos de la Duquesa Parcent (fig. 5).

Otro tópico literario de indudable belleza es la comparación del ambiente, por parte de Marqués de Custine, expresando que "... esta morada de las sílfides y las ondinas es una de las más alegres de España. Aquí solo se hace bailar, cantar, reír, tocar la guitarra. Parece que aquí se vive solo para olvidar lo que en otros lugares se llama vida"¹⁹, haciendo referencia a la ciudad como conjunto, así como a los entes del agua y del aire.

Si continuamos con las comparaciones de la ciudad de forma global, capítulo aparte merece la comparación con Tívoli. Aparecen ya en el libro antes citado del Marqués de Custine, en el que las páginas dedicadas a Ronda empiezan con la afirmación de "Ronda es la Tívoli de Andalucía"²⁰. Continuaron muchos autores con el mismo tópico; Samuel E. Widdrington, Richard Ford, Desbarrolles y Giraud o William Clark, todos ellos remarcando

¹⁶ Richard Ford, *A hand-book for travellers in Spain, and readers at home. describing the country and cities, the natives and their manners; the antiquities, religion, legends, fine arts, literature, sports, and gastronomy: with notice on Spanish history* (Londres: John Murray, 1845), 331; G. A. Hoskins, *Spain, as it is*. Vol. 1 (Londres: Colburn and Co., 1851), 295; M. Anatole de Demidoff, *Étapes maritimes sur les côtes d'Espagne de la Catalogne à l'Andalousie. Souvenirs d'un voyage exécuté en 1847*, vol. 2 (Florenca: Félix le Monnier, 1847), 94.

¹⁷ "Carlos III, para el comercio de ambos mares, la felicidad de los pueblos y para unir montañas separadas por un abismo, construyó este gran puente. Que nada sea difícil, que nada sea arduo, que lo cuenten a las generaciones futuras". Archivo General de Simancas, Secretaría y Superintendencia de Hacienda, Leg. 00451, folios 231-233.

¹⁸ Ford, *A hand-book...*, 332.

¹⁹ [Ce séjour des sylphes et des ondins est un des plus gais de l'Espagne. On n'y fait, que danser, chanter, rire, jouer de la guitare. Il semble qu'on n'y vive qu'afin d'oublier ce qui s'appelle ailleurs la vie] Astolphe Le Marquis de Custine, *l'Espagne sous Ferdinand VII* (Paris: Chez Ladvoat, 1838), 36. Traducción del autor.

²⁰ [Ronda est le Tivoli de l'Andalousie] Custine. *l'Espagne...*, 35. Traducción del autor.

las coincidencias o diferencias entre las dos ciudades²¹. La inspiración en la ciudad de Tívoli llegó hasta bien entrado el siglo XX, cuando por parte de la Dirección General de Arquitectura se acometió la restauración de la ciudad de Ronda para potenciar sus valores turísticos. Se diseñó la rivera derecha del Tajo, hasta ese momento libre, con un parque que tiene mucho de los jardines junto al Río Aniene y que son conocidos como Villa Gregoriana en honor al Papa Gregorio XVI, su promotor. El mismo William Clark, en una descripción poética de Ronda, en el día de llegada dice de ella "... la escena entera parecía más como una de las pinturas de Martin de lo que jamás había visto antes en la Naturaleza"²². Hacía así referencia al pintor paisajista John Martin (1789-1854) conocido como el pintor de las tormentas y que representa como nadie la violencia visual del Tajo (fig. 6).



Figura 5. [Izda.] *Las Nereidas*, Gaston Bussière, 1927. [Dcha.] Fotografía del lago de la Mina, siglo XIX. Fuente: Wikimedia Commons.

Por último, Richard Ford, para describir las cascadas del río tras su paso bajo el Puente, utilizó dos tópicos literarios. El primero sacado de la mitología clásica cuando habla del paso de río negro como Estigia a aguas que hierven bajo el brillante sol y que brillan como la lluvia dorada de Dánae. El segundo la comparación con las Cascada de Marmore en Terni, cercanas a Tívoli. Escribe Ford: "La escena, su ruido y su movimiento, desconciertan a la pluma y al lápiz, y como Wilson en las cascadas de Terni..."²³, haciendo referencia a la obra

²¹ Ford, *A hand-book...*, 331. Adolphe Desbarrolles y Eugene Giraud, *Deux artistes en Espagne* (París: Gustave Barba, 1846), 213. William George Clark, *Gazpacho or summer months in Spain* (Londres: John W. Parker, 1850), 199.

²² Clark, *Gazpacho...*, 199.

²³ Ford, *A hand-book...*, 443.

del pintor paisajista del XVIII Richard Wilson, del cual se conoce un boceto de las cascadas de Terni (fig. 7).

Otros viajeros nos dan pistas sobre la evolución de la ciudad de Ronda a lo largo de la historia. Alexander Slidell Mackenzie, en su libro *A year in Spain...* nos describe como que a medida que avanzaba por la calle de San Carlos, la que une el Puente con el convento de la Merced, “la sombría Alameda y el vasto anfiteatro de corridas de toros se abrían a la izquierda, mientras que enfrente había una hilera uniforme de viviendas”²⁴, lo que nos indica que muy pronto, la ciudad formó la calle de San Carlos en su acera occidental, dejando en la oriental la Plaza de Toros y la Alameda.



Figura 6. *Manfred and the Alpine Witch*, John Martin, 1849. Fuente: Whitworth Art Gallery, Wikimedia Commons.

²⁴ Alexander Slidell Mackenzie, *A Year in Spain by a Young American* (Boston: Hilliard, Gray, Little and Wilkins, 1831), 196.



Figura 7. Cascada de Marmore, Terni (boceto a lápiz), Richard Wilson. Fuente: Wikimedia Commons.

En conclusión, los viajeros y cronistas nos dan una visión de las ciudades y su arquitectura en primera persona. Para este ensayo se han analizado más de cincuenta libros de viajeros y cronistas, de ellos se han extraído las visiones aquí descritas y se ha podido comprobar que los viajeros, aun siendo unos testigos de la historia de indudable interés no son del todo fiable. Vistos en conjunto se ha podido comprobar que existe un nivel de inspiración o copia bastante alto entre ellos llegando a dudar en algunos casos que el autor haya estado alguna vez en la ciudad de Ronda.

La percepción y la forma de expresarse evoluciona con el tiempo llegando a su culmen en el siglo XIX donde la utilización de tópicos literarios, muchos extraídos de la mitología clásica, que nos transportan a un mundo de sensaciones. También podemos observar una evolución desde el mundo antiguo, viajeros árabes del siglo XIII y XIV y occidentales del XV y XVI, que eran viajeros-geógrafos, a finales del XVIII y el siglo XIX donde pasan a ser viajeros-turistas, donde surgen comparaciones con otros lugares visitados habitualmente en el Gran Tour.

Las nuevas tecnologías nos permiten consultar multitud de libros de bibliotecas remotas sin salir de nuestra casa. Plataformas digitales creadas por importantes bibliotecas como como la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Virtual de Andalucía de la Biblioteca de Andalucía de Granada, la Biblioteca Nacional de Austria, o bibliotecas más modestas como la Biblioteca de la Diputación de Málaga o la de los Ingenieros del Ejército; o plataformas como Hathi Trust Digital Library donde se encuentra asociadas casi la totalidad de las universidades de Estados Unidos y algunas españolas, o la plataforma de Google Libros, permiten el acceso completo a publicaciones y con el auxilio de programas de reconocimiento de texto y búsqueda llegar a localizar los textos de interés para estudiar la ciudad o el elemento de nuestro interés.

En este artículo hemos querido profundizar en las visiones que de la ciudad de Ronda y su arquitectura transmitían los viajeros, al margen de otras consideraciones literarias o personales de los autores.

***Fabrications*. 35 años de la revista de la Sociedad de Historiadores de la Arquitectura de Australia y Nueva Zelanda (1989-2024)**

Fabrications. 35 Years of the Journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, 1989-2024

MACARENA DE LA VEGA DE LEÓN

IE University, mdelavega@faculty.ie.edu

Abstract

La Sociedad de Historiadores de la Arquitectura de Australia y Nueva Zelanda (SAHANZ) publicó el primer número de su revista *Fabrications* en 1989, a pesar de que era uno de los objetivos desde su creación en 1984. Esta ponencia propone recorrer los distintos temas que se han tratado en la revista e investigar si éstos se alinean o no con los intereses globales en los últimos treinta y cinco años. La manera en la que *Fabrications* ha comunicado arquitectura también ha evolucionado en estos años, y así, desde sus páginas, ha contribuido a construir región a través del mar de Tasmania y el océano Pacífico hasta el sureste asiático. Investigadores australianos, neozelandeses, Pasifika y asiáticos comparten un sentimiento de pertenencia a una comunidad compleja, híbrida, que no se caracteriza solo por identidades nacionales, étnicas o religiosas. Este proceso complejo e híbrido es precisamente lo que justifica este estudio de *Fabrications*.

The Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (SAHANZ) published the first issue of its journal *Fabrications* in 1989, even if it was part of the objectives since its inception in 1984. This paper provides an overview of the development of the themes presented in the journal and an investigation of whether these align (or not) with global concerns over 35 years. It reflects on the impact of time in the printed communication of architecture. The building of the region of Australasia across the Tasman Sea, and throughout the Pacific all the way to Southeast Asia, can be counted as the main contribution of *Fabrications*' approach to the communication of architecture. Australian, New Zealand, Pasifika and Asian scholars have a sense of regional community with a complex, hybrid "identity" that is irreducible to national, ethnic or religious identities, which is evident in *Fabrications* and makes it worthy of study.

Keywords

SAHANZ, Australia, Nueva Zelanda, *Fabrications*, región

SAHANZ, Australia, New Zealand, *Fabrications*, region

Construir la revista

A pesar de que era uno de los objetivos desde su creación en 1984, la Sociedad de Historiadores de la Arquitectura de Australia y Nueva Zelanda (SAHANZ) no publicó el primer número de su revista *Fabrications* hasta cinco años después, en 1989. En esos primeros años, los miembros de la sociedad y los editores inaugurales Desley Luscombe y Stanislaus Fung debatieron sobre la línea editorial de la revista, el procedimiento de publicación de artículos –que incluía la revisión ciega por pares–, y la inclusión de trabajos que se hubieran presentado en los congresos anuales solo si se habían revisado completamente y expandido, como ya explicó Julia Gatley en su investigación sobre los primeros veinte años de SAHANZ¹. De la misma manera, las tensiones entre historiadores cuya metodología era más empírica y aquellos para los que la teoría arquitectónica fundamentaba su enfoque histórico permearon hasta el nombre de la revista. Los editores reflexionaron sobre ello en su primer editorial:

Fabrications, the name, initiates a questioning of this prescribed dualism [between real or actual history and history as fabrication] and the simple division between the true and the fictitious as a foundation for models of historical discourse. Fabrication is an ambiguous, uneasy word, implying undesirable constructions and forgery, fashioning and interventions. Yet its equivocality marks the very possibility of historical documentation².

A pesar de las críticas de la vieja guardia, la revista continuó su andadura de manera irregular muy al inicio –no hubo número en 1992–, siempre comunicando la arquitectura al menos de los dos países del mar de Tasmania. Esta ponencia se organiza cronológicamente en tres partes que corresponden a (1) los años en los que se publicaba un número al año desde 1989 hasta 2001 (vols. 1-11); (2) entre 2002 y 2014 (vols. 12-24), un periodo de consolidación con dos números al año y que finalizó con la transición digital; (3) y los años desde 2015 (vols. 25-32), ya con un tercer número al año organizado por editores invitados. El objetivo de esta ponencia es realizar un recorrido por todos los números de la revista y reflexionar sobre su impacto y su ambición regional/global a lo largo de 35 años.

1989-2001

Durante los primeros años de la revista *Fabrications*, continuó el debate y las críticas entre los historiadores con distintos enfoques disciplinarios. En los primeros editoriales se intentó alentar el debate y ampliarlo a otras disciplinas más allá de la historia de la arquitectura. El encaje de la conservación del patrimonio tanto en SAHANZ como en las páginas de su

¹ Julia Gatley, "SAHANZ: The First 20 Years, 1984-2004", *Fabrications* 13, n.º 2 (2004): 63-87.

² *Fabrications*, el nombre, inicia un cuestionamiento de este dualismo prescrito [entre una historia "objetiva" y una historia como fabricación] y de la división entre lo real y lo ficticio que sirva para cimentar modelos de discurso histórico. Fabricación es una palabra ambigua, difícil, que puede evocar construcciones indeseables y falsificaciones, tendencias a la moda e intervenciones. Aun así, su carácter equívoco apunta hacia las posibilidades de la documentación histórica. Los editores (en la tabla de contenidos el editorial se atribuye a Desley Luscombe), "Editorial", *Fabrications* 1 (1989): 1. Cita tomada de Gatley, "SAHANZ: The First 20 Years, 1984-2004", 72.

revista ha sido un tema de negociación que aún hoy forma parte de los objetivos del comité ejecutivo y del comité editorial. Durante los primeros años la publicación no fue del todo regular. Por ejemplo, no hubo número en 1990, pero en 1991 se publicó un número doble (vols. 2 y 3), y el volumen 4 no se publicó hasta 1993. Las normas de publicación que se habían escrito antes del lanzamiento del primer número de *Fabrications* estipulan que las ponencias de los congresos de la Sociedad se publican en las actas, no en la revista, pero sí se pueden incluir si se revisan y expanden. Como ya explicó Gatley³, en el número de 1993 (vol. 4), el primero que editó Robert Irving, cuatro de los seis artículos se habían presentado en el congreso *Asia-Australasia* que se celebró en Geelong en 1992⁴. Asia volvió a estar presente en la revista al año siguiente⁵. En estos primeros años de *Fabrications* también se publicaron números en honor a historiadores de peso conocidos como *Festschrift*: en 1997 en honor de Irving (vol. 8) y de George Tibbits en 1999 (vol. 10).

Philip Goad y Julie Willis fueron los editores que pilotaron el cambio de milenio en la revista. En principio, desde 2000 se publicarían dos números de la revista al año⁶. El volumen 11 fue el primero que tuvo dos números, pero a la vez es un volumen que abarca los años 2000 y 2001, por lo que se incluye en esta primera parte de la ponencia. Goad y Willis también introdujeron los números temáticos no necesariamente alineados con los congresos de SAHANZ, el primero de los cuales fue precisamente el segundo de este volumen, y trató sobre Asia y el Pacífico. En el editorial, Goad y Willis escribieron que “The position of Australia and New Zealand in relation to Asia and the Pacific can be argued to be one of fringe”⁷. El número pretende dejar constancia del valor y el alcance de los estudios en la región sobre la arquitectura de Japón, Kiribati, India, y el Pacífico Sur⁸. Este número comenzó a deconstruir discursos sobre Asia como fuente de influencias y transferencias, en línea con los debates del momento sobre la arquitectura y la teoría postcolonial.

2002-2014

El primer año en el que se publicaron dos números fue 2002: uno abierto, y uno temático, que suele alinearse con los intereses de los editores del momento. Por ejemplo, durante los años que Andrew Leach fue editor llama la atención la mayor presencia de trabajos escritos por investigadores belgas, y la presencia de temas más disciplinares como el número

³ Gatley, “SAHANZ: The First 20 Years, 1984-2004”, 75.

⁴ Miles Lewis, “The Asian Trade in Portable Buildings”, *Fabrications* 4, n.º 1 (1993): 31-55. Jessie Serle, “Asian and Pacific Influences in Australian Domestic Interiors, 1788-1914”, *Fabrications* 4, n.º 1 (1993): 56-107. Alan Croker, “Temple Architecture in South India”, *Fabrications* 4, n.º 1 (1993): 108-123. Richard Aitken, “Oriental and Oceanian Influence on Australian Garden Buildings”, *Fabrications* 4, n.º 1 (1993): 124-138.

⁵ William H. Coaldrake, “Western Technology Transfer and the Japanese Architectural Heritage in the late Nineteenth Century”, *Fabrications* 5, n.º 1 (1994): 21-57.

⁶ Philip Goad y Julie Willis, “Editorial”, *Fabrications* 11, n.º 1 (julio 2000): i.

⁷ [La posición de Australia y Nueva Zelanda en relación a Asia y el Pacífico se puede considerar que es de margen o en los márgenes] Philip Goad y Julie Willis, “Editorial”, *Fabrications* 11, n.º 2 (septiembre 2001): i.

⁸ Mike Austin, “Elgin in the South Pacific: The Work of Mack Ruff”, *Fabrications* 11, n.º 2 (2001): iii-x.

temático sobre estilo de 2007 (vol. 17). Coincide que Leach junto con Deidre Brown moderó la sesión *A Regional Practice* en el 61 encuentro internacional de la Society of Architectural Historians (SAH) en Cincinnati (Ohio) en abril de 2008, que marca el veinticinco aniversario de SAHANZ. Los trabajos presentados se publicaron en la revista ese mismo año (vol. 18). Esta colaboración con otras sociedades disciplinares de la historia de la arquitectura fue una manera no sólo de ampliar el ámbito de influencia de la región, sino también de promocionar la revista. Existen acuerdos oficiales con SAH desde 2011 y con la European Architectural History Network (EAHN) desde 2014⁹. Pero, sin duda, el cambio más significativo que se produjo en este periodo fue la transición digital de la revista que pasó de publicarse en University of Queensland Press a formar parte del catálogo de Taylor & Francis. Willis alentó y lideró esta transición, que se llevó a cabo siguiendo los pasos de *Architectural Theory Review*, asegurando que hubiera un catálogo digital de la revista desde su primer número. Hasta 2012, los editores eran responsables de la completa producción de cada número, "from arranging the papers to be refereed to doing the full graphic layout"¹⁰. Se encargaban de la comunicación con la editorial e incluso de la distribución, haciendo que la carga de trabajo fuera insostenible, en opinión de Willis¹¹. No todos los miembros de SAHANZ veían con buenos ojos que el contenido de la revista se pusiera detrás de un *paywall*, es decir, que fuera accesible sólo para miembros al corriente de pago y para investigadores cuyas universidades adquiriesen la revista en su biblioteca. Por otro lado, su trabajo se hacía accesible a un público mucho más global. *Fabrications* es hoy una de las 104 revistas académicas del catálogo del entorno construido de Taylor & Francis Online. En 2012, el volumen 22 de *Fabrications* fue el primero en publicarse ya con la nueva editorial.

En este primer periodo del siglo XXI, los temas tratados en la revista también sufrieron cambios significativos. Hasta 2010, aparecieron en la revista temas con una aspiración más internacional tratados por autores de Australia y Nueva Zelanda, o incluso alguno extranjero¹², pero comunicaban sobre todo la arquitectura de Estados Unidos, Europa y de los maestros canónicos. Si bien la presencia de Asia en las páginas de *Fabrications* se centraba sobre todo en Japón, un país canónico de las historias sobre la arquitectura

⁹ Macarena de la Vega de León, "SAHANZ: The Last 15 Years, 2004-2019", en *Proceedings of the Society of Architectural Historians Australia and New Zealand: 37, What if? What next? Speculations on History's Future*, ed. por Kate Hislop y Hannah Lewi (Perth: SAHANZ, 2021), 398.

¹⁰ [...] organizar desde la revisión de los artículos hasta el diseño gráfico de la página] Julie Willis, entrevista con la autora, 21 de mayo de 2020.

¹¹ Julie Willis, entrevista con la autora, 21 de mayo de 2020.

¹² Elie Haddad, "The Realization of the Beautiful: On Henry van de Velde's Aesthetic Theory", *Fabrications* 13, n.º 1 (2003): 1-13.

moderna, también aparecieron Singapur –de la mano de Anoma Pieris– y Filipinas¹³. Fue precisamente Pieris la que lideró el esfuerzo de aumentar el contenido sobre y desde Asia en las páginas de la revista. En 2010, Pieris se unió a los editores para publicar un número especial *About Asia* que contenía trabajos que se habían presentado en el simposio *Social Theory and Historiography in the Writing of Asian Architecture*, celebrado en Melbourne en 2008. En el editorial, habló sin complejos del punto de vista muy específico desde el que se miró a Asia, que es desde las antípodas, y de un acercamiento metodológico a la vasta región en constante cambio¹⁴. Los artículos trataban desde el sureste asiático a India y China, y proponían reflexiones sobre metodología desde estudios sociales del espacio hasta lo colonial y tropical¹⁵. A partir de 2011 (vol. 20) aparecieron también artículos sobre Serbia, Bosnia y Macedonia de mano de historiadoras trabajando en Australia con origen directo o de ascendente de estas zonas del este de Europa, como por ejemplo Nikolina Bobic, Dijana Alic, y Mirjana Lozanovska. A pesar del éxito del número *About Asia*, no volvió a aparecer un artículo sobre o desde Asia hasta 2014 (vol. 24). Como bien anticipó Amanda Achmadi en el título de ese artículo de 2014, el panorama de la revista, así como el de la disciplina de la historia de la arquitectura a nivel global, estaba cambiando¹⁶.

2015-2024

Desde 2014 se han venido publicando tres números al año, uno de ellos con editores invitados que proponen temas que evalúa el comité editorial. Precisamente el comité editorial valoraba la posibilidad de ese tercer número anual desde que se produjo la transición a Taylor & Francis en 2012, pero no fue hasta la junta anual de SAHANZ de 2014 cuando el entonces presidente Antony Moulis anunció que se había aprobado el cambio de dos a tres números al año¹⁷. De nuevo aparece Pieris como una figura relevante, que ya había coeditado el número *About Asia* con Paul Walker y Deborah van der Plaats, pero que en 2015 (vol.

¹³ Sandra Kaji-O'Grady, "National Identity at Arakawa & Gins' Stie of Reversible Destiny – Yoro, Japan", *Fabrications* 12, n.º 2 (2002), 19-34. Eiichi Tosaki, "Prelude to the Birth of Wayo-Secchu (Japanese Hybrid Style) in Japanese Early Modern Architecture", *Fabrications* 13, n.º 2 (2004): 1-17. Anoma Pieris, "On Dropping Bricks and other Disconcerting Subjects: Unearthing Convict Histories in Singapore", *Fabrications* 15, n.º 2 (2005): 77-93. Estela Duque, "Militarization of the City", *Fabrications* 19, n.º 1 (2009): 48-67.

¹⁴ Anoma Pieris, Paul Walker, y Deborah van der Plaats, "Editorial", *Fabrications* 19, n.º 2 (2010): 4-5.

¹⁵ Anoma Pieris, "South and Southeast Asia. The Postcolonial Legacy", *Fabrications* 19, n.º 2 (2010): 6-33. Peter Scriver, "Constructing Colonial and Contemporary South Asia. A view Down Under", *Fabrications* 19, n.º 2 (2010): 34-57. Abidin Kusno, "Tropics of Discourse. Notes on the Re-Invention of Architectural Regionalism in Southeast Asia in the 1980s", *Fabrications* 19, n.º 2 (2010): 58-81. Lai Chee Kien, "Southeast Asian Spatial Histories and Historiographies. A Re-examination", *Fabrications* 19, n.º 2 (2010): 82-105. Jianfei Zhu, "Studies of Social Space in Chinese Architecture. Reflections on their Rise, Methods and Conceptual Bases", *Fabrications* 19, n.º 2 (2010): 106-125. Li Shiqiao, "Memory without Location", *Fabrications* 19, n.º 2 (2010): 126-143. Duanfang Lu, "Architecture, Modernity, and Knowledge", *Fabrications* 19, n.º 2 (2010): 144-161.

¹⁶ Amanda Achmadi, "A Changing Scene. The Framing of Architectural Otherness of the Dutch East Indies in Nineteenth- and Twentieth-century Colonial Photography", *Fabrications* 24, n.º 1 (2014): 4-25.

¹⁷ Antony Moulis, "President's Report 2013/2014", Junta General Anual de SAHANZ, celebrada en Auckland, Nueva Zelanda, en Julio de 2014.

25) se convirtió en la primera editora invitada. En vez de mirar directa y explícitamente a Asia, este número exploraba el tema de las fronteras o los espacios intermedios¹⁸. Sin embargo, Pieris continuó mirando a Asia desde las páginas de *Fabrications* como autora¹⁹, y desde 2016 (vol. 26) como editora junto con Stuart King²⁰. El tema del tercer número de 2016, *In and Across the Pacific*, fue el que propusieron los editores invitados Gatley y Leach como sesión al 68 encuentro internacional de SAH en Chicago (Illinois) en abril de 2015. Los editores creían que la cuenca del Pacífico –una región que tradicionalmente había ocupado y preocupado a los miembros de SAHANZ– ofrecía a los “historians of architecture –defined in the most generous terms– with an incalculable number of subjects of study in its own right, even as it serves as a setting that shapes the kind of scholarship and the kinds of problems towards which scholars who are one way or another defined by the Pacific are drawn”²¹. En ese número de la revista aparecieron artículos sobre la arquitectura de Samoa y de la China de Mao²², así como un informe sobre el primer evento de SAH-ASIA –más adelante se cambió a Society of Architectural and Urban Historians of Asia, SAUH-ASIA– la sociedad de historiadores de la arquitectura y el urbanismo de Asia, que escribieron Anoma Pieris y Duanfang Lu²³. Este taller inaugural, *Spaces in transition: globalisation, transnationalism and urban change in the Asia-Pacific* tuvo lugar en Melbourne en julio de 2016 y continuó con un plenario de estudiantes de posgrado *Rethinking Modern Asia-Pacific Architectures* celebrado junto con el 33 congreso anual de SAHANZ. En su informe, Pieris y Lu hablan de esa red transnacional de investigadores en Asia Pacífico, que pretendía dar forma oficial a un discurso interdisciplinar sobre Asia cada vez más robusto²⁴.

En estos últimos años no sólo se ha incrementado el contenido de la revista en general, sino que resulta evidente el aumento del interés en las páginas de *Fabrications* sobre y desde Asia. Aunque no todos, la mayoría de los artículos forman parte de números temáticos o de números propuestos por editores invitados. En 2017 (vol. 27), los editores Pieris y King propusieron investigar las gentes, prácticas y pedagogías de lo tropical²⁵, y seleccionaron

¹⁸ Anoma Pieris, ed., “In-between: Spaces for Border-thinking”, *Fabrications* 25, n.º 3 (2015).

¹⁹ Anoma Pieris, “Changi: A Penal Genealogy across the Pacific War”, *Fabrications* 26, n.º 1 (2016): 50-71.

²⁰ Su primer número fue uno temático: ‘Network and Flows’, *Fabrications* 26, n.º 2 (2016).

²¹ [historiadores de la arquitectura –definida de la manera más amplia– con un número de temas de estudio incalculables, y que sirve como el escenario que da forma al conjunto del conocimiento y los problemas a los que se enfrentan los investigadores interesados por el Pacífico] Julia Gatley y Andrew Leach, “Editorial”, *Fabrications* 26, n.º 3 (2016): 253.

²² Christoph Schnoor, “Imagery or Principles in the Pacific? An Investigation into Architecture in Samoa”, *Fabrications* 26, n.º 3 (2016): 286-311. Ke Song y Jianfei Zhu, “The Architectural Influence of the United States in Mao’s China”, *Fabrications* 26, n.º 3 (2016): 337-356.

²³ Anoma Pieris y Duanfang Lu, “Interrogating Asia: SAH-Asia Research Forum”, *Fabrications* 26, n.º 3 (2016): 392-398.

²⁴ Pieris y Lu, “Interrogating Asia: SAH-Asia Research Forum”, 392.

²⁵ Anoma Pieris y Stuart King, “Tropical Zone: People, Practices and Pedagogies”, *Fabrications* 27, n.º 2 (2017).

entre otros artículos que hablaban de la Sri Lanka postcolonial²⁶, de las viviendas preparadas para huracanes en Niue –isla de Polinesia con estatus de libre asociación con Nueva Zelanda–²⁷, y otras perspectivas sobre regionalismo desde Dhaka, Bangladesh²⁸. El tema de patrimonio y política tratado en 2018 (vol. 28), *Architecture / Heritage / Politics* que editaron conjuntamente Pieris, Stuart –que ya dejaba el puesto– y Mirjana Lozanovska generó respuestas sobre Kuala Lumpur y desde Singapur²⁹. Del mismo modo, el número que Pieris y Lozanovska lanzaron en 2019 (vol. 29) sobre arquitectura e industria contó con dos artículos que trataban el pasado colonial de Asia y de Australia³⁰. El tema de las transformaciones vernáculas propuesto por Paul Memmott y John Ting en 2020 (vol. 30) generó una gran respuesta que redefine lo vernáculo en Australasia en general³¹, y que pone el foco en Indonesia³², Filipinas³³, Vanuatu –isla de Melanesia–³⁴, y las islas Marshall³⁵. Por último, el número sobre la Guerra Fría en la región, editado por Lozanovska y Cameron Logan en 2021 (vol. 31), incluyó trabajos sobre la arquitectura de los pueblos de frontera de Corea del Sur³⁶, y sobre las alteraciones sufridas por el edificio de la misión australiana en Nueva Delhi³⁷. Fuera de estos números temáticos, en este último periodo de estudio, también se ha

²⁶ Tariq Jazeel, “Tropical Modernism/Environmental Nationalism: The Politics of Built Space in Postcolonial Sri Lanka”, *Fabrications* 27, n.º 2 (2017): 134-152.

²⁷ Jeanette Budgett, “The Gift that Goes on Giving? Frank Ponder’s Hurricane Housing for Niue”, *Fabrications* 27, n.º 2 (2017): 153-176.

²⁸ Michael Haggerty, “A Tropicalist Turn: Architectural Perspectives on Regionalism from Housing in Dhaka”, *Fabrications* 27, n.º 2 (2017): 231-258.

²⁹ Simone Shu-Yeng Chung, “The Coliseum Theatre, Kuala Lumpur: A Site for Collective Engagement, A Space of Urban Imagination”, *Fabrications* 28, n.º 2 (2018): 212-234. Lilian Chee, “Situating Domesticities in Architecture: Tracing Emerging Trajectories”, *Fabrications* 28, n.º 2 (2018): 272-274. Informe sobre el taller internacional Situating Domesticities in Architecture, celebrado en la Universidad Nacional de Singapur en 2017.

³⁰ Paul Walker y Amanda Achmadi, “Advertising ‘the East’: Encounters with the Urban and the Exotic in Late Colonial Asia Pacific”, *Fabrications* 29, n.º 2 (2019): 154-183. David Beynon, “Beyond Big Gold Mountain: Chinese-Australian Settlement and Industry as Integral to Colonial Australia”, *Fabrications* 29, n.º 2 (2019): 184-206.

³¹ Marcel Vellinga, “Living Architecture: Re-imagining Vernacularity in Southeast Asia and Oceania”, *Fabrications* 30, n.º 1 (2020): 11-24.

³² Gabriele Weichart, “Javanese Architecture between Heritage and Mobility”, *Fabrications* 30, n.º 1 (2020): 25-43.

³³ Edson G. Cabalfin, “*Bahay Kubo* as Iconography: Representing Vernacular and the Nation in Philippine Post-War Architectures”, *Fabrications* 30, n.º 1 (2020): 44-67.

³⁴ Marie Durand, “Concrete Time: Material Temporalities and Contemporary Mobilities in the Vernacular Architecture of Northern Vanuatu, Melanesia”, *Fabrications* 30, n.º 1 (2020): 92-109.

³⁵ James Miller, “The Evolution of the Marshallese Vernacular House”, *Fabrications* 30, n.º 1 (2020): 110-136.

³⁶ Alex Young Il Seo, “Governing Human Habitation outside the Normal Order: Architectural Mechanism of the South Korean Frontier Villages”, *Fabrications* 31, n.º 2 (2021): 180-206.

³⁷ Rowan Gower y Paul Hogben, “From Colonial Revival to Architectural Regionalism: Representational Alteration in the Case of Australia’s Head of Mission Residence in New Delhi”, *Fabrications* 31, n.º 2 (2021): 235-259.

tratado la región de Asia en número abiertos, no temáticos. Entre los trabajos enviados a la revista se han publicado artículos sobre casas de migrantes en China³⁸, la construcción con madera en Malasia³⁹, la arquitectura del comercio colonial en Asia Pacífico⁴⁰, los mercados de acero del siglo XIX de Singapur⁴¹, y sobre Siza en China⁴².

En resumen, la comparación entre los dos periodos de la revista ya en el siglo XXI es interesante porque, a pesar del incremento de números de dos a tres, dada la diferencia en número de años, ambos periodos tienen una cantidad parecida de números totales de la revista –aunque conviene recordar que cada número de la revista tiene un número diferente de artículos–: 25 números en el periodo de 2002 a 2014 y 24 de 2015 en adelante. Esto permite ilustrar de una manera rápida el salto notable que se produce en la revista en el tratamiento y la inclusión de Asia Pacífico: el número de artículos se duplicó de uno a otro periodo, de 14 a 29 trabajos publicados sobre la región.

Por último, un breve apunte antes de pasar a la conclusión. Además del contenido sobre y desde Asia y el Pacífico en la revista, resulta interesante comprobar la presencia de artículos sobre el entorno construido de Irán dada la especialización de Nigel Westwood –profesor en la Universidad de Australia Occidental– y la tendencia creciente de jóvenes iraníes a emigrar a Australia y Nueva Zelanda para realizar estudios de posgrado. La región de oriente medio se estudia también desde la Universidad de Adelaida y su Centre for Asian and Middle Eastern Architecture (CAMEA) establecido en 1997, y al que curiosamente perteneció Stanislaus Fung, primer coeditor de *Fabrications*.

Construir (y comunicar) la región

Para concluir, esta ponencia supone un primer paso en el análisis de la forma en que la revista *Fabrications* ha contribuido a construir redes y corrientes de personas y de ideas en Australasia y el Pacífico debido a su labor de comunicar las arquitecturas de la región. En el momento actual, marcado por lo urgente y lo inmediato de las crisis climática y social, el análisis de la comunicación impresa de la arquitectura nos recuerda el valor del tiempo invertido en escribir, revisar, editar artículos de revista, del tiempo que llevar maquetar y producir físicamente números de revista, y del tiempo que se tarda en discutir y tomar decisiones en los consejos editoriales. En los próximos años debemos decidir si es sostenible en todos los sentidos mantener la impresión física de las revistas de arquitectura y si su contenido debiera ser accesible, digital y gratuito (Open Access). La percepción de estos tiempos

³⁸ Denis Byrne, "Dream Houses in China: Migrant-Built Houses in Zhongshan County (1890s-1940s) as Transnationally 'Distributed' Entities", *Fabrications* vol. 30, n.º 2 (2020): 176-201.

³⁹ John Hwa Seng Ting, "The Unique Tradition of Timber Shophouses in Sarawak", *Fabrications* 32, n.º 2 (2022): 174-197.

⁴⁰ Paul Walker and Amanda Achmadi, "For Export: Buildings for Colonial Commerce in the Asia Pacific", *Fabrications* 32, n.º 2 (2022): 198-219.

⁴¹ Ian Y. H. Tan, "Structure, Sanitation, and Surveillance: Iron Markets in Late 19th Century Singapore", *Fabrications* 32, n.º 2 (2022): 220-245.

⁴² Migue José Viana Rodrigues Borges de Araújo, "Siza in China – China in Siza. Observations and Reflections on 'The Building of Water'", *Fabrications* 32, n.º 2 (2022): 272-292.

y la relativa inmediatez de la comunicación de arquitectura a través de las revistas académicas ha cambiado desde la década de 1980 a la actualidad. En el caso particular de la región de Australasia, caracterizada tradicionalmente por su lejanía y un cierto aislamiento, existen formas distintas de entender la temporalidad. Recordemos que pasaron cinco años hasta que en SAHANZ pudieron hacer realidad el objetivo de publicar una revista. En 35 años y con cierto retraso respecto de las tendencias globales, *Fabrications* ha incrementado la regularidad con la que se publica, incrementando de esa manera la cantidad de contenido. La diversidad en el contenido de la revista comenzó a aumentar con números especiales como *About Asia* en el periodo en el que se publicaban dos al año, gracias en gran medida a la infatigable labor de Pieris como autora, editora invitada y editora de la revista, pero la verdadera explosión global de *Fabrications* se dio con la transición al formato digital.

En esta ponencia se ha demostrado que la revista de SAHANZ, desde su arranque, tiene un área de influencia que va más allá de los dos países del mar de Tasmania, y se extiende a través del Pacífico y sus islas hasta el sur de Asia, el sureste asiático, e incluso China. A través de sus páginas, se establecen redes entre investigadores de Australia y Nueva Zelanda que trabajan sobre temas asiáticos, entre investigadores que proceden de y estudian Asia desde universidades de Australia y Nueva Zelanda, y entre investigadores asiáticos que publican en *Fabrications*. Además, desde 2012 estas corrientes fruto del intercambio de ideas son accesibles de manera digital mucho más allá de Australasia y el Pacífico. Por ejemplo, Sibel Bozdoğan ha usado material de *Fabrications* en sus clases y ha reconocido públicamente su importancia en el cuarto congreso internacional de EAHN en 2016 en Dublín y en el congreso *A World of Architectural History* que organizó la escuela de arquitectura Bartlett en 2018 en Londres. En su opinión, “Australian, New Zealand and Southeast Asian scholars have a sense of regional community with a complex, hybrid ‘identity’ that is irreducible to national, ethnic or religious identities”⁴³. También en 2016, los editores Pieris y King reconocieron el gran trabajo de investigación ya realizado dentro de los límites historiográficos inscritos en marcos nacionalistas y regionalistas. A pesar de ello, destacaban que “the webs of connection that operate within and between Australia and New Zealand, the Asia-Pacific and globally continue to present opportunities for further research in understanding architecture in Australasia and its agency beyond the Antipodes”⁴⁴. Con el paso del tiempo, en 35 años, se ha construido precisamente lo que anticiparon Luscombe y Fung en su primer editorial: *Fabrications* es hoy fuente de documentación histórica indiscutible sobre los entornos construidos de Australasia.

⁴³ [Investigadores de Australia, Nueva Zelanda, y el sureste asiático tienen un sentido de comunidad en la región y comparten una identidad ‘híbrida’ y compleja que no se puede reducir a identidades nacionales, étnicas, y religiosas] Sibel Bozdoğan, email a la autora, 7 de julio de 2020.

⁴⁴ [... las redes de conexión que operan dentro y entre Australia y Nueva Zelanda, Asia-Pacífico y globalmente abren nuevas oportunidades para continuar investigando y entender [y comunicar] la arquitectura de Australasia más allá de las Antípodas] Anoma Pieris y Stuart King, “Editorial”, *Fabrications* 26, n.º 2 (2016): 131.

La vivienda social andaluza de la segunda mitad del siglo XX en las revistas de arquitectura

Andalusian Social Housing in the Second Half of the 20th Century in Architecture Magazines

RAFAEL DE LACOUR

Universidad de Granada, rdlacour@ugr.es

ALBA MALDONADO GEA

Universidad de Granada, amaldonadogea@gmail.com

ÁNGEL ORTEGA CARRASCO

Universidad de Granada, angelorcarr@gmail.com

Abstract

Las revistas de arquitectura de la época permiten revisar la producción arquitectónica residencial en Andalucía durante la segunda mitad del siglo XX. Desde finales de los años 50 hasta mediados de los años 70 tuvieron lugar en el territorio andaluz, fundamentalmente en grandes poblaciones y ciudades medias, grandes operaciones de conformación de ciudad a partir de las actuaciones de vivienda social. En el último cuarto del siglo XX, coincidiendo con el periodo democrático, las intervenciones contaron por lo general con un menor tamaño. Además de la cuestión de la escala, siempre estuvieron presentes como condicionantes las limitaciones económicas para innovar tecnológicamente y las restricciones de la normativa para replantear el habitar. A pesar de ello sí que surgieron excelentes ejemplos que aprovecharon las escasas oportunidades y que, desde una revisión de los modelos de la modernidad, ofrecían espacios colectivos, que hoy pueden ser estudiados para plantear su necesaria regeneración urbana y social.

The architecture magazines of the time allow us to review the residential architectural production in Andalusia during the second half of the 20th century. From the end of the 1950s to the mid-1970s, large town-building operations took place in Andalusia, mainly in large populations and medium-sized cities, based on social housing actions. In the last quarter of the 20th century, coinciding with the democratic period, interventions were generally smaller. In addition to the question of scale, the economic limitations to innovate technologically and the restrictions of the regulations to rethink living were always present as conditioning factors. Despite this, excellent examples emerged that took advantage of the few opportunities and that, from a review of the models of modernity, offered collective spaces, which today can be studied to propose their necessary urban and social regeneration.

Keywords

Revistas de arquitectura, vivienda social, Andalucía, colectividad

Architecture magazines, social housing, Andalusia, community

El contexto de la vivienda social

A lo largo de todo el siglo XX, la arquitectura se caracterizó por su dimensión social. Los fuertes movimientos migratorios, sobre todo del campo a la ciudad, fueron determinantes para dotarla de ese carácter. Desde las primeras décadas, la arquitectura moderna tuvo su gran oportunidad para dar solución al problema habitacional en combinación, a medida que avanzaba el siglo, con las propuestas urbanas que ensayaban los nuevos modelos de ciudad desde el entendimiento de la colectividad. Es en la segunda mitad del siglo XX cuando el fenómeno migratorio se pone de manifiesto con mayor profusión y a ello se añaden en Europa las necesarias operaciones de reconstrucción tras la Segunda Guerra Mundial.¹

En España, la particular situación de posguerra generó unas características propias. El aumento de población en las grandes ciudades durante la segunda mitad del siglo XX debido al éxodo rural dio lugar a una situación de emergencia habitacional que se extendió por todo el país. Mientras surgían los asentamientos chabolistas propiciados por personas con escasos recursos, los Planes de vivienda trataban de paliar la situación. En el caso andaluz, a esta emergencia habitacional se sumaron una serie de desastres naturales, principalmente relacionados con inundaciones y desbordamientos de ríos, que empeoraron la ya complicada situación. Así, las ciudades comenzaron a crecer gracias a la realización de barriadas sociales, en un primer momento, y de grandes operaciones de vivienda social, después, configurando las periferias urbanas como respuesta a la creciente demanda de vivienda digna.

Estas operaciones fueron cubiertas por los medios de la época tanto publicaciones periódicas no especializadas² como las revistas de arquitectura del momento, como la *Revista Nacional de Arquitectura*, editada por la Dirección General de Arquitectura desde 1941 y por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid desde 1946 a 1958 –fecha a partir de la cual pasa a llamarse *Arquitectura*– o la revista *Hogar y Arquitectura*, editada por la Obra Sindical del Hogar desde 1955 a 1977. En esta última, al estar editada por la misma organización que llevaría a cabo muchos de los grupos de viviendas y polígonos residenciales, se dedican múltiples artículos a estas operaciones, ya sea de forma exclusiva o en artículos dedicados al resumen de sus actividades.

El carácter de propaganda que albergaba implícitamente el régimen permitía la difusión de estas actuaciones de promoción pública de viviendas, consideradas muy relevantes para transmitir las transformaciones urbanas y de acceso a la vivienda digna, dado el grave problema sobre el alojamiento que sufría de manera generalizada todo el país. Por ello, el papel protagonista de las revistas especializadas en este periodo no desaprovechó la ocasión para lograr una apertura cultural, buscando conexiones con lo que se hacía fuera. Así, fueron las revistas las encargadas de ofrecer la producción arquitectónica de calidad, a la vez que se

¹ Rafael de Lacour, “La conformación de ciudad en la vivienda social colectiva de la segunda mitad del siglo XX. Revisión en claves tipológicas y morfológicas”, en *Pensar la ciudad: imágenes, palabras, edificios*, ed. por Juan Calatrava, Ana del Cid Mendoza, Marta Rodríguez Iturriaga y María Zurita Elizalde (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2022), 261-288.

² Rafael Antonio Casuso Quesada, “Ciudad y espacios de representación del poder a través del no-do en la provincia de Jaén”, *Antropología Experimental*, n.º 18 (septiembre 2018): 87-102.

divulgaban en términos de cantidad las actuaciones promovidas por una administración centralizada.

Madrid, debido al interés de las propuestas realizadas y al centralismo de la época, es la ciudad que cuenta con más operaciones de vivienda social documentadas. Sus programas de poblados dirigidos, mínimos y unidades vecinales de absorción, permitieron a jóvenes arquitectos experimentar con diferentes tipologías de vivienda mínima y trazado urbano. El caso andaluz, sin embargo, no fue tan estudiado. A pesar de que Andalucía es una de las regiones a las que más artículos le dedica la revista *Hogar y Arquitectura*, después de Madrid y Cataluña, sus barriadas y polígonos no tuvieron tanta repercusión en las publicaciones especializadas de la época, salvo algunas operaciones de mayor envergadura, como es el caso de los polígonos de San Pablo, Amate y Pino Montano en Sevilla, entre otros, y otras de especial interés, como la implantación de las viviendas experimentales EXA en la Unidad Vecinal de Absorción de La Virgencica, en Granada (fig. 1).



Figura 1. Maqueta del proyecto. José Luis Aranguren, Luis Labiano, Santiago de la Fuente, Cruz López Muller, Miguel Seisdedos, Antonio Vallejo Acevedo, "Viviendas en Granada", *Arquitectura*, n.º 129 (1971): 20-21.

De esta manera, con cierto desfase temporal y con la distancia física respecto a los órganos de decisión, la experiencia andaluza aprovechó las limitadas oportunidades de las que dispuso para ofrecer respuestas de calidad. El interés por revisar el registro de las intervenciones en este ámbito estriba, por un lado, en que fue una región ciertamente olvidada y,

por otro, en que la temática de la arquitectura de vivienda social en Andalucía ha sido por lo general una cuestión escasamente estudiada, salvo contadas excepciones³.

En su contextualización relacionada con los condicionantes geográficos, las provincias de Andalucía habían sufrido de manera global unas dificultades de comunicación debidas al retraso en la llegada de ciertas infraestructuras básicas de transporte, que las mantuvieron en una posición de aislamiento entre sí y con el resto de regiones de España. A esta precaria situación en las comunicaciones terrestres se le une la distancia respecto de los centros de poder, en este caso Madrid como capital estatal, agravada por tratarse de un territorio bastante extenso y poco industrializado. Además, la compleja estructura territorial andaluza presenta grandes dificultades a la hora de cohesionar su realidad social y económica. Sevilla ejerce una mayor influencia sobre Cádiz, Córdoba y Huelva, conformando la Andalucía Occidental, mientras que Almería, Granada, Jaén y Málaga se sitúan más periféricas todavía, aglutinando la Andalucía Oriental (fig. 2).

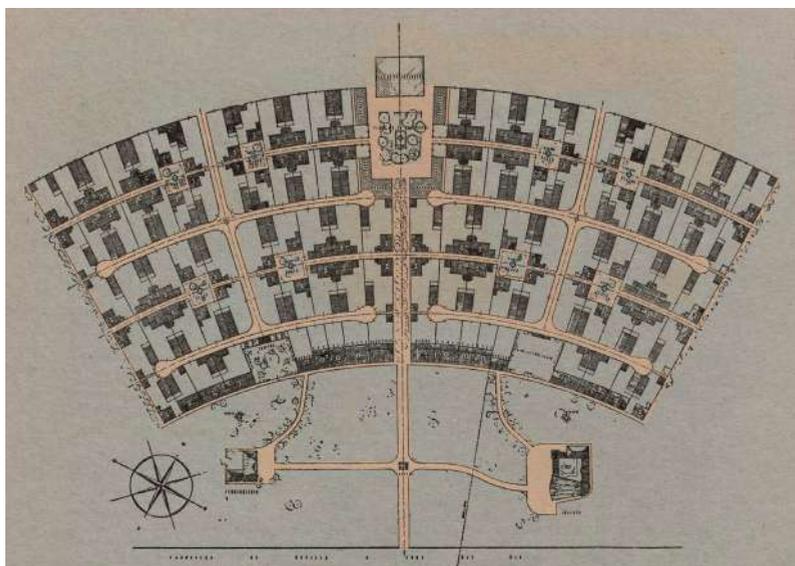


Figura 2. Planta del asentamiento. Alejandro de la Sota, “El nuevo pueblo de Esquivel, cerca de Sevilla”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 133 (1953): 15-22.

La mirada de las publicaciones de arquitectura sobre Andalucía

Para identificar de un modo exhaustivo los ejemplos de arquitectura residencial andaluces más destacados y con mayor incidencia social resulta fundamental localizar aquellas intervenciones que fueron publicadas en revistas de ámbito nacional, regional o provincial. Es cierto que también se requiere, para completar la información, extender las búsquedas a las actuaciones reflejadas en publicaciones monográficas específicas relacionadas con la

³ Carlos García Vázquez, “La obsolescencia de las tipologías de vivienda de los polígonos residenciales construidos entre 1950 y 1976. Desajustes con la realidad sociocultural contemporánea”, *Informes de la Construcción* 67 (n.º Extra-1, 2015): 20.

temática residencial y a las que figuran en algunas bases de catalogación sobre arquitectura contemporánea, guías de arquitectura provinciales y regionales, así como a las que han recibido reconocimiento como obras premiadas por instituciones públicas, administraciones y colegios profesionales. Sin embargo, utilizar en primer término las revistas de arquitectura especializadas ofrece la ventaja de disponer de una fuente directa frente a las demás. Las revistas muestran la repercusión que las viviendas o sus proyectos tuvieron en un momento concreto y, en ese sentido, el material se encuentra menos procesado que en las monografías, recopilaciones, bases o catalogaciones, que por lo general son el resultado de un tratamiento y una elaboración de la información con otra intención y diferente perspectiva.

Entre las revistas nacionales debe hacerse una diferenciación temporal entre las escasas publicaciones especializadas sobre arquitectura que existían en España a mediados de los años cincuenta y la proliferación observada en las siguientes décadas, en consonancia con el crecimiento editorial experimentado fuera de nuestras fronteras.⁴ En el panorama nacional, a mediados de esa década de los 50 la producción editorial podría limitarse a la mencionada *Revista Nacional de Arquitectura*, a la recién creada *Hogar y Arquitectura*, que comienza en 1955 poco después de que la revista *Cortijo y rascacielos* sacase su último número en 1954,⁵ y a la revista *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, que comenzó su andadura en 1944, aunque se ceñía al menos en sus inicios al ámbito catalán o a contados ejemplos del exterior. A pesar de los escasos números editados en sus primeros años por la que luego se llamaría *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, sí que abordaron con carácter general el extendido problema de la vivienda.⁶

Habría que esperar hasta mediados de los años sesenta para disponer de una nueva revista con preocupación cultural, como fue *Nueva forma*, dirigida por Juan Daniel Fullaondo y que se mantuvo hasta 1975, año en el que se publicó su último número –a pesar de su corta vida, durante apenas una década se publicaron 111 números. En los años 70 aparecieron otras interesantes revistas con una intensa labor de difusión arquitectónica, aunque igualmente con un breve recorrido. Ese fue el caso de *Jano*, que comenzó a editarse en 1972 y que en 1975 pasaría a llamarse *Jano arquitectura*, completando 58 números hasta 1978. En el caso de *Arquitecturas bis* se lanzaron 52 números entre 1974 y 1985. Realmente, son pocas las revistas que han perdurado, como puede ser el caso de *Informes de la Construcción*, surgida en 1948 y que todavía sigue publicándose.⁷ A partir de los años 80 aparecerán nuevas revistas, que se mantienen hasta el día de hoy: en 1982 se publica el primer número de *El*

⁴ Candelaria Alarcón Reyero, “La arquitectura en España a través de las revistas especializadas (1950-1970): El caso de hogar y arquitectura” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2000), PI-C3-23, <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.9130>.

⁵ AA. VV., *Cortijos y rascacielos* 80, (1954).

⁶ Francesc Bassó Birulès, J. M. Buxó, Oriol Bohigas, “El problema de la vivienda”, *Cuadernos de arquitectura y urbanismo* 15 (1953): 1-40.

⁷ Agustín Hernández Aja y Fernando Roch Peña, *De Gerencia de Urbanización a SEPES, medio siglo de historia. Presencia en las publicaciones profesionales* (Madrid: SEPES Entidad Estatal del Suelo, 2009).

Croquis, en 1985 lo hace el primer número de *AV Monografías de Arquitectura y Vivienda* y en 1988 aparece el primero de su revista hermana *Arquitectura Viva*.

Entre las revistas de ámbito regional surgidas en Andalucía desde mediados de los años 80 se encuentra *Periferia*, editada desde Sevilla por los Colegios oficiales de arquitectos de Andalucía Oriental, Occidental y de Canarias, que se prolongó desde 1984 a 1993. Entre las de ámbito local también desde los años 80 habría que mencionar a *Geometría*, editada desde Málaga entre 1986 y 2001; la revista AQ, editada desde Granada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental entre 1988 y 1994; *Documentos de Arquitectura*, editada por el Colegio Oficial de Almería entre 1987 y 2011; *Neutra Revista de Arquitectura*, editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla entre 1997 y 2009; *ARV*, también desde Almería entre 2005 y 2009; así como otras publicaciones, como el *Periódico de Arquitectura*, desde el Colegio Oficial de Arquitectos de Granada. Volviendo al ámbito nacional, la revista *Arquitectura* se denominó así entre 1918 y 1936, pasó posteriormente a llamarse *Revista Nacional de Arquitectura* desde 1941 hasta 1958, y desde 1959 hasta la actualidad nuevamente *Arquitectura*. Dentro del periodo en el que tuvo el nombre de *Revista Nacional de Arquitectura*, contó con dos etapas. Entre 1941 y 1946 estuvo editada por la Dirección General de Arquitectura, perteneciente al Ministerio de la Gobernación, mientras que a partir de 1946 fue editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, al igual que lo había sido en su etapa coincidente con la Segunda República española. De entre todas, resulta de especial interés analizar la etapa entre 1946 y 1958, ya que en ella se fueron fraguando los cambios que moldearon la renovación de la arquitectura española durante la segunda mitad del siglo XX y, lógicamente, a ello no era ajena la producción de vivienda.

Por lo general, la labor editorial de la revista estuvo centrada en Madrid, aunque también atendía lo relevante de otras provincias, fundamentalmente en lo que a edificios públicos se refiere. Aun así, la temática residencial estuvo bastante presente y en especial lo concerniente a la problemática de la vivienda. De este modo, la nueva Ley de viviendas bonificables comienza a tener espacio en los números 86, 88 y 91, todos ellos durante 1949. Igualmente, se aborda el problema de la vivienda en el número 107, de noviembre de 1950, incluso con textos editoriales en el número 125 de mayo de 1952 y con localizaciones concretas, como el concurso sobre el problema de la vivienda económica en Barcelona en el número 101 de mayo de 1950, el Concurso Internacional de urbanización de la Ciudad de Tánger en Marruecos en el número 103 de julio de 1950 o, ya en relación con el ámbito andaluz, a través del Concurso de unión del Parque con la Alameda en la ciudad de Málaga, en el número 100 de abril de 1950.

A medida que van avanzando los años 50, se aprecia el carácter aperturista de la revista por las conexiones con el exterior, recogiendo textos de maestros como Alvar Aalto, Mies, Wright y Le Corbusier, así como publicando artículos relacionados con la arquitectura holandesa tanto la pasada como la presente, con referencias a Brinkman, van den Broek y Bakema en el número 121 de enero de 1952. Aparte de abordar las experiencias de reconstrucción en la vivienda en Holanda en el número 122, la revista ya se había hecho eco de la *Unité d'Habitation* de Marsella en el número 110- 111 de febrero-marzo de 1951, dedicado

a la arquitectura francesa. Y, al finalizar la década, se publica en el número 186 de junio de 1957 un artículo especial denominado “La ciudad del mañana: Exposición Internacional Berlina de Obras y Construcciones, 1957”, la conocida como Interbau.

A nivel nacional, la revista recogió parte de la producción de la Obra Sindical del Hogar y dedicaba en algunos números bastante espacio a aspectos innovadores y de prefabricación. Así, en el número 109 de enero de 1951 aparecen publicadas las “viviendas en cadena” de Miguel Fisac, que obtuvieron el Primer premio en el concurso de proyectos de viviendas para renta reducida, a la vez que se difunden artículos sobre viviendas combinables o sobre problemas de la vivienda. En el número 135 de marzo de 1953 se publican las “viviendas ultrabaratadas” en Córdoba, de Rafael de la Hoz y José María García de Paredes. En el número 148 escribe nuevamente Miguel Fisac sobre las “casas en cadena”. En los números 150 y 154 se trata la mecanización en la edificación de viviendas. En el número 169 de enero de 1956 se publica el concurso para la construcción de “viviendas experimentales”, en el 172 se publican las viviendas experimentales de Rafael Aburto y en el 180 de diciembre de ese año aparecen los resultados de un concurso de *viviendas prefabricadas* en Madrid y Barcelona. Por tanto, se puede apreciar el alto interés por las temáticas residenciales, aunque las actuaciones andaluzas divulgadas fueron muy escasas (fig. 3, fig. 4).



Figura 3. Vista de una de las viviendas. Rafael de La Hoz, José María García de Paredes, “Viviendas ultrabaratadas en Córdoba”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 135 (1953): 14-20.

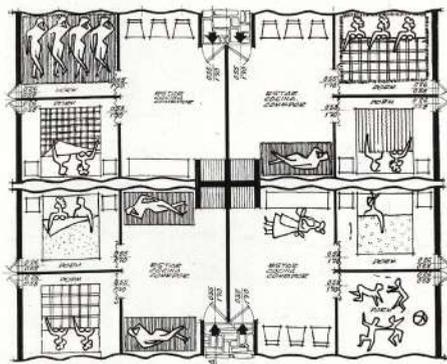


Figura 4. Planta de cuatro viviendas. Rafael de La Hoz, José María García de Paredes, “Viviendas ultrabaratadas en Córdoba”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 135 (1953): 14-20.

No obstante, desde la creación de la revista *Hogar y Arquitectura* en 1955 y durante los 22 años de vida de la revista llegaron a publicarse hasta 56 artículos dedicados a temáticas relacionadas con el ámbito andaluz, del total de casi mil artículos publicados, repartidos de manera muy homogénea a lo largo de todo el periodo. Algunos textos de mediados y finales de los años 50 ya recogían reflexiones sobre la situación de precariedad, tanto a nivel local, como sucedía en el artículo “Málaga: sus problemas urbanísticos”, de 1956, o a nivel de toda la región, como el denominado “El problema de la vivienda en Andalucía”, de 1957.

De todos los artículos publicados sobre Andalucía, prácticamente la mitad estaban dedicados a actuaciones urbanísticas promovidas por la Obra Sindical de Hogar, unidades vecinales de absorción, polígonos, proyectos de viviendas y planes parciales de ordenación. Estas actuaciones estaban repartidas por todo el territorio andaluz, predominando las localizadas en la ciudad de Sevilla, que también destacaban por el tamaño y que contaban con un amplio número de viviendas, como las del Polígono San Pablo, el Polígono Sur y Amate, así como las situadas en el extrarradio de Sevilla, como las de Alcalá de Guadaira y San Juan de Aznalfarache, además de otras localidades como Brenes o Villaverde del Río, ambas de Luis Marín de Terán.

Aparte de las intervenciones llevadas a cabo en Sevilla, quedaron ampliamente documentadas las promociones de viviendas prefabricadas tipo EXA de Granada, del año 1963, en las que intervino José Luis Aranguren, así como el planeamiento de José Luis Romany y Eduardo Mangada para El Serrallo, también en Granada. En otras provincias, las promociones difundidas tenían un menor tamaño, como las proyectadas para Lucena y Palma del Río, en Córdoba; las de Río Tinto, Niebla y Nerva, en Huelva; y las de Adra, Berja, El Ejido y Níjar, en Almería, en las que participaron Francisco y Plácido Langle Granados, hijos de Guillermo Langle Rubio. Respecto a Cádiz, se publicaron varias intervenciones en La Línea de la Concepción, como la Unidad de Absorción en la que participó Rafael Arévalo o el Conjunto del Castillo de San Felipe, en el que estuvo implicado José Luis Íñiguez de Onzoño (fig. 5).

Debe entenderse que el papel de la revista *Hogar y Arquitectura* estaba claramente vinculado en sus orígenes a su carácter propagandístico sobre las actuaciones llevadas a cabo por el Instituto Nacional de Vivienda y la Obra Sindical del Hogar, que habían sido creados en 1939. Por este motivo, su revisión aporta una singular radiografía de las políticas de vivienda, de los aspectos normativos promulgados y de las transformaciones que se alcanzaron en la sociedad. La primera etapa de la revista, dirigida por Francisco de Asís Cabrero, coincide con el impulso que se quiere dar a la vivienda social a través del Segundo Plan Nacional de 1954, tras el fracaso del planteado en 1944, así como a través del establecimiento de la vivienda de renta mínima y reducida, y la de renta limitada, mediante sendos decretos de ese año, a los que le seguiría en 1956 la Ley del Suelo y en 1957 la creación del Ministerio de la Vivienda. Después vendrían los planes de urgencia y las viviendas subvencionadas. Todos estos acontecimientos coinciden ese año con la celebración de la Exposición Internacional de Arquitectura de Berlín de 1957, Interbau, en la que se dieron a conocer las 500 viviendas de Fuencarral A, de Saénz de Oíza; las 596 del Barrio Usera, de Rafael Aburto; y las 1978 del grupo Francisco Franco, diseñado por Francisco Cabrero, entre otras actuaciones

realizadas en Madrid que había sido concebidas por la Obra Sindical del Hogar. A partir de entonces se irá cediendo progresivamente la iniciativa al sector privado para acometer el problema de la vivienda con promociones lucrativas a lo largo de la década de los años 60. Será a partir de 1963 cuando Carlos Flores se haga cargo de la revista hasta 1974, dotándola de un carácter crítico y de mayor enriquecimiento cultural.⁸

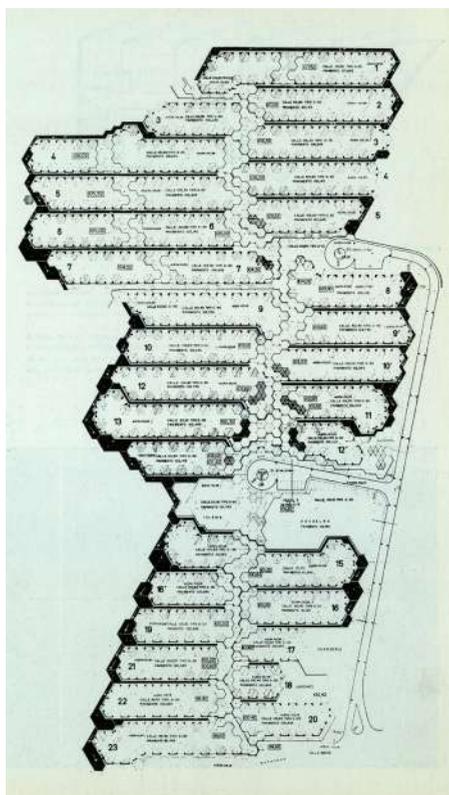


Figura 5. Planta del asentamiento. José Luis Aranguren, Luis Labiano, Santiago de la Fuente, Cruz López Muller, Miguel Seisdedos, Antonio Vallejo Acevedo, “Viviendas en Granada”, *Arquitectura*, n.º 129 (1971): 20-21.

Si bien la divulgación completa de las promociones de vivienda social en Andalucía no quedó plenamente recogida en las revistas de la época, sí que puede ser complementada hoy con las reseñas aparecidas en otros documentos. Entre ellos están determinadas monografías sobre temas residenciales de las que merece mencionar la recopilación denominada *50 Años de Arquitectura en Andalucía: 1936-1986*, editada en 1987 desde Sevilla por la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, a cargo de Víctor

⁸ Carlos Andrés Yepes Rodríguez, “La revista *Hogar y arquitectura* de 1955 a 1977: modelando la vivienda social” (trabajo fin de máster, Universitat Politècnica de Catalunya, 2020), <http://hdl.handle.net/2117/337011>.

Pérez Escolano, María Teresa Pérez Cano, Eduardo Mosquera Adell y José Ramón Moreno Pérez. A ella le seguiría en 1994 la publicación *Arquitectura Pública en Andalucía, COPT obras construidas 1984-1994*, editada desde el mismo organismo, aunque en esta ocasión coordinada por Félix Pozo. También se recogen actuaciones residenciales relevantes en las publicaciones *De la tradición al futuro, Congreso de Arquitectura Contemporánea en Andalucía, Sevilla*, editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental en 1992⁹ (fig. 6).



Figura 6. Vista de dos bloques. José Ramón Azpiazu Ordóñez, Luis Cervera Miralles, “Núcleo residencial en la Huerta de San Benito, Sevilla”, *Arquitectura*, n.º 194-195 (1975): 89-90.

La vivienda social en Andalucía como síntesis

Con toda esta información revisada se puede vislumbrar con mayor claridad cómo fue la vivienda social en Andalucía. Los primeros precedentes durante el siglo XX los encontramos en las actuaciones de Casas Baratas de los años veinte y en las operaciones llevadas a cabo durante la II República.¹⁰ Tras ellas vendrían, ya durante el periodo franquista, la labor del Instituto Nacional de la Vivienda, la Obra Sindical del Hogar o los Planes Nacionales de la Vivienda. El desarrollismo durante los años 60 supondría una gran activación del

⁹ Víctor Pérez Escolano, María Teresa Pérez Cano, Eduardo Mosquera Adell y José Ramón Moreno Pérez, *50 Años de Arquitectura en Andalucía: 1936-1986* (Sevilla: COPT Junta de Andalucía, 1987); Félix Pozo, coord., *Arquitectura Pública en Andalucía, COPT obras construidas 1984-1994* (Sevilla: Consejería de Obras públicas y transportes, 1994); VVAA, *De la tradición al futuro, Congreso de Arquitectura Contemporánea en Andalucía* (Sevilla: COAAOc, 1992).

¹⁰ A pesar de las distintas nomenclaturas, existe una gran similitud entre ellas. Las llamadas inicialmente viviendas obreras pasarán a denominarse viviendas sociales, y las casas baratas luego serán llamadas viviendas protegidas, posteriormente nombradas como viviendas de protección oficial o viviendas de promoción pública.

negocio inmobiliario y en el último cuarto de siglo llegarían turbulencias económicas, incluyendo la crisis energética de 1973, la de finales de esa década y la de finales de los años ochenta.

Las actuaciones de los comienzos de la segunda mitad del siglo se pueden enmarcar en una tradición socialdemócrata europea de políticas sociales en torno a la vivienda para dar respuesta desde el Estado y las administraciones públicas a los flujos migratorios, a facilitar a los más desfavorecidos el acceso a una vivienda digna, otorgándole a la obra arquitectónica un papel decisivo en la articulación de la estructura general de un territorio mediante políticas sociales.¹¹ Así, la importancia que adquieren durante el régimen estas cuestiones queda reflejada en la creación en 1957 del Ministerio de la Vivienda, que aglutinaría múltiples competencias, salvo las realizadas por el Instituto Nacional de Colonización¹².

Ahora bien, por su dimensión y alcance, la planificación de actuaciones públicas como las de Regiones Devastadas o las llevadas a cabo por el Instituto Nacional de Colonización distan mucho de las realizadas en el período democrático, a pesar de la gran influencia que desde un punto de vista estilístico pudieron ejercer sus autores. En los años ochenta, con las distintas crisis surgidas, el modelo de expansión se replanteará debido al control que alcanzarán las figuras de planeamiento municipales. Finalmente, las teorías de revisión de la ciudad pondrán en valor los centros históricos y se cuestionarán los modelos extensivos de desarrollo urbano (fig. 7).

Estos cambios de planteamiento van a afectar a la escala media de las intervenciones de los conjuntos residenciales del último cuarto de siglo, y serán muy contadas excepciones las que gocen de las grandes dimensiones con las que se acometieron las planificaciones urbanas desarrollistas mediante barrios completos. Los escasos recursos económicos no primaron la experimentación tecnológica, sino más bien la utilización de técnicas sencillas que conjugan tradición y modernidad. A ello se sumó la ausencia de innovación tipológica, en parte debido a las escasas posibilidades que ofrecía una normativa estricta con programas ajustados en superficies. De este modo, abandonada la viabilidad para crear ciudad por la escala y negada la posibilidad de experimentación tecnológica y tipológica, se ensayarían modelos que intentaban cualificar las relaciones sociales con la escala intermedia mediante los espacios de relación.

De esta manera, las revistas reflejaron la arquitectura social durante la segunda mitad del siglo XX en Andalucía. Aunque en su momento sirvieron como publicidad y propaganda de

¹¹ Carlos Sambricio, ed., *Un siglo de vivienda social 1903/2003 [catálogo de la exposición]* (Madrid: Nerea, 2003).

¹² El 25 de febrero de 1957 se crea el Ministerio de la Vivienda, bajo la coordinación de José Luis Arrese, con objeto de agrupar los diferentes organismos que tienden a resolver los problemas nacionales de la vivienda y el urbanismo. En el nuevo Ministerio se integrarán el Instituto Nacional de la Vivienda, hasta ese momento dependiente del Ministerio de Trabajo, la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo, dependiente del Ministerio de la Gobernación, los servicios de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, así como las Cámaras Oficiales de la Propiedad Urbana, dependientes del Ministerio de Trabajo. De esta manera, se le da un impulso importante a la vivienda en España. Francisco Franco, "Decreto-Ley de 25 de febrero de 1957", *Revista Nacional de Arquitectura* n.º 183 (marzo 1957): s/p.

las operaciones realizadas, constituyen hoy una fuente documental de primera mano que permite un estudio muy preciso sobre las periferias de nuestras ciudades, ahora obsoletas. La recopilación de estas publicaciones en referencia a los casos andaluces trata de poner en valor el proceso de transformación de las ciudades andaluzas en relación con los sectores más humildes, una transformación constante cuyo capítulo actual comienza con su rehabilitación y regeneración.

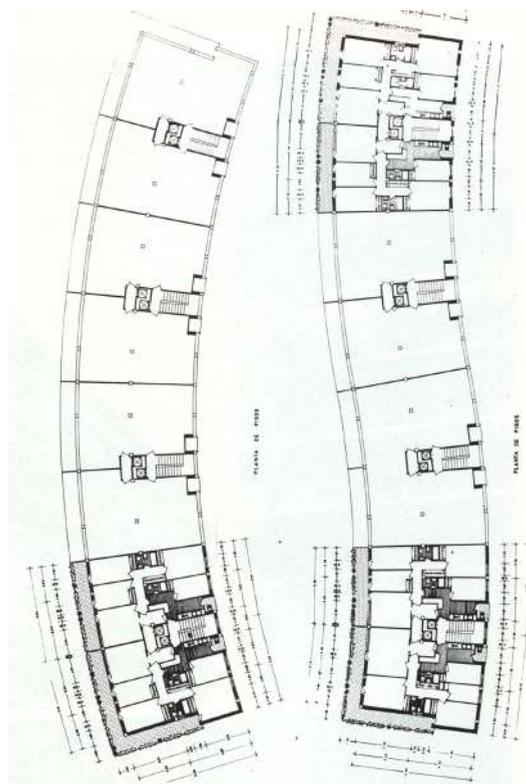


Figura 7. Planta. José Ramón Azpiazu Ordóñez, Luis Cervera Miralles, “Núcleo residencial en la Huerta de San Benito, Sevilla”, *Arquitectura*, n.º 194-195 (1975): 89-90.

Agradecimientos

Esta comunicación es parte del Proyecto de Investigación *La vivienda social de la Zona Norte de Granada. Recuperación arquitectónica y urbana; oportunidades de desarrollo sostenible* (UGR.22-04 - Zona Norte), financiado por la Secretaría General de Vivienda de la Consejería de Fomento, Articulación del Territorio y Vivienda de la Junta de Andalucía, según resolución de la convocatoria para 2022 para la concesión de ayudas, en régimen de concurrencia competitiva, a universidades públicas andaluzas para el desarrollo de proyectos de investigación en las materias competencia de la Secretaría General de Vivienda.

Resaca moderna: la transcripción del “After Modern Architecture debate” para la construcción de un corpus teórico español

Modern Hangover: Transcription of the “After Modern Architecture Debate” for the Construction of a Spanish Theoretical Corpus

JORGE DÍEZ ESTELLÉS

Investigador independiente, diezestelles@gmail.com

PABLO MARQUÉS ORERO

Investigador independiente, pmarquesorero@gmail.com

RAÚL CASTELLANOS GÓMEZ

Universitat Politècnica de València, raucasgo@pra.upv.es

Abstract

Denisse Scott-Brown atribuyó la aparición de las “little magazines” en 1960-1970 a la necesidad de establecer una plataforma de intercambio para el nuevo discurso emergente “After Modern”. No obstante, cabe diferenciar la existencia de nodos geográficos de producción del nuevo discurso teórico —Italia o Estados Unidos— de otros lugares, como podía ser la España de los setenta, donde el debate estaba todavía por germinar. Dicha coyuntura explica por qué junto a planteamientos editoriales basados en la producción de contenidos ex profeso, otros publican números basados en la recopilación de contenidos provenientes de otras revistas, libros o conferencias. Se propone explorar, a través del ejemplo de los números 22 y 48 de *Arquitecturas Bis*, otra manera de difusión del conocimiento no basada en la producción ex novo sino en la selección y transcripción de las voces internacionales que difundían las nuevas teorías arquitectónicas de los años sesenta y setenta.

Denisse Scott-Brown attributed the “little magazines” appearance in 1960-1970 to the need of establishing an exchange platform for the emerging “After Modern” new discourse. However, it is important to differentiate the existence of geographical nodes of production of the new theoretical discourse —Italy or the USA — from other places, such as Spain in the 1970s, where the debate had yet to blossom. This situation explains why, alongside editorial approaches based on the ex profeso production of content, others publish issues based on the compilation of content from other journals, books or conferences. We propose to explore, through the example of issues 22 and 48 of *Arquitecturas Bis*, another way of disseminating knowledge not based on ex novo production but on the selection and transcription of the international voices that spread the new architectural theories of the sixties and seventies.

Keywords

Posmodernidad, Revistas de arquitectura, *Arquitecturas Bis*, intertextualidad
After Modern, Architectural magazines, *Arquitecturas Bis*, intertextuality

“No hacemos sino glosarnos los unos a los otros”¹. La cita, que bien podría servir de epígrafe, pertenece a Montaigne, pero está tomada de un conocido estudio de Antoine Compagnon. Como enunciado de segunda mano detenta aún el valor primario de designar el fenómeno de la “intertextualidad”, según el cual, en el campo de la literatura —y lo mismo podría afirmarse para la crítica de arte y arquitectura— existiría un espacio narrativo más allá del texto, estructurado por la reciprocidad entre múltiples fuentes o aportaciones; una red de relaciones dialógicas presta para conjurar la página en blanco y reducir toda contribución a una glosa o comentario de algún texto precedente. Incluso la transcripción de un escrito ajeno en una obra propia no debería ya leerse como un inocente trabajo de compilación, sino más bien como un caso extremo del trabajo de la cita, según el cual el texto original experimentaría un desplazamiento semántico asimilando otros significados, tal vez imprevistos, en un nuevo contexto. Una intención semejante podría haber presidido la línea editorial de la revista *Arquitecturas Bis*, consagrada, al parecer, a disponer un espacio “intertextual” tras cuyo entramado se adivina la producción de un corpus teórico propio de la arquitectura española ante una posmodernidad todavía no asimilada.

Arquitecturas Bis se inscribe dentro de los nuevos medios independientes surgidos en la Catalunya de los setenta que reforman el marco teórico impuesto por la modernidad². Gracias a las conexiones con Estados Unidos e Italia, a lo largo de los cincuenta y dos números publicados entre 1974 y 1985, el consejo editorial de *Arquitecturas Bis* introdujo un amplio muestrario de los nombres internacionales más relevantes de la década. Por ello, la revista puede leerse como un lugar de compilación que encontraría en la reutilización de material —de elaboración propia o ajena— una herramienta para construir nuevos discursos³. *Arquitecturas Bis* tejería así una trama de referencias internas que remitían a números pasados, en un marco de diálogo que se prestaba a visitar contenidos ya discutidos.

El diseño para la portada del número 48 de *Arquitecturas Bis* denota ya desde el diseño gráfico el sentido de recuperación crítica que este número tiene con el número 22 (fig. 1, fig. 2). Para la portada del segundo número Enric Satué reutiliza la del primero, a cuyo título “After Modern Architecture” superpone el “which” que plantea la cuestión del número 48: “Después de qué arquitectura moderna”. El sumario del número y la información editorial se plantea también como un elemento sobre la portada del número 22 pero sin cubrir el texto que, escrito en 1978, también introduce el contenido en 1984:

¹ Antoine Compagnon, *La segunda mano o el trabajo de la cita* (Barcelona: Acantilado, 2020), 13.

² Recientemente ha sido publicada una investigación en profundidad sobre la revista. Véase: Alejandro Valdivieso Royo, “Otra *Arquitecturas Bis*: la aportación crítica de Madrid” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2021), <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.69590>.

³ Las palabras de Rafael Moneo resultan, a este respecto, muy elocuentes: “I think I was aware of the sort of erratic character of the magazine, and I think I defended it. Oriol was generally the most proactive among us —and the most engaged...— He maintained that the issues had to have a certain amount of content, a certain interest, and if not, then they wouldn’t be published. I was less worried about this steadiness; the important thing was for it to be a platform for discussion, to be a gathering space”. Citado en: Joaquim Moreno, “Interview with Rafael Moneo”, en *Clip Stamp Fold*, ed. por Beatriz Colomina y Craig Buckley (Barcelona: Actar, 2010), 446.

... la sensación de que nos encontramos ya “after modern architecture” ha sido la base de una polémica en la cual han intervenido personas y grupos de muy distintas tendencias e incluso desde puntos de vista opuestos dentro del panorama crítico y profesional.⁴



Figura 1. (izda) Portada de la revista *Arquitecturas Bis*, n.º 22, editada en Barcelona por La Gaya Ciencia, 1978.

Figura 2. (dcha) Portada de la revista *Arquitecturas Bis*, n.º 48, editada en Barcelona por La Gaya Ciencia, 1978.

Esta variedad de miradas y voces, común a ambos números, define la decisión editorial sobre cómo abordar y comunicar el debate; esto es: presentando diferentes textos en los que distintos autores ofrecen una visión subjetiva del contexto. Sin embargo, para ello no se escribe una serie de artículos ex profeso, sino que, mayoritariamente, se reutilizan y recopilan textos ya aparecidos en el marco de la discusión internacional. Así, de los quince artículos de ambos números que tratan sobre el “after modern”, solamente dos y parte de otro se escriben expresamente para la revista.

⁴ *Arquitecturas Bis*, n.º 22 (1978): 1.

En el caso del número 22, todos los escritos guardan relación con la revista *Oppositions*. Los artículos firmados por los miembros del consejo editorial de *Arquitecturas Bis* reproducen los textos presentados para el encuentro de Nueva York que la revista americana había convocado un año antes, y en el que participaron revistas como *Lotus*, *Controspazio* o la propia *Bis*. Tanto los artículos de Oriol Bohigas y Rafael Moneo, como la "Breve relación de lo ocurrido en arquitectura durante los últimos 25 años" corresponden, tal y como indica la contraportada del número, a las contribuciones que la revista presentó en el mencionado evento⁵. La aportación de Helio Piñón al encuentro ya había sido publicada en el doble número 17-18, por lo que escribe un artículo nuevo para el número 22: "El final de la escapada"⁶. Además, la revista recoge los editoriales de los números 5, 6 y 7 de *Oppositions*, que corresponden a los textos de Mario Gandelsonas, Peter Eisenman y Anthony Vidler, estos dos últimos traducidos al castellano por primera vez por *Arquitecturas Bis*⁷.

Para el número 48, en cambio, la selección de los textos recoge diferentes fuentes, muestra de la difusión del debate en el mundo arquitectónico en los seis años que separan los números. Del consejo editorial de *Bis*, solamente Piñón cuenta con un artículo en la revista, el que abre el número: "Cese a la modernidad". Para él, reutiliza parte del post-scriptum de su libro *Arquitectura de las neovanguardias*⁸, publicado ese mismo año por Gustavo Gili, al que añade ahora una introducción y una conclusión. El resto del número se construye mediante la reproducción de conferencias, artículos y textos publicados en otros medios por autores internacionales de prestigio en la discusión posmoderna: Colin Rowe, Jürgen Habermas, Tomás Maldonado, Alan Colquhoun, Robert Venturi, Bruno Zevi y Peter Eisenman —quien repite respecto al número 22⁹. En el último caso, y a diferencia del resto, la fuente primaria no se especifica al principio del texto sino en una nota al final que informa de la versión inglesa publicada en el número 21 de la revista *Perspecta* del mismo año. Pero la diferencia en el tratamiento de la fuente de reproducción del texto y la conocida relación entre los miembros del consejo editorial de *Arquitecturas Bis* y Eisenman señalan la posibilidad de

⁵ Se trata de los artículos: "Después de 'After Modern Architecture' y el asesinato de Pepe le Moko", por Oriol Bohigas; y "Entrados ya en el último cuarto de siglo...", por Rafael Moneo.

⁶ La aportación de Helio Piñón al encuentro de Nueva York se presentó bajo el título: "Arquitecturas: Ideologías. A propósito de la arquitectura catalana. Barcelona 1976", *Arquitecturas Bis*, n.º 17-18 (1977): 25.

⁷ De los tres textos, titulados "Neo-funcionalismo", "Post-funcionalismo" y "Una tercera tipología", respectivamente, únicamente el editorial de Gandelsonas había sido publicado en castellano con anterioridad, en Argentina, en *Summarios*, n.º 13 (1977).

⁸ Helio Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984).

⁹ Los textos se publican bajo los títulos: "Después de qué arquitectura moderna", por Colin Rowe; "Arquitectura moderna y post-moderna", por Jürgen Habermas; "El movimiento moderno y la cuestión 'post'", por Tomás Maldonado; "Clasicismo e ideología", por Alan Colquhoun; "Diversidad, pertinencia y representación en el historicismo o plus ça change", por Robert Venturi; "Contra el neoacademicismo", por Bruno Zevi; y "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin", por Peter Eisenman. Puede encontrarse la fuente original de cada uno de ellos al inicio de cada texto en: *Arquitecturas Bis*, n.º 48 (1984).

que éste fuera el primer medio en publicar el escrito¹⁰. La relevancia de los nombres, así como el contenido heterogéneo de las posturas publicadas, son un claro ejemplo de la diversidad de miradas que la revista catalana sostendría en ambos números.

El desarrollo del discurso sobre la cuestión posmoderna en el período entre los números 22 y 48 hizo pertinente la recuperación del tema. Así, en los textos recopilados —datados entre 1980 y 1984— la mayoría de los autores del segundo número remiten su contenido explícitamente al contexto reciente. Esto se observa en posiciones más reivindicativas como la de Venturi, que habla desde un “yo” colectivo que rechaza —en presente— algunos principios de la modernidad, y en los discursos más críticos con las tendencias del momento como los de Maldonado —que a su vez cita a Habermas y su rechazo a la Bienal de Venecia de 1980— o Zevi, quien denuncia en 1981 que “los dos años transcurridos desde [...] 1979 han visto, en la cultura internacional, la exacerbación y el agotamiento del retorno a lo privado, así como de todas las formas de evasión de las obligaciones y responsabilidades del presente”¹¹. Este es también el debate teórico y profesional al que Colin Rowe se refiere en su artículo como el “actual callejón sin salida”¹².

En España, la editorial Gustavo Gili lideraría la puesta al día sobre la cuestión posmoderna con traducciones al castellano de libros como *Dopo l'architettura moderna* de Paolo Portoghesi¹³ en 1981 —director de la citada Bienal de Venecia de 1980— y con el renacimiento de su colección “Arquitectura y Crítica”, que, a partir de 1978, incluiría títulos de autores como Rowe y Colquhoun¹⁴. La institucionalización de estas ideas también alcanzó al consejo editorial de *Arquitecturas Bis* y así lo denotan las diferencias léxicas entre los números¹⁵.

Otro de los cambios entre la publicación de los números 22 y 48 se aprecia en la estructuración de los contenidos, sin que ello altere la continuidad del mensaje que ambos construyen.

¹⁰ Existe consenso en considerar 1968 como el inicio de estas relaciones tras el congreso celebrado en Aspen ese mismo año, al que asistieron Bohigas y Moneo junto a Federico Correa, y donde coincidieron por primera vez con Eisenman. Precisamente es Moneo quien corrige la traducción que realizan Gloria Bohigas y Luis Feduchi del texto del americano para el número 48 de *Arquitecturas Bis*. También se intuye una breve alusión, parece que autobiográfica, a la buena relación entre ambas partes en las palabras de Piñón cuando escribe: “... en un *party* organizado por Peter Eisenman en el IAUS para agasajar a un grupo de amigos-arquitectos recién llegados de Europa”. Helio Piñón, “El final de la escapada”, *Arquitecturas Bis*, n.º 22 (1978): 10.

¹¹ Bruno Zevi, “Contra el neoadademicismo”, *Arquitecturas Bis*, n.º 48 (1984): 39.

¹² Colin Rowe, “Después de qué arquitectura moderna”, *Arquitecturas Bis*, n.º 48 (1984): 14.

¹³ Paolo Portoghesi, *Doppo l'architettura moderna* (Bari-Roma: Laterza, 1980).

¹⁴ En el mismo número que se presentan los editoriales de *Oppositions*, Piñón reseña bajo el título “Arquitectura y crítica renace de negro” cuatro títulos de la nueva colección de Gustavo Gili: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, de Colin Rowe; *Arquitectura Moderna y cambio histórico*, de Alan Colquhoun; *Morfología y ciudad*, de Antonio Bonet Correa y *Sistemas de significación en arquitectura*, de Juan Pablo Bonta. Pese a que la colección se presente en el año 1978, algunos libros como el de Rowe, se publicarán en los años posteriores.

¹⁵ Mientras en el número 22, guiados por el enunciado de *Oppositions*, los artículos del consejo editorial de *Arquitecturas Bis* muestran una preferencia por la voz inglesa “*after modern*” y no se menciona “postmodernidad” en ningún caso, en el número 48, Piñón emplea el término hasta en siete ocasiones, que se añaden a las cuarenta y una menciones en todo el número.

Sendos números comparten dos tipos de artículos: uno principalmente analítico del contexto y la teoría del momento; y otro de carácter propositivo —generalmente de arquitectos vinculados al ejercicio profesional— cuyo análisis inductivo lleva a una propuesta de arquitectura determinada.

Esto se observa muy claramente en el número 22, focalizado en el nuevo escenario del panorama tanto crítico como profesional que había surgido desde mediados de los sesenta. El diseño de Enric Satué presenta un número a triple columna en el que las laterales, ligeramente más estrechas, recogen los textos de Moneo, Bohigas y Piñón, que solo ocupan las tres columnas en la primera página en la que aparecen. Estos artículos tratan de analizar y caracterizar el “*after*”. Así, Moneo, con un enfoque más pedagógico, abre el número validando la premisa de encontrarse “*after modern architecture*”, para a continuación discutir varias posiciones de la crítica al movimiento moderno, particularmente las teorías de Venturi —y, sin mencionarla, Denise Scott Brown— y Eisenman¹⁶. Posteriormente, Bohigas realiza asimismo un estudio crítico de las actitudes frente al movimiento moderno, clasificándolas en “abnegadamente críticas”, “cautamente adaptativas” o continuistas desde una posición de mercado¹⁷. Finalmente, Piñón trata de caracterizar el “*after*” y sus críticas a la modernidad.

En la columna central del número, con el texto en rojo, se disponen los artículos de los editoriales de *Oppositions* de Gandelsonas, Eisenman y Vidler, quienes, a grandes rasgos, hacen una defensa de sus propuestas: neo-funcionalista, post-funcionalista y de una tercera tipología, respectivamente. Por el hecho de presentarlos en un color diferente, con los títulos en menor tamaño y dejando pocas líneas en blanco, se diría que estos escritos son una adenda a los artículos de los miembros de la revista. Sin embargo, estos últimos no dejan de recurrir a ellos como un argumento de autoridad —como si de notas a pie de página se trataran— llegando incluso a reproducir textualmente párrafos completos. En suma, el interés de la propuesta editorial radica en que, pese a la jerarquía establecida, intercala los textos ajenos entre el contenido “principal” de la propia revista.

Por el contrario, la construcción del número 48 parece a priori más convencional. La publicación se centra en el significado de la modernidad a la que el “*postmodern*” se propone suceder. De manera semejante a como Moneo abrió el número 22, es ahora Piñón quien, con su propio lenguaje acerca de las vanguardias y las neovanguardias, plantea los distintos frentes que el número va a desarrollar. En las siguientes páginas, se presentan los textos de Rowe, Habermas, Maldonado y Colquhoun, que analizan la modernidad y enjuician las posturas críticas de las diferentes caras de la posmodernidad. Es interesante observar que todos ellos mantienen la discusión en un plano teórico, mientras que, en los últimos artículos del número, Venturi, Eisenman y Zevi parecen más bien defender su particular propuesta arquitectónica. Nótese cómo, frente a esta estructura aparentemente tripartita, el diseño de Satué acentúa la polifonía horizontal del número. Mediante una serie de bandas rojas y

¹⁶ Rafael Moneo, “Entrados ya en el último cuarto de siglo...”, *Arquitecturas Bis*, n.º 22 (1978): 2.

¹⁷ Oriol Bohigas, “Después de ‘After Modern Architecture’ y el asesinato de Pepe le Moko”, *Arquitecturas Bis*, n.º 22 (1978): 6.

negras — propias de la estética constructivista de principios del siglo XX— que atraviesan todos los artículos, Satué iguala y unifica el número hasta fundir el análisis teórico con las propuestas concretas.

Una de las claves para entender la posición del consejo editorial dentro del debate la revela la figura de Aldo Rossi. En el número de 1978, la teoría del arquitecto italiano influye explícitamente en los editoriales de los americanos Gandelsonas y Vidler. Si bien el primero parte de la teoría “neo- racionalista” — dentro de la cual incluye tanto a Rossi como a Eisenman— como base para la elaboración de su propuesta “neo-funcionalista”, para el segundo es la propia obra de Rossi — concretamente el Ayuntamiento de Trieste— la que mejor ejemplifica su teoría sobre la evolución de la idea de tipología. Por su parte, Bohigas categoriza los postulados rossianos dentro de las doctrinas del “after” como una actitud “abnegadamente crítica” respecto al movimiento moderno, lo que Piñón entiende como “realización de los sistemas lógicos que subyacen en la arquitectura-de-la- ciudad-en-la-historia”¹⁸. Sin embargo, la convivencia de las teorías de Rossi junto a las de los otros miembros de la tríada de la postmodernidad¹⁹ se desvanece seis años después, cuando la presencia del italiano se reduce a un par de menciones en todo el número²⁰.

La omisión de la voz de Rossi en el número 48 parece revelar la línea editorial sobre la cual *Arquitecturas Bis* quiso construir el corpus teórico del debate “*after modern*”. El interés por la postura americana²¹, si bien más explícita en el segundo volumen, se destila en ambas publicaciones. La afinidad no reside tanto en la conformidad con las propuestas concretas —lo cual se evidencia en las críticas a Venturi— sino en la pertinencia del marco de debate fijado. En otras palabras, el interés en la línea de pensamiento estadounidense estriba en el escenario de discusión propuesto, caracterizado por análisis centrados en el papel del lenguaje arquitectónico, las crisis de la noción de estilo y su valor semiótico.

Habermas, quien no desarrolla una crítica incisiva hacia la arquitectura del Movimiento Moderno, subraya en su texto la paradoja que sirve a Eisenman para cuestionarse si el Movimiento Moderno era realmente “moderno”. En el número 48, Habermas ilustra la contradicción conceptual a la que la arquitectura moderna es sometida —en concreto, por su identificación con el funcionalismo— pues al considerar la “arquitectura como un arte

¹⁸ Piñón, “El final de la Escapada...”, 11.

¹⁹ Los editoriales del número 22 y el artículo de apertura, por Piñón, del número 48 personifican en Rossi, Venturi y Eisenman los tres discursos más consolidados de la posmodernidad. El reconocimiento por sus publicaciones e investigaciones teóricas así lo confirman.

²⁰ Por un lado, Piñón lo menciona en la primera página al describir las corrientes de las neovanguardias. Por otro lado, Colquhoun concluye su disertación sobre la relación entre clasicismo e ideología ilustrando en el lenguaje rossiano la idea de un clasicismo ahistórico y abstracto basado en la elipsis y en la ironía.

²¹ Carolina B. García Estévez señala como prueba de esta afinidad la ausencia generalizada de la figura de Rossi en los 52 números de la revista. Las aportaciones teóricas rossianas se reducen a menciones que otros autores puedan hacer de él en sus textos. La presencia de sus ideas más relevante se da en el texto que Moneo escribe en el n.º 4, dedicado también a Gregotti. Véase: Carolina B. García Estévez, “Tan cerca, tan lejos: Aldo Rossi y el grupo 2C. Arquitectura, ideología y disidencias en la Barcelona de los 70”, *Proyecto, progreso, arquitectura*, n.º 11 (2014): 104.

orientada al uso”²², a diferencia del resto de las artes, no puede alcanzar la autonomía —que se le presupone a cualquier disciplina categorizada como “moderna”— sin liberarse previamente de esta relación de dependencia con su función. Es esta idea, la incapacidad de la arquitectura moderna de serlo propiamente, el motor de una nueva lectura del Movimiento Moderno y de la elaboración de una propuesta superadora. El texto de Eisenman del número 22 prefigura las ideas base sobre las que están construidas los textos del 48: la necesidad de definir qué fue el Movimiento Moderno e inscribirlo en un ciclo temporal más amplio al de las primeras décadas del siglo XX²³.

El análisis y el lenguaje del texto de Eisenman se tornan más precisos en 1984, aunque conserva la premisa de partida. En ambos números, el autor engloba la arquitectura de los últimos quinientos años dentro de un mismo ciclo, cuyas distintas etapas se corresponderían con distintas tendencias estilísticas que, en ningún caso, habrían renunciado a los principios de un sistema figurativo referencial como punto de partida²⁴. Frente a este paradigma —tildado de “arquitectura humanista” en el número 22 y de “arquitectura clásica” en el 48— propone un escenario de superación: la “arquitectura moderna” —acorde a la jerga del primer número— o “no-clásica” —respecto a la del segundo—.

Cuando se define la arquitectura del movimiento moderno como “la manifestación estilística del funcionalismo” —explica Moneo con el argot del americano— se insiste en que los criterios de asignación de la forma arquitectónica durante este periodo no proceden de la propia disciplina sino “de un imperativo moral ajeno a la propia arquitectura”²⁵, derivado en este caso del positivismo ético-científico de los planteamientos funcionalistas. En consecuencia, en su intención de asemejar la imagen del edificio a la idea de función, la arquitectura de este periodo acaba por adoptar un lenguaje abstracto, cercano a la estética de la máquina, pero no por ello moderno —es decir, autónomo— dado que guarda una lógica referencial respecto a un sistema previo.

En la transición hacia el uso del tándem clásico/no-clásico, *Arquitecturas Bis* sitúa el texto en el que Alan Colquhoun defiende el clasicismo como “la tradición arquitectónica capaz de atraer multitud de significados diferentes y contradictorios que caen dentro de una extensa área cultural”²⁶. Esta definición deriva de la multiplicidad de momentos histórico-políticos en los que se ha hecho uso de este lenguaje, lo que evidencia la inviabilidad de vincular objetivamente el clasicismo a una ideología concreta. Sin embargo, Colquhoun añade que cualquier vuelta al clasicismo asume la imposibilidad de crear un lenguaje de la nada, por lo que la recuperación de esta tradición figurativa conlleva la noción de imitación. Eisenman

²² Jürgen Habermas, “Arquitectura moderna y post-moderna”, *Arquitecturas Bis*, n.º 48 (1984): 17.

²³ Por un lado, algunos estudios proponen períodos que arrancan en siglos anteriores: el XIX, según Maldonado o Habermas; o los siglos XVI y XVII, según en Colquhoun. Otro tipo de contextualizaciones propuestas, por ejemplo en Venturi o Piñón, ensanchan el ciclo de la modernidad y hacen participe al “*after-modern*” como la otra cara de una misma moneda.

²⁴ Peter Eisenman, “Post-funcionalismo”, *Arquitecturas Bis*, n.º 22 (1978): 6-12; Peter Eisenman, “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin”, *Arquitecturas Bis*, n.º 48 (1984): 29-37.

²⁵ Moneo, “Entrados ya en el último cuarto de siglo...”, 3.

²⁶ Alan Colquhoun, “Clasicismo e ideología”, *Arquitecturas Bis*, n.º 48 (1984): 24.

comparte esta conclusión y añade que esta vuelta a un lugar existente no puede escapar de sus connotaciones semióticas previas. Acorde a la definición de Colquhoun del clasicismo como un sistema figurativo referencial, la variación del lenguaje se produce dentro de un mismo marco de referencia, por lo que para Eisenman este siempre queda vinculado a unos valores de partida. Por ello atribuye a la arquitectura de los últimos quinientos años la condición de simulacro, de representación de arquitecturas ya representadas, el significado de cuyo lenguaje está basado en valores previamente asignados. Eisenman aspira, por tanto, a una arquitectura no-clásica —atemporal y no referencial— en la que el lenguaje sea el propio mensaje y no una validación de significados: “... saber descodificar ya no tiene importancia; simplemente el lenguaje no es un código al que asignar significados (que esto significa esto). El placer reside en reconocer algo como lenguaje (esto es)”²⁷.

Por su parte, Piñón definiría la tendencia estilística del racionalismo neoyorquino como “sistema formal semánticamente vacío”²⁸ en el número 22 de *Arquitecturas Bis*, previamente a su confirmación mediante la deriva en la teoría del lenguaje que Eisenman toma en el número 48. Piñón avanza en su artículo algunas de las ideas que el americano consolidó en ese lapso de seis años. La discusión sobre la crisis de la noción de estilo en “El final de la Escapada” o su repercusión en la proliferación y diversificación de discursos “*after modern*” en tanto que ejemplo de un periodo ecléctico fruto de la disponibilidad estilística anticipan los temas del debate sobre las tendencias estilísticas de los últimos siglos en el texto del estadounidense. Piñón ya expone en el número de 1978 la voluntad en las corrientes “*after*” por el reemplazo de las razones externas que rigen el diseño arquitectónico durante la primera mitad del siglo XX por otras que se asumen como propias. De este modo, explica, dada la desaparición de un criterio neutral de asignación de la forma²⁹, se sustituyen y relativizan así los criterios de determinación de esta. Asimismo, Eisenman defiende la necesidad de abandonar una “fuente ajena de verdad” e iniciar un repliegue disciplinar para fundar un lenguaje de reglas propias, como vía para alcanzar una arquitectura no-clásica.

El horizonte de una “arquitectura de papel” es el escenario futuro que Piñón vaticina en el que la aproximación teórica se desliga de su producción material. La actividad del “*after*” — entre ellas las aportaciones de Eisenman— pasan a reconocerse como “un proceso autónomo de investigación formal cuya verificación no necesariamente debe efectuarse en el ámbito de la construcción material de la arquitectura”³⁰. Todo lo contrario a la consolidación de la arquitectura comercial, surgida en paralelo a las revisiones a la modernidad, que, como expone Bohigas, hereda las formas del Movimiento Moderno desprovistas de su ideología originaria; es decir, una arquitectura de producción masiva con fines especulativos alejados de actitudes teórico-críticas pero con lenguajes ya asimilados. No obstante, Bohigas plantea la paradoja de ver en la propuesta teórica de Eisenman surgida desde “los laboratorios intelectuales” en los que se desarrolla la “arquitectura de papel”, la más verosímil alternativa de

²⁷ Eisenman, “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin...”, 35.

²⁸ Piñón, “El final de la Escapada...”, 15.

²⁹ Cómo lo fue el imperativo moral “la forma sigue a la función”.

³⁰ Piñón, “El final de la Escapada...”, 16.

“la cultura arquitectónica”³¹ frente a la corriente comercial, pues al igual que ella, apuesta por el olvido de la función ética de la arquitectura.

Sin embargo, la de Eisenman es solo una de las dos líneas americanas. Su voluntad por desprever de significado la arquitectura difiere del trabajo de Venturi y Scott Brown en relación con el simbolismo y la adaptación estilística. Eisenman reconoce en su artículo del número 48 los méritos de Venturi y Scott Brown al denunciar la falsa discontinuidad del Movimiento Moderno respecto a la actitud referencial de arquitecturas anteriores. También coinciden con su análisis crítico sobre el origen de la forma en la modernidad Moneo y Piñón en sus artículos de 1978. Este último dedica además su artículo del doble número 17-18 —escrito junto con los de Moneo y Bohigas para el evento de *Oppositions* de 1977— a presentar la revisión a la modernidad de Venturi como una propuesta de vanguardia, prefigurando su clasificación como “neo-vanguardia” en 1984. Eisenman explica los conceptos más ilustrativos de dicha teoría: el “*decorated shed*” y el “*duck*” —que para ese artículo no se traducen, a diferencia del texto del propio Venturi— pero advierte de sus limitaciones frente a los cambios de tiempo y contexto, pues insiste en que los símbolos pierden su significado cuando la realidad a la que remiten ya no es reconocible.

El planteamiento de Venturi otorga de nuevo a la arquitectura una dimensión artística, según Piñón, lo cual diferencia su postura de aquellos posmodernos en los que “con talante falsamente laico y desmitificador, se niega la condición de artísticos a los hechos arquitectónicos[...], y para ello nada mejor que un amasijo de tópicos figurativos del historicismo más vulgar”³². La oposición de Colquhoun al nuevo estilo “neoclásico” o la crítica de Habermas al conservadurismo implícito del “neo-historicismo” es compartida por el propio Venturi. En su texto se desliga de la etiqueta “posmoderno” en la que sus colegas pretenden encorsetarle y denuncia, a pesar de reconocer la conformidad con sus premisas de partida, en estas arquitecturas —malentendidas de su teoría— la falta de diversidad y pertinencia:

La simplicidad formal y la consistencia simbólica hacen que la arquitectura sea fácil de identificar, nombrar, copiar, aprender, enseñar, promover, anunciar, publicar, dibujar y exponer. Que esta arquitectura es fácil de nombrar se ve por la proliferación de nombres: Posmodernismo, Racionalismo, Eclecticismo Radical, Estilo Libre, Clasicismo, Nuevas Normas, etc.³³

Venturi define su posicionamiento como “evolución” —no rechazo— del Movimiento Moderno, un desarrollo crítico capaz de aprender de su arquitectura como de cualquier otra³⁴. Esta posición, explícita en su artículo, es insistente foco de apreciaciones a lo lar-

³¹ Bohigas refiere en estos términos a las propuestas arquitectónicas surgidas desde posiciones intelectuales frente a las que nacen de intereses económicos, comerciales y especulativos.

³² Piñón, “Cese a la modernidad...”, 6.

³³ Venturi coincide en esta crítica con Zevi, que incide en la facilidad de posicionamiento de estos múltiples estilos en las universidades, y con Bohigas, que refiere a ellos como “mini estilos”. Robert Venturi, “Diversidad, pertinencia y representación en el historicismo o plus ça change”, *Arquitecturas Bis*, n.º 48 (1984): 28.

³⁴ Venturi, “Diversidad, pertinencia y representación en el historicismo...”, 29.

go de los textos que apuntan el carácter adaptativo de su postura respecto al Movimiento Moderno³⁵. En el artículo del número 22, Piñón cristaliza la crítica al señalar que los valores de complejidad, contradicción o ambigüedad son solo sustitutos de las relaciones de simplicidad y claridad del sistema de formas moderno. Venturi "... no deja de ser sistemático por haber ampliado sus posibilidades de articulación, modificando los criterios de valoración estética de las mismas"³⁶.

Como apuntaba el mismo autor años después haciendo uso de su particular vocabulario, "nadie negará la eficacia con que el post-modernism supo encontrar alivio a la resaca de las neovanguardias"³⁷, así como también a la de la modernidad, pues "la discusión crítica y teórica se amplía en los 60, al perderse las esperanzas de una visión continua y homogénea como parecían proponer confiadamente las vanguardias"³⁸.

La diversidad característica de la posmodernidad de los setenta supuso también una pluralidad de enfoques en la revisión crítica de la modernidad, como sugiere el título de Charles Jencks, *Movimientos modernos en arquitectura*, publicado en España en 1983³⁹. El doble número de *Arquitecturas Bis* montó un collage internacional posmoderno plenamente consciente de la capacidad de resonancia entre las distintas jergas particulares empleadas en los textos con las que sus autores apelaban a ideas compartidas. La transcripción del debate "aftermodern" en *Arquitecturas Bis* confió a la intertextualidad la construcción del imaginario colectivo de este nuevo período.

³⁵ Moneo, Bohigas, Habermas o Eisenman, además de Piñón, comentan esta coyuntura.

³⁶ Piñón, "El final de la Escapada...", 15.

³⁷ Piñón, "Cese a la modernidad...", 4.

³⁸ "Breve relación de lo ocurrido en arquitectura en los últimos 25 años", *Arquitecturas Bis*, n.º 22 (1978): 18.

³⁹ Charles Jencks, *Movimientos modernos en arquitectura* (Madrid: Blume, 1983).

The Diffusion of Architectural Culture Through Treatises and Manuals on the Art of Building in Denmark Between the 18th and 19th Centuries

La difusión de la cultura arquitectónica a través de tratados y manuales de arte de la construcción en Dinamarca entre los siglos XVIII y XIX

MONICA ESPOSITO

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", monica.esposito@unicampania.it

Abstract

Este estudio reflexiona sobre los métodos a través de los cuales se desarrolló la comunicación arquitectónica en Dinamarca entre los siglos XVIII y XIX, analizando la correspondiente transmisión de modelos y conocimientos teóricos expresados en la práctica profesional. Así, se prestará atención a obras significativas a este respecto, empezando por el bello volumen ilustrado el *Abecedario dell'Architettura Civile* escrito por el pintor y arquitecto Carl Marcus Tuscher en 1743, siguiendo por la relectura crítica del *Tanker om Smaågen udi Kunsterne i Almindelighed* del escultor Johannes Wiedewelt, y a la reexaminación de los manuales editados por el arquitecto alemán Gustav Friedrich Hetsch, a través de los cuales esperaba un avance cultural didáctico que mejorase la educación artística de los arquitectos tanto como la de los artesanos e industriales).

This essay reflects on the methods by which architectural communication developed in Denmark between the 18th and 19th centuries, analysing the related transmission of models and theoretical insights expressed in professional practice. Thus, the focus will be placed on meaningful works in this sense, starting with the fine illustrated volume the *Abecedario dell'Architettura Civile* written by the painter and architect Carl Marcus Tuscher in 1743, following the critical re-reading of the *Tanker om Smaågen udi Kunsterne i Almindelighed* by the sculptor Johannes Wiedewelt, and on to the re-examination of the manuals edited by the German architect Gustav Friedrich Hetsch, through which he aimed for a didactic cultural enhancement that would improve the artistic education of architects as much as of craftsmen and industrialists.

Keywords

Tratados, Dinamarca, Carl Marcus Tuscher, Johannes Wiedewelt, Gustav Friedrich Hetsch

Treatises, Denmark, Carl Marcus Tuscher, Johannes Wiedewelt, Gustav Friedrich Hetsch

Introduction

For many centuries, the circulation of treatises and drawings influenced architectural communication and practice, guaranteeing the dissemination of the infinite variety of ancient models, and ensuring the propagation of new theoretical acquisitions throughout Europe¹. This was favored in Denmark by the presence in the capital city Copenhagen and in the town of Odense of Incunabula², thanks to which artistic transmission was facilitated. In the 18th century, new pages of architectural popularisation were marked by the refined illustrated volume the *Abecedario dell'Architettura Civile* by the painter and architect Carl Marcus Tuscher in 1743 and the *Danske Vitruvius* and the *Hafnia Hodierna* by Lauritz de Thurau, offering new inspiration for professional practice. These works had great critical success in the Nordic nation, constituting a main source from which the repertory of models could be drawn, not infrequently generating cultural drifts due to a sterile application of the orders and principles expressed, as in the case of the *Instruction for the Civil Art of Architecture* given to print in 1759 by Georg David Anthon. Against such widespread custom, the sculptor Johannes Wiedewelt reiterated his aesthetic conception in his 1762 work *Tanker om Smagen udi Kunsterne i Almindelighed*, building the theoretical basis of neoclassical taste in Denmark.

Danish architectural culture was influenced by these ideas until the 1820s, when the professor of the Academy of Fine Arts in Copenhagen, the German Gustav Friedrich Hetsch, marked a new boundary by presenting several volumes, which developed not only purely practical themes, such as geometric constructions, but also strictly conceptual issues. These were milestones in the theory of Danish Architectural History as they defined the opening towards Historicism, also approaching the idea of the Hamburg architect Gottfried Semper. However, although extremely remarkable, the works of the master of the Academy are still little acknowledged and do not hold due positions in the history of European aesthetics. The contribution therefore aims to reflect on the methods through which architectural communication was articulated in Denmark and its impact on professional practice between the 18th and 19th centuries.

The German Carl Marcus Tuscher³ occupied an important position in the scene of the circulation of classical stylistic features and late baroque models in the northern nation with his *Abecedario dell'Architettura Civile. In cui con Nuova simetria e Facoltà si mostrano le*

¹ Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti* (Turin: Einaudi, 1992), 8.

² Elena Manzo, *Christof Marselis. Note a margine di un inedito libro di disegni* (Milan: FrancoAngeli, 2012), 15.

³ Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori* (Biblioteca Nazionale di Firenze, Palatino E.B.9.5), 1866-1867; Fabia Borroni Salvadori, "Marcus Tuscher, artista norico fra la Toscana e Roma", in *Miscellanea di studi in memoria di Anna Saitta Revignas* (Florence: L. S. Olschki, 1978), 85-118; Howard Burns, "Palladio e i fondamenti di una nuova architettura al Nord," in *Palladio nel Nord Europa. Libri, viaggiatori, architetti* (Milan: Skira, 1999), 16-55; Elena Manzo, "Verso il classicismo nordico. Reti sintattiche e sperimentazioni linguistiche a Copenaghen in età moderna", in *Le vie dei mercanti. Città rete Rete di Città*, ed. by Carmine Gambardella and Sabina Martusciello (Naples: La Scuola di Pitagora, 2007), 157-164; Elena Manzo, "Verso il 'funzionalismo sociale'. L'idea di Roma nella ricerca architettonica di un 'Classicismo nordico'", *Storia dell'Urbanistica*, n.º 1 (2021): 345-346.

giuste e facilissime Regole dè Cinque Ordine, Coll'aggiunta d'un saggio d' un ordine novello da vari frammenti architettonici degli Antichi cavato e messo in un praticabile sistema e con molti esempi dimostrato che si possa metterlo in opera al pari degli altri ordini. Il tutto con gran diligenza e somma esattezza misurato, calcolato e disegnato da Marco Tuscher Norico in 1743. The German, aware of the professional and intellectual maturity he had reached, drew up an erudite work consisting of 51 plates, as the product of the experiences of his early formative years in Germany but especially of his work in Italy, where his active participation in the intense Roman life⁴ and in the cultural circles of Tuscany is already recognized⁵.

Declaring the subject of the essay in the title, Tuscher drew up plates, using his deft skills as “miracoloso disegnatore”⁶ to illustrate the geometric relationships of the five architectural orders, to which he added a sixth of his own design: the Noric. Thus, the German attempted to combine known models with innovative elements, indicating in detail the relative proportions, the geometric ratios, and advanced design demonstrations of its use. Among the drawings is the magnificent triumphal arch, dedicated to the Danish sovereign Christian VI as a sign of *captatio benevolentiae*, still linked to Baroque poetics, while closer to classical stylistic features is the semicircular public portico (fig. 1).

The planimetric composition elaborated by Tuscher had concrete repercussions on professional practice, specifically in the designs of the Bernstorff Slot in Gentofte (fig. 2) and in the plan of the impressive Frederiks Church in Copenhagen by the French architect Nicolas-Henri Jardin, a trait d'union between the Baroque and neoclassical instances in Denmark⁷.

The significant projects conceived during his fruitful career in Italy and Denmark found their place in the last plates, among which we would like to mention the drawing submitted in 1739 to Anna Maria Luisa Medici, Grand Princess of Tuscany for the finishing of the façade of the famous basilica of San Lorenzo in Florence, a proposal supported by the noblewoman before the extinction of the Florentine family⁸. Tuscher's unrealized project, with its two bell towers with explicit references to 16th-century architecture, was particularly appreciated by the exponents of Italian cultural architecture. The project for the Mancini Ferretti family in Cortona, reported in the volume with an elegant graphic design, was similarly successful. In Cortona, the architect had become well established in artistic circles, participating in the intellectual society of the newly born Accademia Etrusca, thanks to

⁴ Elena Ciletti, “Corsini Rome, Regency Florence, and the Last Medici Facade for San Lorenzo”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n.º 32 (1988): 486-587.

⁵ Borroni Salvadori, *Marcus Tuscher...*

⁶ Gabburri, *Vite di pittori...*, 1866-1867.

⁷ Ulla Kjær, *Nicolas-Henri Jardin: den danske klassicismes franske fader* (Odense: Syddansk Universitetsforlag i samarbejde med Nationalmuseet, 2015); Hanne Raabyemagle, Claus M. Smidt (eds.), *Classicism in Copenhagen. Architecture in the Age of C.F. Hansen* (Copenhagen: Gyldendal, 1998).

⁸ Ciletti, *Corsini Rome...*, 479-518.

which he had the opportunity to become acquainted with paradigmatic works of the late 16th century and to further his studies of antiquarian art⁹.

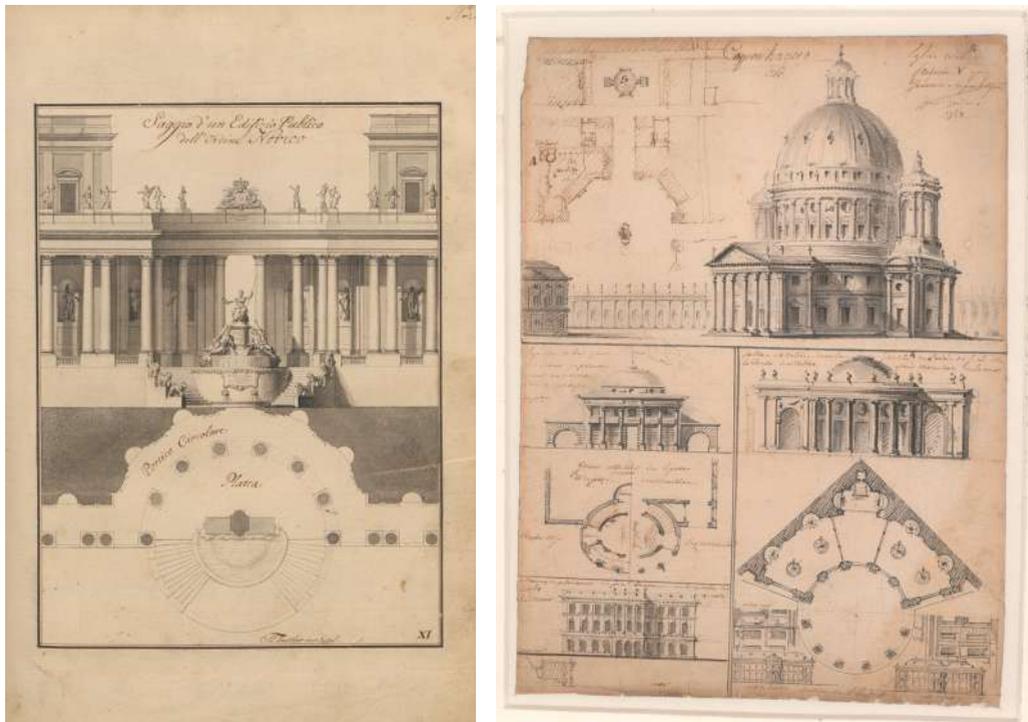


Figure 1. (izda) "Saggio d'un edifizio pubblico dell'Ordine dorico", Carl Marcus Tuscher. Source: *Abecedario dell'Architectura Civile*, 1743, tav. 24.

Figure 2. (dcha) "Fem af Jardins danske projekterFrederikskirken (ikke opført)", Nicolas-Henri Jardin. Source: Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, DKB 234, kasse 22, 23216 a.

Reverbs of his research and sensitivity to the vast repertoire of models can also be traced in the drawing of the monumental obelisk to be placed in the context of the Amagerør square in Copenhagen, in memory of the devastating fire that had struck the Danish capital in 1728¹⁰. Tuscher inserted runic words "per esprimere il fatto tristo" to create a national monument and recall local identity.

Therefore, the refined *Abecedario dell'Architectura Civile* must be considered an indispensable piece in the delicate transition from baroque to neoclassical taste¹¹. Implicit, in fact,

⁹ Ciletti, *Corsini Rome...*, 477.

¹⁰ Karin Kryger, "Det Nationale monument", in *Forblommet antik. Klassicismen i Dansk arkitektur og Havekunst* (Copenhagen: Arkitektens Forlag, 1988), 160-163.

¹¹ Manzo, *Christof Marselis...*, 15.

is Tuscher's cultural debt to the Roman Baroque¹² and to the variety of antiquarian models he encountered during his already mentioned Italian sojourn¹³ where, as is well known, he made 'extraordinary studies from antiquity'¹⁴ and understood that the *corpus* of rules did not have a universal character but only a conventional and arbitrary one¹⁵. Remarkable were the reflections that the German's drawings had on Danish architectural practice, influencing the Nordic nation's builders, constituting for a generation of Danish architects a main spring from which to draw models, including Nicolai Eigtved, Lauritz de Thura and later Nicolas-Henri Jardin.

Contemporary with Tuscher's work were the volumes entitled *Danske Vitruvius* published between 1745 and 1749 and the *Hafnia Hodierna* of 1748 commissioned by King Christian V of Denmark from the architect Lauritz de Thurah. Already from its title, the book showed a desire to follow in the footsteps of Colen Campbell's more famous *Vitruvius Britannicus*. The Dane's publication, edited in three volumes between 1735 and 1749, also celebrated the architecture in the capital of the Nordic nation abroad, and through its illustrations became an indispensable book for the professional reality of Danish artists and builders. Thus, Tuscher's and Lauritz de Thurah's experience was part of the renowned practice promoted by the rich patronage that had begun in Denmark under Frederick III (1648-1670)¹⁶, who saw travelling to Italy and the acquisition of drawings as the main instruments for improving professional knowledge¹⁷.

If the mentioned publications were positively evaluated, on the contrary critical were the reactions towards the volume entitled *Grundig og tydelig Anviisning til den civile Bygningskunst, hvorudi viises hvorledes man kan bringe de Fem Ordener i en god Overeensstemmelse, og vel anvende dem i heele Bygnings-Kunsten, efter de fem ældste og beste Byg-Mestere, nemlig Vitruvius, Serlio, Palladio, Scamozzi, Vignola og de Romerske Antiquiteter : udgivet til Nytte for den studerende Ungdom paa Det Kongl. Danske Skildre- Bildhugger- og Bygnings-Academie* published in 1759 by the professor of construction arts Danish Royal Academy of Sculpture and Building, Sculpture and Architecture in Copenhagen, Georg David Anthon. From an editorial point of view, Anthon's volume, which was less elaborate and refined than Tuscher's, consisted of a concise descriptive section and a second illustrated one in which the five different orders were reproduced, namely Tuscanic, Doric, Ionic, Composite (referred to as Romanesque) and Corinthian (fig. 3). Anthon also developed an elementary scheme with modules and geometric ratios of the different orders to make their use immediate. Antithetical to the mechanical and strict application of the orders and models, the French professor Nicolas-Henri Jardin, supported by the director of the Academy

¹² Manzo, *Verso il 'funzionalismo sociale'...*, 346.

¹³ Borroni Salvadori, *Marcus Tuscher...*

¹⁴ Gabburri, *Vite di pittori...*, 1866.

¹⁵ Tafuri, *Ricerca del Rinascimento...*, 12.

¹⁶ Manzo, *Christof Marselis...*, 21.

¹⁷ Manzo, *Christof Marselis...*, 17; Fabio Mangone, *Viaggio a sud. Gli architetti nordici e l'Italia (Naples: Electa Napoli, 2002)*; Monica Esposito, *L'Accademia in viaggio: Il tour italiano degli architetti danesi tra Settecento e Ottocento* (Naples: Fedoa Federico II University Press, 2021).

Jacques-François-Joseph Saly, succeeded in prohibiting the widespread volume, as he considered the work pedantic and unrefined¹⁸. Regarded as detrimental to artists' creativity, the book was a vehicle for empty models of theoretical universality that did not support any formal research.

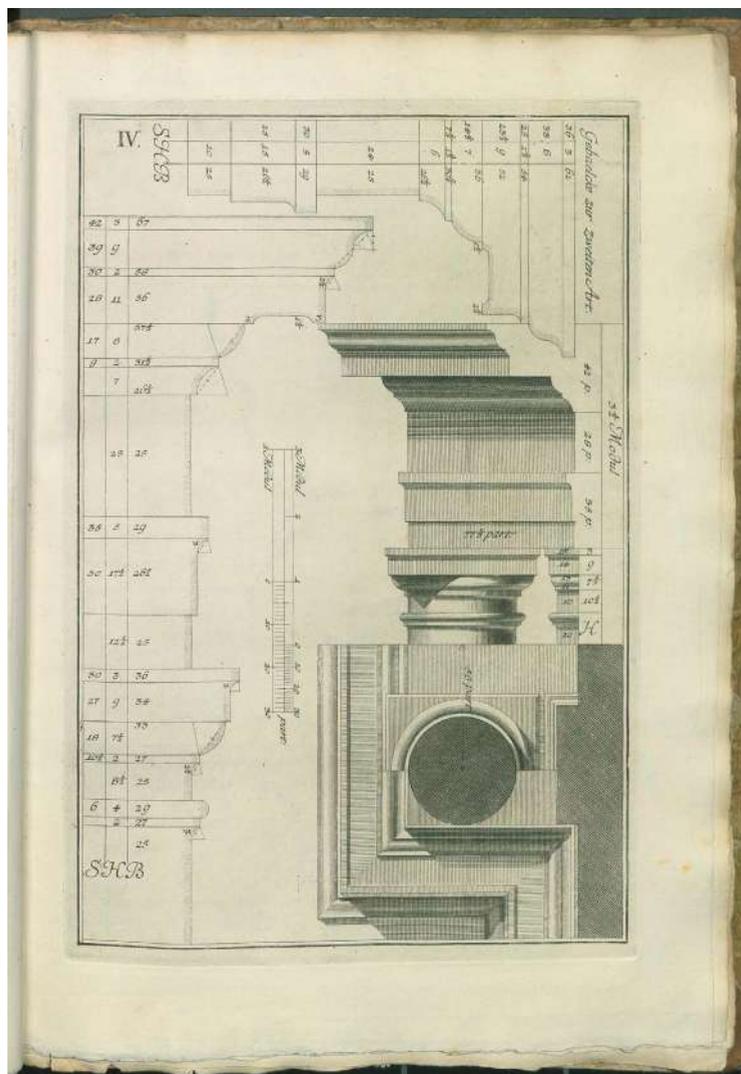


Figure 3. "IV. Tabelle", Georg David Anthon. Source: *Grundig og tydelig Anviisning til den civile Bygningskunst, hvorudi viises hvorledes man kan bringe de Fem Ordener i en god Overensstemmelse, og vel anvende dem i heele Bygnings-Kunsten, efter de fem ældste og beste Byg-Mestere, nemlig Vitruvius, Serlio, Palladio, Scamozzi, Vignola og de Romerske Antiquiteter*, 1759.

¹⁸ Ulla Kjær, *Nicolas-Henri Jardin...*, 53.

The sterile reproduction of models was also fought hard against by the Danish sculptor Johannes Wiedewelt¹⁹. He, a friend of the German archaeologist and erudite Johann Joachim Winckelmann (1717 -1768), was one of the leading exponents of Neoclassicism in Denmark. In fact, in 1762, Wiedewelt published a concise philosophical-divulgative paper entitled *Tanker om Smågen udi Kunsterne i Almindelighed* in which he emphasised the unequivocal difference between imitation and copying, proposing the use of the former²⁰. In fact, he wrote:

Naar en Bygmester beraaber sig paa alles ne at følge Vitruvium, Scamozzi, Palladium og andre fleere, ja vover sig end og til at efterabe Antiquiteerne, uden at eftertænke findigen, hvorudi der Ve fentlige bestaaer, som han vil forestille: da bliver der ganske Arbeide ikkun en Blanding af en Deel copierede Ting, som forestille intet og efterlade mindre at tænke.²¹

The Dane firmly maintained that the artist should take inspiration exclusively from Nature and Antiquity, and that, on the contrary, he should avoid the slavish copying of models and the use of sumptuous decoration. In fact, moving away from the Baroque, of which there were still residual traces in Denmark, Wiedewelt exalted the Pantheon as a model from which to draw creative impetus for the impression of greater majesty it created, and conversely regarded St. Peter's Basilica as excessively decorated.²²

These speculations had important repercussions in the academic and professional spheres, and were also shared and disseminated by the Academy's professor of architecture Caspar Frederik Harsdorff²³. Thanks to his experience in Italy, during which Harsdorff had shown distinct aptitude for design and sensitivity to antiquarian architecture, he matured the idea that religious buildings should be inspired by the sacred works of the Greeks and Romans, in which the characteristics of intimate and profound spirituality resided. This was even more true for the construction of the Pantheon, whose interior offered a mysterious motherhood, and whose harmonious and perfect façade could not be surpassed by

¹⁹ Frederik Julius Meier, *Efterretninger om billedhuggeren, Johannes Wiedewelt og om kunstakademiet paa hans tid* (Copenhagen: Nielsen Hobey, 1877); Emma Salling, "Tanker om Akademie tog teorien 1754-1774," in *Forblommet antik. Klassicismen i Dansk arkitektur og Havekunst* (Copenhagen, Arkitektens Forlag: 1988), 77-95; Else Marie Bukdahl and Mikkel Bøgh, *The roots of Neo-classicism, Wiedewelt, Thorvaldsen and Danish Sculptures of our Time* (Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts, 2007); Annette Rathje and Marjatta Nielsen, *Johannes Wiedewelt: a Danish artist in search of the past, shaping the future* (Copenhagen: Museum Tusulanum, 2010).

²⁰ Johannes Wiedewelt, *Tanker om Smågen udi Kunsterne i Almindelighed* (Copenhagen: Nicolaus Møller, 1762), 14.

²¹ [When an architect urges adherence to the indications of Vitruvius, Scamozzi, Palladio, or even dares to imitate antiquity sterilely, without reflecting on harmony, which is the most important feature, as one can well imagine, the work becomes nothing more than a composite of copied elements] Wiedewelt, *Tanker om Smågen...*, 14.

²² Wiedewelt, *Tanker om Smågen...*, 10.

²³ Frederik Weillbach, *C.F. Harsdorff og Antiken* (Copenhagen: Selskabet til Udgivelse af danske Mindesmærker, 1917); Frederik Weillbach, *Architekten C.F. Harsdorff* (Copenhagen: Société pour la publication des monuments d'art en Danemark, 1928); Hakon Lund, *C.F. Harsdorff, De byggede Danmark* (Copenhagen: Arkitektens Forlag, 2007).

any modern work²⁴. Therefore, entrusted in 1766 with the execution of the chapel for Adam Moltke, located in the medieval church in Karise, Harsdorff applied the thoughts expressed, proposing a plan for the transformation of the church with a design that was influenced by the cultural heritage of the Rotunda²⁵. Similarly, in accordance with his reflections on the architectural composition of the Pantheon, with the intention of concluding the unfinished Frederick's church in Copenhagen, Harsdorff proposed a hypothesis that was a paraphrase of the Roman construction²⁶ (fig. 4).

However, the master was never a strict follower of models and the mechanical application of orders, professing artistic freeness among his students at the Academy and definitively opening the door to classicism as the official language in Denmark²⁷.

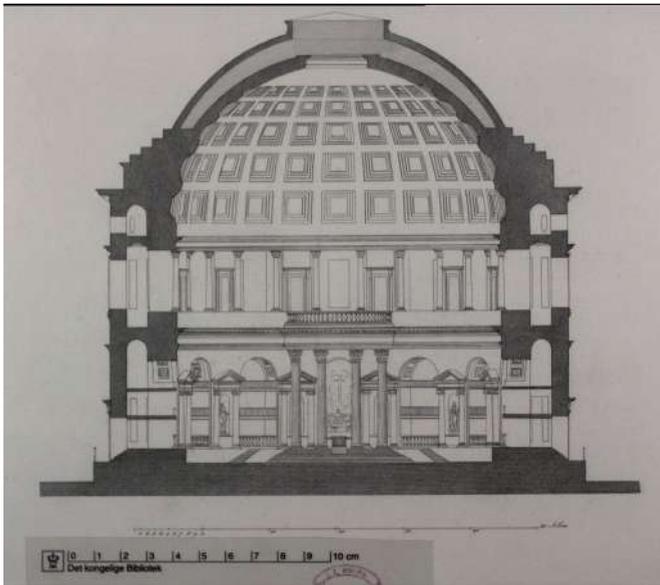


Figure 4. "Projekt til kirkebygning, 1790-1799", Caspar Frederik Harsdorff. Source: Danmarks Kunsthbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, DT012998.

The theoretical speculations expressed by Wiedewelt and Harsdorff were extremely successful until the first decades of the 19th century. This was a period in which a move away from neoclassical instances and an opening towards historical styles took place in Denmark,

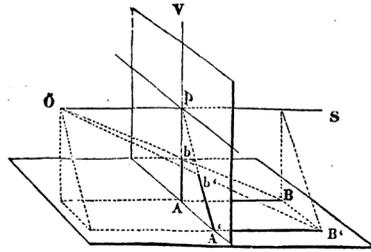
²⁴ Weilbach, *Architekten C.F. Harsdorff...*, 19.

²⁵ Lund, *C.F. Harsdorff...*, 30-34.

²⁶ Lisbet Balslev Jørgensen, "Tradizione e classicismo in Danimarca," in *Classicismo nordico: architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, ed. by Simo Paavilainen (Milan: Electa, 1988), 27.

²⁷ Hanne Raabyemagle, "Harsdorff Shows the Way," in *Classicism in Copenhagen. Architecture in the Age of C.F. Hansen*, 10; Manzo, *Verso il 'funzionalismo sociale'...*, 350; Elena Manzo, "La trasmissione del Modello. La Danimarca in età moderna," in *Storia dell'architettura moderna*, ed. by Giorgio Pigafetta (Turin: Bollati Boringhieri, 2007), 405.

mainly due to the arrival of the German architect Gustav Friedrich Hetsch²⁸. Born in Stuttgart in 1788, Hetsch attended the University of Tübingen and then moved to Paris in 1808. Here, in the French capital, the young German had the privilege of studying with the famous architects Charles Percier and Louis Hippolyte Lebas, and eventually worked for Jean-Baptiste Rondelet, remaining deeply attached to the teachings he received²⁹.



38. Blev den derimod lagt mere til høire eller venstre f. Ex. i A'B', men stæbe parallel med Hovedstraalen; saa vilde de Straaleplaner, som kunde lægges igjennem den og Øiet, altid falde sammen med Hovedstraalen og Gjennemsnitslinierne AP og A'P af disse Straaleplaner med Tavlen, vilde gaae igjennem Hovedpunktet P.

Figure 5. "Figure 38", Gustav Friedrich Hetsch. Source: *Anvendelse Vejledning i Perspektivens Studium og Anvendelse*, 1839, p.9.

In 1817, two years later after his arrival in Copenhagen, Hetsch founded a private drawing school and held numerous positions in schools for artisans and at the Academy. Thus, the architect, quickly realising the enormous potential of industrial production, patronised craftsmanship to such an extent that he earned himself the title of Danish Founder of the Applied Arts and of the Industrial Association³⁰. Hetsch divulged his views on craft production and architectural practice both through the academic positions he held and his printed works, in which he expressed thoughts close to those of the architect Gottfried Semper. In the first volumes *Begyndelsesgrunde til den geometriske tegnelære* of 1828, *Grundtræk af Tegnekunsten* of 1836 and *Anvendelse Vejledning i Perspektivens Studium og Anvendelse* of 1839, Hetsch dedicated his work to theoretical aspects and elementary

²⁸ Josef Fischer, "Synagogen i København," *Jødisk Familieblad*, 1933; Kjeld Folsach, *Fra nyklassicisme til historicisme arkitekten G.F. Hetsch* (Copenhagen: Christian Ejlers, 1988); Hiort Esbjørn, *Arkitekten G.F. Hetsch 1788-1864, Udstilling i Kunstinstituttet 9 september-23 oktober* (Copenhagen: Bianco Lunos, 1988); Kim Dirckinck-Holmfeld and Martin Keiding and Marianne Amundsen, *Dansk arkitektur 250 år* (Copenhagen: Arkitektens Forlag, 2004); Anders V. Munch, "On the Outskirts: the Geography of Design and the Self-exoticization of Danish Design", *Journal of Design History* 30, n.º 1 (2017): 50-67

²⁹ Esbjørn Hiort, introduction to *Arkitekten G.F. Hetsch 1788-1864, Udstilling i Kunstinstituttet 9 september-23 oktober*, ed. by Esbjørn Hiort (Copenhagen: Bianco Lunos, 1988), 5.

³⁰ Folsach, *Fra nyklassicisme til historicisme...*, 211.

geometric constructions, in the second he explored more complex constructions and in the third he explained the fundamentals of descriptive geometry (fig. 5). Hetsch considered the study of simple figures and more articulated geometric constructions to be essential, as, mindful of the teachings of the Academies and Art Schools³¹, he valued drawing not only as the first occasion for creative production, but also as an indispensable vehicle of communication, consisting of lines and forms. Thus, for the Stuttgart architect, the mastery of geometric forms and constructions was a necessary condition for the definition of a cultured architectural language. Again, in the last publication, which will be discussed shortly, the German reiterated:

Efter min Anskuelse er nemlig Tegnekunsten intet Andet, end et Sprog, som ved Hjælp af Linier eller anskuelige Billeder udtaler og fastholder alle mulige Slags simple og sammensatte Formhegreher, disse værre nu mere eller mindre strenge eller frie, reelle eller ideale. Paa samme Maade er Regne kunsten et Middel eller Sprog, som ved Hjælp af vilkaarlig antagne Tegn anteder og behandler alle mulige Slags Talførrølfeser, uuder de simpleste saavelsom de mest combinerede Forhold.³²



Figure 6. "Study of vases", Gustav Friedrich Hetsch. Source: Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, 53739.

In *Elementarstudier i Ornamentfaget* of 1831 and *Fortegninger for Haandværkere* published between 1839 and 1845, he dealt with the technical arts, proposing models of furniture, vases, and decorative elements that were widely disseminated within the decorative arts (fig. 6). The main reason for these publications must be found in Hetsch's opinion, also expressed by the architect Gottfried Semper, that the artistic taste of a nation could be

³¹ Nikolaus Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, trans. Laura Lovisetti Fuà (Turin: Einaudi, 1982), 167.

³² [In my opinion, the art of drawing is nothing more than a language which, by means of lines or recognisable images, expresses and maintains all sorts of simple and complex forms, whether more or less strict or free, real or ideal. In the same way, the art of arithmetic is a means or language which, by means of arbitrarily assumed signs, assumes and deals with all sorts of numerical figures, under the simplest as well as the most combined conditions] Gustav Friederich Hetsch, *Bemærkning angående Kunst, Industri og Håndværk* (Copenhagen: Thieles Bogtrykkeri, 1864), 133.

elevated through a cultural reform of the craftsmen³³. Hetsch would return to these themes again during the lecture he gave at the *Industriforeningen* in Copenhagen on 7 March 1845 (similar considerations were later expressed by Gottfried Semper³⁴ only in 1852 in his work *Wissenschaft, Industrie und Kunst*) in which he praised the work of the Percier and made harsh criticism of contemporary production. In particular, Hetsch adversely attacked some of the furnishings that were widespread in France during the first decades of the 19th century, describing them as “rococo monsters”. The low quality and bad taste of such objects were to be blamed on the inadequate preparation and limited creative ability of the artists and craftsmen, who were not at all interested in the development of products with innovative features and were heedless of giving the imitation a harmonious coherence of form³⁵. However, both architects³⁶, Hetsch and Semper, looked to France as a place in constant fervor to produce furniture, recognising political factors as the reason for the changes in taste in the French nation over the last fifty years³⁷.

Nevertheless, despite the actual improvements in the cultural conditions of artisans and architects achieved thanks to Hetsch’s work, the criticism of the German was ferocious. One fierce opponent was the young pupil Vilhelm Klein as he considered the master a dictator of taste, exclusively interested in the empty reproduction of the classical models he promoted and hostile to the search for a language and new forms for architecture. Klein polemised with Hetsch, going so far as to call him “a horrible tyrant who pushed his pupils towards a single form and would not tolerate anything that did not fit in with his principles, i.e., the three or four rules of beauty that he had assimilated during his youthful years from Percier and Rondelet”³⁸.

As confirmation of the multifaceted nature of the interests and teachings disseminated by Hetsch, a drawing, dated 4 December 1854, by his pupil Vilhelm Valdemar Petersen seems exemplary. Petersen honored the elderly professor with an ideal representation (fig. 7), in which he depicted two bronze tripods with lion legs in the foreground. In the center of the composition is the Master leading the pupil to a knowledge of ancient art, represented by a Greek Doric tetrastyle temple housing a colossal statue (presumably an Apollo). To the right of the sacred building were reproduced typologies still linked to the repertoire of classical models such as a Corinthian central plan temple, a triumphal arch, and the church of St. Peter. On the left, forms from other historical periods were evidently contrasted and thus a Gothic cathedral with slender towers, an Oriental building with minarets close to a pyramid and Romanesque architecture. The drawing was then accompanied by a dedication that

³³ Heinz Quitzsch, *La visione estetica di Semper. I quattro elementi dell’architettura* (Milan: Jaca Book, 1990), 62.

³⁴ Quitzsch, *La visione estetica di Semper...*, 61.

³⁵ Gustav Friderik Hetsch, *Om Moden og den rene Smag: Et Foredrag holdt i Industriforeningen den 7. Marts 1845* (Copenhagen: Bianco Luno, 1848), 4-5.

³⁶ Nicola Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper* (Venice: Il cardo, 1994), 17.

³⁷ Hetsch, *Om Moden...*, 3.

³⁸ Vilhelm Klein, *Architektportraiter*, manuscript, Danish National Library Archive, RL, NKS 3055.

reads "Our thoughts are riveted to the beautiful treasures of art, but we would have understood little of their value in the absence of a loving hand stretched out".

Therefore, the homage is unmistakable indication of his openness to the study of historical forms and confirms that the theories expressed in his last significant work entitled *Bemærkning angående Kunst, Industri og Håndværk* (edited in 1863 (published only a year before the second volume of Semper's *Der Stil*) were the result of already widespread and well-established speculations.

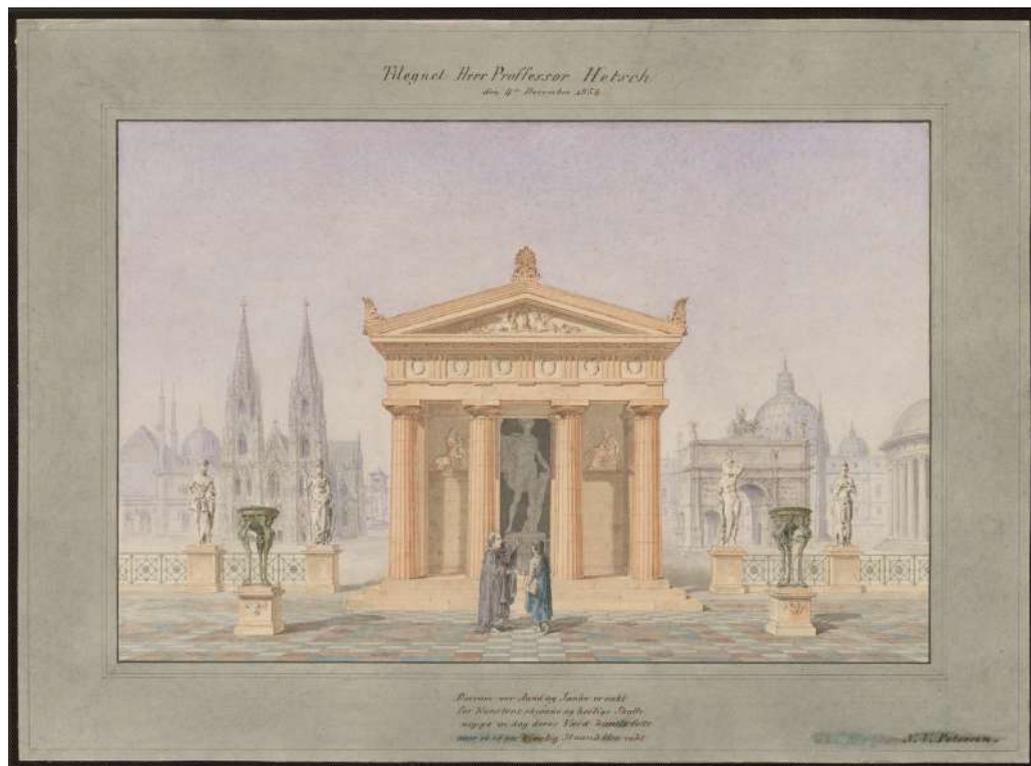


Figure 7. "Dedication to Hetsch", 1854, Vilhelm Valdemar Petersen. Source: Danmarks Kunstbibliotek, Samlingen af Arkitekturtegninger, ark_16778.

In this volume, Hetsch dealt with the relationship between form and colour in furniture and architecture. The issue became the subject of discussion due to the frequent choice of colours, which for the Stuttgart master had to derive from the natural colouring of building materials and should on no account falsify, hide, or imitate a different material. The use of tint was then permitted to protect the structure from the elements and finally used as ornamentation of buildings³⁹.

³⁹ Hetsch, *Bemærkning angående Kunst...*, 95.

Before examining the subject of colour, however, Hetsch emphasised the distinction between objects of craftsmanship, belonging to tectonics from τέκτων, and those belonging to the art of building and thus to architecture⁴⁰. In accordance with the theories of Abbot Marc-Antoine Laugier and the Vitruvian tradition regarding the correspondence between stone and wooden structures, such as Semper⁴¹, Hetsch identified the architectural archetype in the *Hytte* or primitive hut⁴² and the handicraft one in the vase and clay production. Thus, as much in works of architecture as in objects, form, derived from structure, was the essential part and had to respond to function, which was dictated by two indispensable conditions, namely usability and utility, to which beauty, determined by cultural progress, was added. This also applied to furnishings, which had to be closely related to the construction for which they were made⁴³. This principle of correspondence, between structure and material, like those that appear in the great works of architecture in more complex conditions, then existed in simpler conditions in all objects⁴⁴. With the above statements, Hetsch shows that he is strongly in debt to the contemporary positivist culture and to Georges Leopold Cuvier who had adopted and elaborated a new method in naturalistic research. The German master thus seems to know and accept the law of the correlation of parts, according to which the individual elements of an organism are connected in such equilibrium that one of them could not be changed without producing changes in all the others. Hetsch applied stimuli from other fields of science to the study of architecture and argued, like Semper, that works of architecture were the result of the genius of skilled artists and were based on previous history and long studies.⁴⁵

With a concise and at the same time culturally literate exposition, in which references to Georg Wilhelm Friedrich Hegel and Alois Hirt, Hetsch dealt with the different ages in the History of Architecture from Egyptian to his own contemporary eras. The German concluded that Greek, Roman and Gothic architecture had reached the acme of beauty thanks to the cooperation of fortunate circumstances and artists as skillful and talented as they were⁴⁶.

It is therefore clear that for Hetsch, history was a source of inspiration, and it was necessary to adopt the styles of the past in inventing new forms, without compromising the exclusion of classical stylistic features. Thus, the moment of confrontation with historical forms and construction techniques constituted an indispensable opportunity for linguistic research and for deriving ideological content and ethical charge. In fact, along with imitation from nature, architects had to refer to

⁴⁰ Hetsch, *Bemærkning angående Kunst...*, 5.

⁴¹ Mary Hvattum, *Gottfried Semper and the problem of historicism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 29-46; Andrea Maglio, "Origine e archetipo dell'architettura da Laugier a Mies van der Rohe", in *L'idea del Riparo*, ed. by Renato Capozzi (Naples: CLEAN, 2012), 90.

⁴² Hetsch, *Bemærkning angående Kunst...*, 5.

⁴³ Hetsch, *Bemærkning angående Kunst...*, 9.

⁴⁴ Hetsch, *Bemærkning angående Kunst...*, 4-13.

⁴⁵ Hetsch, *Bemærkning angående Kunst...*, 61, 69.

⁴⁶ Hetsch, *Bemærkning angående Kunst...*, 75.

kan Architekten i vor Tidsalder altsaa kun kolde sig til den rige Kilde, der inde kaldes i de mangfoldige Bygningsformer, som vore Forgængere i alle Lande, til alle Tider og under alle klimatiske, religiøse, sociale, oeconomiste, constructive og andre Betingelser have anvendt.⁴⁷

Based on knowledge of history, architects had to use their intellectual and material faculties to produce rational, adequate, solid, and aesthetically appreciable buildings that corresponded to the needs and requirements of their time⁴⁸. As with Semper⁴⁹, among the main factors in the creation of artistic works were social influences and the conditions of the time, hence taste was not only a product of the individual interiority of the subject, but also the result of the collective consciousness and the expression of the relevant civilisation. Such speculations had a great impact on the knowledge of architects and brought about a significant improvement in the skills of craftsmen and in industrial production, in which the German had seen an extraordinary opportunity for artists from the very beginning. Similarly, Tuscher's plates and Wiedewelt's thoughts constituted an important mode of transmission of theoretical acquisitions and models, bringing the Danish environment not a little closer to the European cultural milieu.

⁴⁷ [The architect of the present day can only draw on the rich spring contained in the manifold forms of building which our predecessors in all countries, always and under all climatic, religious, social, economic, constructive, and other conditions have used] Hetsch, *Bemærkning angående Kunst...*, 75.

⁴⁸ Hetsch, *Bemærkning angående Kunst...*, 75.

⁴⁹ Quitzsch, *La visione estetica di Semper...*, 48.

Historias gráficas: “El alojamiento moderno en España” de Focho

Graphic Histories: The Modern Housing in Spain by Focho

HÉCTOR GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS

Universidad de Navarra, hgarcia-die@unav.es

JORGE TÁRRAGO MINGO

Universidad de Navarra, jtarrago@unav.es

MARÍA VILLANUEVA FERNÁNDEZ

Universidad de Navarra, mvillanuevf@unav.es

Abstract

Focho realizará para la revista *CAU* más de 40 dibujos, viñetas e ilustraciones entre 1979 y 1982. Su última aportación son 10 páginas tituladas “El alojamiento moderno en España: historia de constructores, vanguardias y soportes”, una historia gráfica sobre la vivienda social desde 1920, donde despliega un dibujo cuidado y se utilizan con gran ingenio distintos sistemas de representación. Esta comunicación se propone tres objetivos. En primer lugar, tomando este singular ejemplo, contextualizar uno de los debates que centraron la atención del panorama académico y profesional del momento. En segundo lugar, desgranar las claves de este relato gráfico, que se acompaña de textos breves en una suerte de formato comunicativo híbrido. Se pretende discutir, finalmente, como algunos estudios recientes plantean, si el humor y entre ellos el gráfico, puede servirnos para la difusión y el estudio de la historia de la arquitectura, de qué manera y qué perspectivas podría aportar.

Focho made more than 40 drawings, vignettes and illustrations for *CAU* magazine between 1979 and 1982. His last contribution was 10 pages entitled “El alojamiento moderno en España: historia de constructores, vanguardias y soportes” (Modern Housing in Spain: a history of builders, avant gardes and supports) a graphic history of social housing since 1920, where he deploys careful drawings and uses different systems of representation with great ingenuity. This paper has three objectives. First, taking this singular example, to contextualize one of the debates that focused the attention of the academic and professional panorama of the time. Secondly, to unravel the keys of this graphic story, a sort of hybrid communicative format. Finally, the aim is to discuss, as some recent studies have suggested, whether humor, and among them graphic humor, can be used for the dissemination and study of the history of architecture, in what way, and what perspectives it could contribute.

Keywords

Focho, revista *CAU*, vivienda, historia gráfica, arquitectura española

Focho, *CAU* Magazine, Housing, Graphic Histories, Spanish Architecture

La revista CAU y Focho

CAU *Construcción, Arquitectura y Urbanismo* es considerada una rareza dentro del panorama editorial de las revistas de arquitectura¹. Fue editada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña y Baleares, en una época social y políticamente convulsa –entre 1970 y 1982 para un total de 82 números, a razón de seis al año–, con una línea y colaboradores abiertamente de izquierdas, y una ambición en los contenidos y especialmente en su diseño, dignos de atención. En ella vemos, en efecto, cómo Enric Satué experimentará con osadía nuevos lenguajes gráficos que confirmará más tarde en otras como *Arquitecturas Bis*².

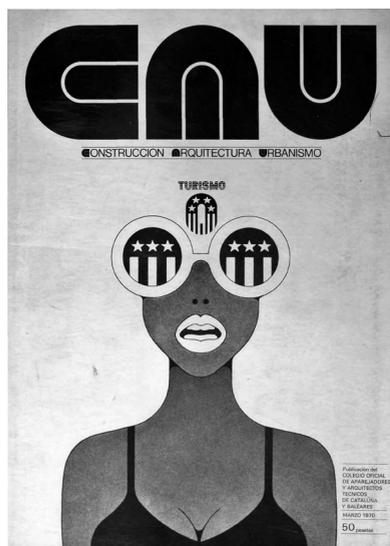


Figura 1. (izda) Portada del número 0 de CAU, marzo de 1970.

Figura 2. (dcha) Focho, “Recuerdos del Futuro”, CAU, n.º 77 (marzo 1982): 41.

Como es frecuente en casi cualquier iniciativa editorial y más en el caso de revistas colegiales, a pesar de su corta existencia, CAU pasa por varios periodos vinculados a cada dirección colegial, de los que nos interesan los cuatro últimos años, desde 1979 hasta su desaparición. Si bien la revista venía incluyendo una buena carga de diseño gráfico en los artículos, a partir del número 53 (1979) el humor gráfico cobra un papel relevante como complemento de los debates, las polémicas o los temas monográficos. Peridis, que ya colaboraba en *El País*, lo hará aquí esporádicamente en ilustraciones interiores y de portada.

¹ Celia Marín Vega, “CAU. Disidencia desde la arquitectura (1970-1974)”, en *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda: actas preliminares*, Pamplona, 3-4 mayo 2012 (Pamplona: T6 Ediciones, 2012), 671-678.

² Satué (Barcelona, 1938) es un reputado diseñador gráfico y autor de publicaciones de referencia como *El diseño gráfico: desde los orígenes a nuestros días* (Madrid: Alianza Editorial, 1989); *El diseño gráfico en España: historia de una forma comunicativa nueva* (Madrid: Alianza Editorial, 1997).

Su colaboración se unirá a las tiras de Louis Hellmann, a la sección propia del colectivo El Cubri³ y a las viñetas de un tal Focho, un dibujante hasta entonces desconocido, incluso para sus propios colegas, y que se incorpora a *CAU* de un modo casual⁴.

Focho realizó para *CAU* más de 40 dibujos entre tiras, viñetas e ilustraciones a artículos en casi 30 números. Pueden identificarse influencias muy variadas en su trabajo, principalmente de Henry Syverson, pero también de los dibujantes norteamericanos de los años veinte y treinta como Walter Kelly, Hank Ketcham, Otto Soglow, Don Martin, entre otros. Saul Steinberg y Sempé, más tarde Hergé, también están presentes⁵.

A partir del número 53 de 1979, tras el editorial, Focho se hará cargo de una tira de humor, a veces una sola viñeta, que irá poco a poco tomando peso propio y adquiriendo la forma de páginas completas. Los primeros dibujos de línea negra y clara sobre fondo blanco y con apoyo del texto, darán paso a otros más cercanos al cómic, hasta el formato original y propio, más elaborado y de mensaje más culto y hermético, para abordar temas de actualidad arquitectónica o de más fondo –que podríamos denominar artículo dibujado o ensayo gráfico– por el que es hoy más conocido en su colaboración para *Arquitectura Viva* desde 1991.

El alojamiento moderno en España: un ensayo gráfico

La última aportación de Focho en *CAU* se produce en el número 81 de noviembre de 1982. Son 10 páginas tituladas “El alojamiento moderno en España: historia de constructores, vanguardias y soportes”⁶. El objetivo era “en la línea ya ensayada en otras ocasiones, de dibujos con un soporte escrito o de artículos dibujados”, reconstruir una especie de historia gráfica sobre la vivienda y su contexto profesional, político y social en el país. El relato

³ El Cubri es el seudónimo del colectivo formado por Saturio Alonso, Pedro Arjona y Felipe Hernández Cava activo desde 1975 hasta la mitad de los años 80. *Triunfo, Cambio 16, Cuadernos para el diálogo, La codorniz* y la tira semanal “El hombre invisible” en *El País* son algunas de las publicaciones periódicas en las que colaboran, a las que se suman varias publicaciones. Félix Cepriá y J. M. Bosque Sendra. Ampliado por Félix López (2008): “EL CUBRI” en *Tebeosfera*. Disponible en línea 11 de agosto de 2023, https://www.tebeosfera.com/firmas/el_cubri.html.

⁴ “A Luis Fernández-Galiano se le ocurrió que sería bonito que les echara una mano humorística mi colega Peridis, José María Pérez González, que se estaba acreditando con su tira cómica en *El País*. Peridis era compañero mío de clase en la Escuela de Arquitectura de Madrid [...] y dibujábamos juntos pequeños monigotes durante las clases [...]. Peridis, como estaba comprometido con *El País*, sugirió a Fernández Galiano que llamaran a su amigo Focho, desconocido para él. Sin embargo, sí conocía a Justo Isasi, profesor del mismo grupo de la escuela, de la cátedra de Antonio Vázquez de Castro. [...] Con la consulta a Peridis, Luis Fernández-Galiano se desayunó con que su colega de clase era el tal Focho que decía Peridis y eso tuvo su punto gracioso”. Focho, entrevista de los autores, 17 de octubre de 2022, transcripción.

⁵ “El genio del humor dibujado me lo prestaron los periódicos americanos de los años veinte, cuyos dominicales había coleccionado mi madre, publicados en España por la revista Pinocho. Allí estaban Segar, Dirks, Sullivan, Sterret, Willard, McManus y los demás, aunque no recuerdo allí a Herriman ni a McCay.” Justo Isasi, *El pintor de haikus* (Memorias inéditas no publicadas). Cf. Jorge Tárrago Mingo, María Villanueva Fernández, “Mirar la arquitectura con humor. *CAU* y Focho: de la ‘ligne claire’ a la viñeta hermética (1979-1982)”, *ZARCH*, n.º 20 (2023): 112-125.

⁶ Justo Isasi (Focho), “El alojamiento moderno en España: historia de constructores, vanguardias y soportes”, *CAU*, n.º 81 (1982): 33-42.

arranca en 1920 con algunos de los abanderados de la modernidad internacional más audaces y locuaces (Gropius, Le Corbusier, Taut, Oud, Van Eesteren) que compartían protagonismo con otros jóvenes españoles (Sert, Clavé y Mercadal). Se trata del Focho más divulgativo y, aunque la crítica está presente en todo momento, lo que prima es el relato. De ahí que el dibujante despliegue un dibujo definido y cuidado, en el que se identifican protagonistas, se filtran referencias cultas con otras más castizas, y se utilizan con gran ingenio distintos sistemas de representación⁷.



Figura 3. (izda) Focho, “El alojamiento moderno en España”, CAU, n.º 81 (noviembre 1982): 33.
 Figura 4. (dcha) Focho, “El Cubri”, CAU, n.º 54 (marzo 1979): 47.

La palabra “alojamiento”, que en España se relacionaba con el ámbito hotelero, procedía del “Housing” como movimiento social que había importado de Londres el arquitecto Fernando

⁷ Merece la pena detenerse en cómo la obra de aquellos personajes aparece tras sus caricaturas representada con diferentes sistemas gráficos, correspondientes a los principios de sus ideas o a las imágenes más características de su obra. El caso más representativo es el de la axonometría y Van Eesteren.

Ramón⁸. El arquitecto español colaboró con *CAU* con algunos artículos circunstanciales y otros más regulares bajo el título “disidencias” desde 1977 y hasta el final de la revista. Los primeros escritos, cerca de la decena, trataron desde cuestiones vinculadas a la profesión como debates centrados en la vivienda y el urbanismo⁹. Justamente la sección “Disidencias”¹⁰ comenzó con el primer número de 1979, el 53, coincidiendo con la primera viñeta de Focho para *CAU*.

Ramón era, al igual que Isasi, profesor en la ETSAM y con Pilar Chías, unos meses antes, en abril de 1982, organizaron un viaje de estudios por Inglaterra con alumnos. Lo llamaron “Housing on Bus” y visitaron el Byker de Erskine en Newcastle, el Park Hill en Sheffield o los barrios londinenses de Lubetkin en Finsbury, entre otros¹¹. Precisamente, en la página 38 de la historieta gráfica de Focho, aparece una viñeta con una perspectiva de Park Hill, donde Justo escribe: “Después de todo, el movimiento moderno había florecido en los años 60 en una serie de ejemplos asombrosos de ciudad sin cualidad...”. Aquel mismo año, en el número anterior, Fernando Ramón se detiene en el Plan Finsbury de Lubetkin, además de los barrios de Priory Green y de Spa Green, en su artículo para *CAU* “Piedra, Barro, Hormigón, Historicismo y nostalgia ante un futuro ecléctico”, en el que expone: “Desde entonces, nuestro Planeta se ha llenado de edificios de aspecto singular de una arquitectura

⁸ Fernando Ramón Moliner (Murcia 1929-Madrid 2017). Hijo de Ferrant Ramón, catedrático de Física Teórica, y de la filóloga María Moliner. Doctor Arquitecto por la ETSAM, miembro RIBA (1973), trabajó como arquitecto para el Ayuntamiento de Hillingdon, Londres (1967-1974) y fue profesor titular de proyectos en la ETSAM (1975-1983 / 1986-1999). Difusor y en alguna ocasión traductor de la obra de N. J. Habraken, John F. C. Turner o Robert Goodman sobre el alojamiento y planeamiento. Entre 1983 y 1986 es responsable de la Subdirección General de Estudios Generales y Análisis de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda en el MOPU, promoviendo investigaciones para mejorar las condiciones y confort de la vivienda y las políticas para llevarlo a cabo, normativas, directrices y exigencias de habitabilidad. Con la publicación de *Miseria de la ideología urbanística* (1967) se convierte en una referencia sobre el debate de la vivienda, que continuaría con *Alojamiento* (1976) y los cinco volúmenes *Manuales de Diseño del Alojamiento Español* (1976) y *Ropa, sudor y arquitecturas* (1980). Cfr. Fernando Ramón, *Fernando Ramón. Premio Nacional de Vivienda 2009* (Madrid: Ministerio de Fomento, 2011) y María Pilar Benítez Marco, “Fernando Ramón Moliner: la muerte no pre-ocupa cuando tanto ocupa la vida”, *Rolde*, 160-161 (enero-junio 2017): 32-39.

⁹ Los primeros artículos de Ramón abordaban los debates del momento: “La vivienda social: Una nueva normativa aplicable al alojamiento de masas”, *CAU*, n.º 42 (1977): 50; “La profesión del aparejador y la sociedad”, *CAU*, n.º 44 (1977): 75; “La crisis del profesionalismo”, *CAU*, n.º 46 (1977): 76; “Arquitectura del dentro y del fuera”, *CAU*, n.º 50 (1978): 61; “Marchando, el arquitecto el primero, por la senda de la industrialización de la construcción”, *CAU*, n.º 51 (1978): 62; “Monografía: La vivienda constitucional”, *CAU*, n.º 54 (1979): 35-46; “Ejecución de una sentencia urbanística: la Ciudad Lineal de Madrid ya no existe”, *CAU*, n.º 64 (1980): 24-27; “Piedra, Barro, Hormigón, Historicismo y nostalgia ante un futuro ecléctico”, *CAU*, n.º 80 (1982): 44-46. Ramón también colaborará en la crítica del libro *Lecciones de derecho urbanístico*: Javier García-Bellido García de Diego, Fernando Ramón Moliner, “Crítica de libros: ‘Lecciones de derecho urbanístico’, ‘Nuevos usos para edificios antiguos’”, *CAU*, n.º 62 (1980): 32.

¹⁰ La sección “Disidencias” comienza con el primer número de 1979, el 53, coincidiendo con la primera viñeta de Focho y aparecerá de manera ininterrumpida en los siguientes 16 números. A partir del 69, “Disidencias” se integrará en la sección “Columnas” con textos de otros, como Fructuòs Mañá i Reixach, Emilio Larrodéra, Josep Muntañola i Thornberg, André Barey, Mariano Bayón, Manuel Vázquez Montalbán, Javier Sust, Eduardo Mangada Samaín o Eduardo Barey.

¹¹ Ramón, *Fernando Ramón...*, 67.

repleta de “significación y propósito”: el alojamiento de masas por excelencia, el alojamiento de la clase trabajadora” dice con sarcasmo¹².

La vivienda y el “alojamiento” centraban muchos de los debates culturales, políticos y arquitectónicos, alimentados por una sensibilidad ecológica en auge y mediada por la crisis energética, sin olvidar el especial momento político que atravesaba nuestro país y el estado normativo y de propiedad del suelo. Precisamente Ramón había publicado el libro *Alojamiento* (1976), en el que en un lenguaje accesible, “el de la gente, el de las víctimas del”¹³, ofrecía una definición que pasaba por ser más amplio que el de vivienda. Repasaba y criticaba con dureza la situación española en términos que iban mucho más allá de lo formal. Ramón se refería a los modelos de acceso a la vivienda, al tiempo que reivindicaba la participación activa del individuo para “alojarse y no ser alojado”, y criticaba la visión única de la vivienda diseñada para un rígido modelo de familia que, no solo pasaba por alto innumerables programas de necesidades, si no que ni siquiera era consciente de las fases por las que atraviesa la familia a lo largo de los años. Por último, alertaba de la urgencia del cambio de rumbo e introducía el término “soporte”¹⁴.

La convicción del arquitecto se explica en parte en su actividad literaria y editorial previa. Tan solo un año antes, Ramón había participado en la edición española del libro *Soportes: una alternativa al alojamiento de masas* de N. J. Habraken, como traductor y como autor de su prólogo. Este texto resultó fundamental para Ramón y para muchos profesionales de la época; pero también cosechó algunas críticas¹⁵. Este texto de Habraken está presente también en la historia gráfica de Focho, como muestra el subtítulo “historia de constructores, vanguardias y soportes”, que incluía la palabra “soportes”, “más o menos en los términos de Nicolás Habraken”¹⁶.

La propia CAU venía recogiendo la discusión en torno a la vivienda con varios números monográficos que abonarían el terreno para la posterior inclusión del término alojamiento. Por ejemplo, el titulado “La vivienda social” (42, 1977) en el que Ramón ya se refería al alojamiento en su artículo “Una normativa aplicable al alojamiento de masas”, o “La vivienda constitucional” (54, 1979) en el que firmaba un extenso artículo de idéntico título¹⁷ al que seguía una mordaz tira gráfica a página completa de El Cubri. En el artículo, un texto acompañado de axonometrías, plantas, alzados y secciones, explicaba el concepto de soporte urbano y la libertad de alojamiento, acuñado por Habraken como “Teoría

¹² F. Ramón, “Piedra, Barro, Hormigón, Historicismo y nostalgia ante un futuro ecléctico”, *CAU*, n.º 80 (1982): 46.

¹³ F. Ramón, *Alojamiento* (Madrid: Información y Publicaciones S. A., 1976): contraportada.

¹⁴ El término soporte es importado directamente de la teoría de Habraken, y vendría a ser todo aquello relacionado con la vivienda que escapa a la modificación o control por parte de la persona que la va a habitar. N. J. Habraken, *El diseño de soportes* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979).

¹⁵ Marià Pere Lizándara, “Habraken, Fernando Ramón y alojamiento de masas”, *CAU*, n.º 43 (1977): 85-87. El autor respondía a la participación de los usuarios en el diseño de la vivienda o que el problema de la escasez era un problema de método.

¹⁶ Justo Isasi (Focho), “El alojamiento moderno en España: historia de constructores, vanguardias y soportes”, *CAU*, n.º 81 (1982): 33.

¹⁷ F. Ramón, “La vivienda constitucional”, *CAU*, n.º 54 (1979): 35-46.

del Soporte”. El primer párrafo de este artículo, coincide con el texto que aparece en la contraportada de su libro *Alojamiento*¹⁸ que no es sino un texto condensado directamente de las primeras páginas del libro.

Ese mismo año, en “Alternativas de alojamiento” (59, 1979) Luis Fernández-Galiano¹⁹ proponía como soluciones a la crisis económica, ecológica, social y cultural del alojamiento, las técnicas blandas —entendiendo como tales la arquitectura primitiva y vernácula, la espontánea, de costes mínimos y las marginales—, y la participación del usuario. Se trataba, además, el concepto de “tecnologías intermedias”, de una filosofía muy similar al mencionado por el propio Galiano, que ya había sido tratado en un número previo en el que animaba a “dedicar todos los esfuerzos a inventar técnicas más simples, que supongan un menor gasto de energía y que puedan ser aprovechadas por países pobres”²⁰.

Al año siguiente, otro monográfico más titulado “Alojamiento y desarrollo” (68, 1980) mostraba un cierto escepticismo ante la subordinación de la política de vivienda social a los intereses económicos. El número especial recogía las rúbricas de José Corral, George Candilis y John F. Turner en una separata especial con entidad propia dentro de la revista, que se remataba con una historia gráfica de Yona Friedman en defensa de lo que denominaba el “Sector Cuaternario”. En ella, en un contexto de crisis económica y energética, el popular arquitecto arma un relato directo, y quizá algo ingenuo a la vista actual, en el que se refiere a los desequilibrios de los clásicos sectores productivos en términos críticos, distinguiendo los países industrializados de los no industrializados. Friedman propone un reequilibrio que podría paliar el desempleo ocasionado con la puesta en valor de este supuesto sector que recoge las actividades no remuneradas, como el cuidado de familiares, el trabajo en el hogar, etc.²¹ Más allá del discurso, quizá esta historieta pueda considerarse como antecedente de la de Focho, y si no cabe contemplarla como influencia directa, trasluce un cierto contexto en el que este tipo de mensaje encontraba un medio de transmisión poderoso en la secuencia gráfica del cómic. Los escritos en *CAU* que abundaron en el debate continuaron. Es el caso de “Alojamiento marginal y participación” (74, 1981) en el que se aporta un minucioso estudio de los casos fracasados del barrio de Vallecas (Madrid) y Vistalegre (Barcelona). La revista concede al artículo suma importancia a la vista del comentario editorial que lo precede y que le sirve para ponerlo en relación con los contenidos y posicionamientos expresados en los números anteriores. Se trata de un texto de corte muy ideológico, con críticas a la gestión de los ayuntamientos de izquierdas del momento.

En resumen, el interés de *CAU* por avivar este debate en estos años parece evidente. Lo que explica en parte el importante esfuerzo de Focho por trabar una historia completa sobre el alojamiento en España, desarrollada en más de 50 dibujos, acompañados de un relato mucho más pródigo de lo que se pudiera aventurar de partida. El documento original de

¹⁸ Ramón, *Alojamiento...*, 16-17.

¹⁹ Luis Fernández-Galiano, “Alternativas de alojamiento (participación y técnicas blandas)”, *CAU*, no59 (1979): 37-56. Cabe resaltar su cercanía con Ramón, quien le dedica el epílogo de su libro *Alojamiento*.

²⁰ Fernández Galiano, “Tecnología alternativa: desarrollo y dependencia”, *CAU*, n.º 58, (1979): 29.

²¹ Yona Friedman, “El sector cuaternario: Proyecto QPID para la Universidad de las Naciones Unidas”, *CAU*, n.º 68 (1980): 58-64.

esta historia gráfica fue dibujado íntegramente a lápiz. Su formato está condicionado por el rediseño de la revista de Satué, iniciado en el número 69, en el que el contenido de cada página debía inscribirse en un cuadrado. Dependiendo de lo narrado, esa forma se divide en viñetas que ocupan franjas horizontales o que se descomponen en rectángulos de distintos tamaños sobre los que, en ocasiones, se dibujan edificios o personajes que emergen del dibujo, ocultando las líneas de límite. Entre los sistemas de representación destaca la axonometría, que se combina con perspectivas, alzados, plantas y secciones.

La narración arranca con una exposición acerca de cómo los pensadores, filósofos y utopistas del siglo XIX son sustituidos por los teóricos del alojamiento moderno, los arquitectos. El análisis se inicia con el ensanche, "la ciudad compacta, mediterránea y burguesa"²² y destaca la casa Batlló de Gaudí. A continuación, aparecen la Casa Bloc en Barcelona de Sert, Clavé y Subirana, y la Casa de las Flores de Zuazo en Madrid. Estos ejemplos estaban alejados del alojamiento de la clase obrera en desarrollo, que generalmente se saldaba con edificios con patios de luces en cascos antiguos o ensanches, o chabolas en la periferia.

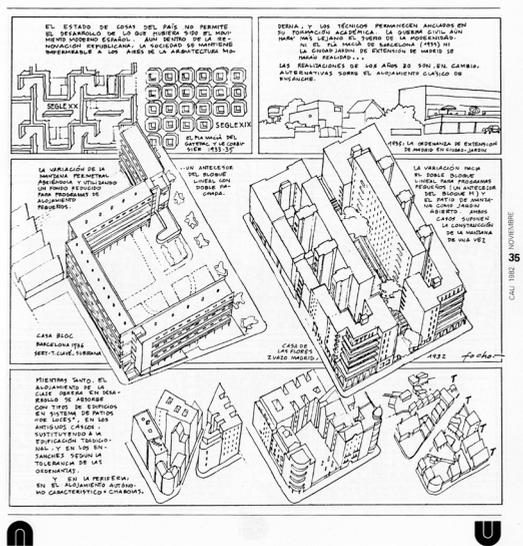


Figura 5. Focho, "El alojamiento moderno en España", CAU, n.º 81 (noviembre 1982): 35.

²² Justo Isasi (Focho), "El alojamiento moderno en España: historia de constructores, vanguardias y soportes", CAU, n.º 81 (1982): 34.

Tras la guerra, la necesidad de vivienda y la escasez de medios condujo al auge de la “tradición ruralista” con el levantamiento de poblados de colonización y absorción. Poco a poco, la gestión del suelo y de la construcción fue pasando de manos del estado, que en un principio controlaba férreamente, a otras privadas, es decir, constructores y promotores. Con ironía, Focho pone de relieve cómo algunos defendían este proceso como una respuesta técnica y no política a un problema supuestamente técnico, con el comentario en un bocadillo de un Asís Cabrero de 1952. De modo que la rentabilidad de las operaciones determinó en gran medida el modelo de vivienda colectiva en altura que empezaría a cuajar en las ciudades que, además, cada vez se veían más presionadas por las fuerzas migratorias provenientes del mundo rural. Como resultado, para Focho el gran beneficiado en España sería el omnipresente bloque en “H” como solución a todos los problemas. A pesar de las supuestas coartadas internacionales que el dibujante denuncia (y dibuja: Ville Radieuse, Lake Shore Drive o Rockhampton) y que nada tienen que ver con el contexto español, el triunfo de esta nueva tipología se fundamentaba en su validez para cualquier altura, su capacidad para desentenderse del contacto con el suelo, su rigidez (no permitían modificaciones), su máxima rentabilidad y su potencial de adición cuasi infinita gracias al uso indiscriminado de medianeras ciegas. En definitiva, un “producto universal, reproducible aditivo” que se situaría en las antípodas del concepto de soporte de Habraken.

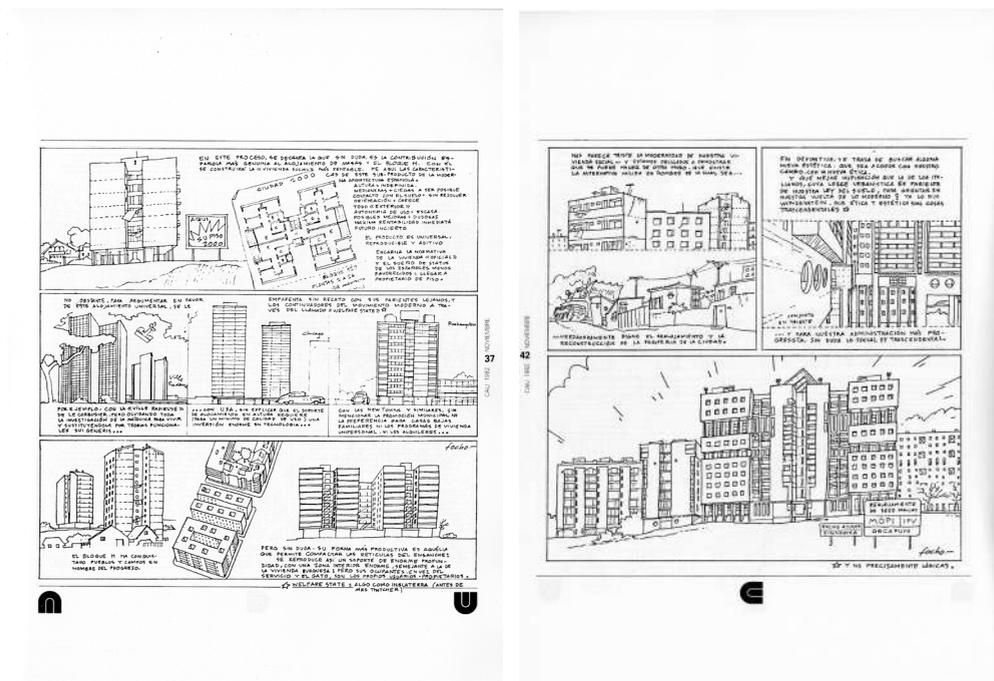


Figura 6. (izda) Focho, “El alojamiento moderno en España”, CAU, n.º 81 (noviembre 1982): 37.
 Figura 7. (dcha) Focho, “El alojamiento moderno en España”, CAU, n.º 81 (noviembre 1982): 42.

Tras constatar el desastre del triunfo de este modelo, Focho se fija en la reacción de la industria y de los arquitectos: por un lado, se puso en marcha un proceso de prefabricación “de la peor calidad” que, con suerte, alcanzaba patentes que ya habían sido desechadas en otros países y que rara vez llegarían a explotarse. Por su lado, los arquitectos se entretenían en el lenguaje poético que les podría ofrecer este nuevo horizonte de prefabricación. Para ilustrarlo, el dibujante utiliza los ejemplos del Módulo Hele de Leoz, el Habitat 67 de Safdie, el Pabellón de Bruselas de Corrales y Molezún, o los “huesos” de Fisac.

Focho critica los efectos de la proliferación de este tipo de construcción, con especial sorna y preocupación para las consecuencias derivadas en los pueblos. Habla del “estilo internacional que han ido tomando nuestros pueblos” en una viñeta en la que con un fondo de bloques y un primer plano de campos, una señal de tráfico marca que nos encontramos en el alcarreño Córcoles. Y con esto, se fija en cómo la reducción del problema al bloque ha obviado otros temas, como la “vivienda baja”. En España, las posibilidades a este respecto son mínimas: “o chalé... o chabola”, sentencia. A renglón seguido enumera los argumentos que han acompañado y justificado en parte esta deriva, y que seguirían una supuesta teoría moderna. Se referirá a todo esto como una “pseudo-ciencia” que presenta argumentos equivocados sobre el espacio exterior, la planta baja, el modelo de familia como agregado básico social o las diferentes instalaciones. En contraposición, continúa, el modelo inglés del *welfare state* de los años 50 parece más razonable.

Por último, Focho se lamenta de la triste realidad de la vivienda social española y propone, con ironía, lanzar la mirada hacia los vecinos italianos quienes poseen un marco normativo no muy distinto. Un esborzo del Complejo Rozzol Melara de Carlo Celli, Luciano Celli y Dario Tognon (1969-1982) acompaña esta idea, que se remata con una imagen de una supuesta ciudad española, “Sinsomsa”, poblada de bloques de la escuela italiana, que suscita la duda de si verdaderamente es esta una salida válida.

Ensayos gráficos para comunicar la arquitectura: a modo de posible conclusión

Varias publicaciones más o menos recientes, entre las que se encuentran las de Michela Rosso o Gabriele Neri, se plantean si este y otro tipo de historias gráficas pueden tener algún valor para el estudio de la arquitectura. Y en caso afirmativo qué podrían aportar²³. La relación entre el humor gráfico en cualquiera de sus manifestaciones y la arquitectura, todavía arrastra el estigma de ser un asunto algo extravagante y menor, a pesar de la potencia y la inmediatez de su mensaje²⁴. Y quizá por eso todavía existe un cierto vacío de su investigación.

²³ Michela Rosso, ed., *Laughing at Architecture. Architectural Histories of Humor, Satire and Wit* (Bloomsbury Publishing, 2018); y Gabriele Neri, *Caricature architettoniche. Satira e critica del progetto moderno* (Macerata: Quodlibet, 2015).

²⁴ “En los medios contemporáneos, la inmediatez de la comunicación y el tono ‘político’ de la caricatura se han demostrado especialmente poderosos: se podría decir que la caricatura es la nueva forma del manifiesto arquitectónico”. Emmanuel J. Petit, “The Other Architectural Manifesto: Caricature”, *Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* (2003): 7-13.

A nuestro modo de ver “estudiar la arquitectura como parte del discurso público a través de la lente del humor, tiene el potencial de ofrecer una lectura alternativa, paralela al discurso académico y la interpretación crítica, muy valiosa, en tanto pegada a la realidad más rampante. E indudablemente tiene la ventaja de ser una lectura comprensible para la mayoría y que dimensiona bien su impacto y relevancia social”²⁵. De hecho, en los últimos tiempos han proliferado las investigaciones que ponen el foco en manifestaciones culturales o populares, menos ortodoxas, que han ampliado el estrecho círculo académico. Las revistas ilustradas, los fanzines y *little magazines*, la prensa y las exposiciones, la fotografía, el cine y la televisión, quizá algo menos el cómic²⁶, han desplazado el discurso teórico fundamentado sobre todo en los archivos, textos, los dibujos y fotografías y la propia obra de arquitectura, ofreciendo lecturas complementarias.

Podríamos, en efecto, preguntarnos (otra vez) a quién o para qué sirve la historia de la arquitectura y cuál es su valor. El recientemente fallecido Jean-Louis Cohen concluía que:

La historia de la arquitectura tiene valor de uso, y a veces también cierto valor de cambio. Pero como una moneda falsa que busca reemplazar la buena, el debilitamiento de la investigación científica, ya sea por falta de medios, ambición o audacia intelectual, podría reforzar de forma automática una subliteratura potencialmente tóxica²⁷.

Alertados y prevenidos de esta posibilidad, la comunicación se ha marcado tres objetivos fundamentales, reconociendo el limitado impacto, la condición periférica y excéntrica, pero no inusual, del caso. En primer lugar, hemos tratado de poner en valor la aportación de Focho a *CAU* y su trascendencia en su inicio profesional como dibujante. De la tira cómica y la viñeta humorística e ilustración al texto, se alcanza un formato híbrido, de “artículo dibujado” o que podemos denominar de modo más preciso “ensayo gráfico”.

En segundo lugar, hemos tratado de contextualizar brevemente uno de los debates que centraron la atención del panorama académico y profesional en España mediada la década de 1970 a través de la misma revista y sus artículos escritos, para llegar después a la historia dibujada y comprobar cómo se recoge. El “alojamiento”, la vivienda social, su historia y sus condiciones normativas, los ejemplos británicos e italianos... se traducen a la simplificación más digerible del humor gráfico y la crítica mordaz, complementando a los parecidos argumentos que el lector venía recibiendo desde las tribunas más ortodoxas e intelectuales en las mismas páginas. Unido a lo anterior, se han revisado algunas claves gráficas de esta peculiar historia de “constructores, vanguardias y soportes”, plagada de referencias cultas, diferentes sistemas de representación y textos breves.

Dejando aparte una extensa relación entre el humor dibujado y la crítica de arquitectura en la prensa periódica, en las revistas de arquitectura, e incluso –mucho más de lo que se

²⁵ Tárrago Mingo y Villanueva Fernández, “Mirar la arquitectura con humor...”, 113.

²⁶ Cf. *Archi et BD, la ville dessinée*. Exposición (París, 2010).

²⁷ Jean-Louis Cohen, “Los usos de la historia. Who does History serve?”, *Arquitectura Viva*, n.º 245 (2022): 80.

cree– en las publicaciones de teoría, podemos encontrar algún paralelo en *How to Live in a Flat* (1936) en el que el ilustrador y humorista W. H. Robinson y K. R. G. Browne ridiculizaban la entonces reciente –y mínima– arquitectura moderna doméstica para la clase media británica²⁸; o *A Cartoon History of Architecture* (1958)²⁹ en el que Osbert Lancaster repasaba también mediante la parodia dibujada los distintos momentos de una historia universal de la arquitectura. Y del mismo autor, entre otros, *Progress at Pelvis Bay* (1936), *Homes Sweet Homes* (1939), *Pillar to Post, English Architecture Without Tears* (1939), *Facades and faces* (1951) o *Here, of all Places: The Pocket Lamp of Architecture* (1959) donde texto y humor gráfico se entremezclan.

No viene al caso, pero podríamos extendernos con las novelas gráficas más actuales que toman la arquitectura, real o especulada, o su historia como base narrativa. Desde *Le Corbusier* (1966) de F. Gay y M. Camberos, a la saga *Les Cités Obscures* (1983) de François Schuiten y Benoît Peeters, por cierto, contemporánea a nuestro caso, pasando por la serie *Berlin* (1996) de Jason Lutes, *Building Stories* (2012) de Chris Ware, a los más recientes *La casa: crónica de una conquista* (2015) de Daniel Torres o *Mies* (2019) de Agustín Ferrer Casas.

Y no son pocos los casos en los que este tipo de narrativa gráfica soporta la explicación de la arquitectura. Desde Le Corbusier y sus *storyboards*³⁰, a los fanzines de *Archigram* en los años 60, a las caricaturas de sus proyectos en *Content* (2004) de un Rem Koolhaas que ya había empleado este lenguaje en los años 90 para Euraille; a Bjarke Ingels que presenta en *Yes is More. An Archicomic on Architectural Evolution* (2009) sus propios proyectos, o Herzog & de Meuron en *Metro Basel Comic* (2009)³¹.

Es decir, quizá podemos concluir que ya no es necesario vindicar los mecanismos narrativos del humor gráfico como medio de comunicación de la arquitectura, los ejemplos son bien conocidos e innumerables, ni poner en duda tan siquiera las aportaciones que ha tenido incluso en el ámbito teórico o como “arquitectura de pensamiento”³². Por encima de los dos objetivos anteriores hemos pretendido discutir, si el humor y entre ellos el gráfico, puede servirnos para la difusión y el estudio de la arquitectura, si tiene algún valor de uso. Nuestra respuesta no es otra que sí.

²⁸ W. Heath Robinson, K.R.G. Browne, *How to Live in a Flat* (Londres: Hutchinson&Co., 1936).

²⁹ Osbert Lancaster, *A Cartoon History of Architecture* (Boston: Gambit, 1975).

³⁰ Luis M. Arana Lus, “Le Corbusier leía tebeos. Breves notas sobre las relaciones entre arquitectura y narrativa gráfica”, *RA Revista de Arquitectura*, n.º 15 (2013): 47-58.

³¹ Neri, *Caricature...*, 290.

³² Enrique Bordes. *Cómic, arquitectura narrativa* (Madrid: Cátedra, 2017).

Visiones cruzadas: hacia nuevas perspectivas disciplinares en la comunicación de *Arquitectura* (1959-1973)

Crossed Views: Towards New Transdisciplinary Perspectives in the Communication of *Arquitectura* (1959-1973)

EVA GIL DONOSO

Universidad Politécnica de Madrid, eva.gil.donoso@upm.es

Abstract

El definitivo regreso de la revista *Arquitectura* al Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) en 1959 implicó una serie de cambios editoriales de importancia que buscaban adecuar la publicación a la producción arquitectónica española del momento. Entre ellos, se incorporó al equipo especialistas de otras disciplinas para que aportasen nuevas perspectivas sobre la realidad del objeto arquitectónico. Con un recorrido a través de dichas colaboraciones, este trabajo analiza el cambio de paradigma que se produjo durante los años 1960 en la manera de comunicar de la revista. *Arquitectura* fue pionera en la tendencia y su director, Carlos de Miguel, supo aprovechar sus numerosos contactos para conformar un equipo de columnistas cuyas profesiones colaboraron en una mejor formación e información de los arquitectos españoles, en unos años en los que el ejercicio de la profesión –y la circulación de sus ideas– fue adoptando un carácter cada vez más transversal.

The definitive return of the magazine *Arquitectura* to the Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) in 1959 implied a series of important editorial changes that sought to adapt the publication to the Spanish architectural production of the time. Among them, specialists from other disciplines joined the editorial team to provide new perspectives of the reality of the architectural object. Through the review of said collaborations, this paper analyzes the paradigm shift in the communication strategy of the magazine that occurred during the 1960s. *Arquitectura* was a pioneer in the trend and its director, Carlos de Miguel, was able to take advantage of his numerous contacts to gather a team of columnists whose professions collaborated in better training and informing Spanish architects, at a time when the practice of the profession –and the circulation of its ideas– was assuming an increasingly cross-cutting character.

Keywords

Carlos de Miguel, cambios editoriales, publicaciones periódicas, interdisciplinar, humanismo
Carlos de Miguel, editorial changes, periodicals, interdisciplinary, humanism

Hacia nuevas perspectivas en *Arquitectura*

En diciembre de 1958, el número 204 de la *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)* abría con un mensaje inesperado: una cuartilla añadida sin numerar ponía fin a la publicación después de dieciocho años. La creación un año y medio antes del Ministerio de Vivienda –con sus propios órganos de expresión– había supuesto un solapamiento de funciones comunicativas con la revista. Por ello, se anunciaba la creación de una nueva publicación centrada en abordar la “profesión desde su aspecto estrictamente profesional”¹. El número siguiente, que recuperaba la palabra *Arquitectura* como denominación original de la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), abría con un texto en el que se ahondaba en la superación de la misión de *RNA* –la promoción de los logros de la *Arquitectura Nacional*–.² A pesar de que Carlos de Miguel, su director durante los últimos diez años, seguiría al frente de la publicación, la nueva etapa planteaba una revisión de la línea editorial y, en ese sentido, sus páginas.³ Especialmente relevante fue el artículo escrito por Francisco Javier Sáenz de Oíza con el audaz título de “Perspectivas de una revista española”.⁴ El texto era una declaración de intenciones sobre el rumbo que debía llevar la publicación y reflejaba una concepción profundamente humanista de la arquitectura. Influenciado por la filosofía de Ortega y Gasset, Oíza entendía la arquitectura como “una abstracción de una realidad más primaria y vital que es el habitar del hombre”.⁵ Por ello la revista no podía limitarse a ser “una mera exposición de hechos físicos, de realidades tangibles” o “una mera exposición de edificios”,⁶ sino que debía ir más allá para hablar de “los aspectos sociales y humanos, técnicos y artísticos derivados e implicados en la edificación y en el urbanismo”⁷ donde el ser humano y la comunidad fuesen el aspecto fundamental.

Para poder comprender mejor esta realidad compleja del habitar humano se hacía necesaria una multiplicidad de visiones desde la que observarla. Parafraseando en su texto al filósofo español, Oíza argumentaba:

La realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa fatalmente en el Universo. Aquélla y éste son correlativos, y del mismo modo que no se puede inventar la realidad, tampoco puede fijarse el punto de vista; es decir, precisamente por ser real y no ficticia, la realidad sólo se muestra al ojo del que la mira desde alguna parte.

¹ Redacción RNA, “La Revista Nacional de Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 204 (1958): s. p.

² Redacción *Arquitectura*, “El Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid reanuda con este número la publicación de su revista *Arquitectura*”, *Arquitectura*, n.º 1 (1959): s. p.

³ Véase Carmen Rodríguez Pedret, “Dos revistas en la encrucijada. Relato de una polifonía crítica en torno a *Arquitectura* y Cuadernos de *Arquitectura* (1959-1961)”, en *Las revistas de arquitectura (1900-1975). Crónicas, manifiestos, propaganda*, coord. por José Manuel Pozo, Héctor García-Diego Vilarías e Izaskun García (Pamplona: T6 Ediciones, 2012), 775-784.

⁴ Francisco Javier Sáenz de Oíza, “Perspectivas de una revista española de arquitectura”, *Arquitectura*, n.º 3 (1959): 3-10.

⁵ Sáenz de Oíza, “Perspectivas...”, 6.

⁶ Sáenz de Oíza, “Perspectivas...”, 6.

⁷ Sáenz de Oíza, “Perspectivas...”, 8.

Esta visión difiere necesariamente de la ajena, justamente por ser las dos verdaderas. Las visiones distintas no se excluyen, sino, al contrario, han de integrarse, ninguna acota la realidad y todas ellas son insustituibles.⁸

Por ello, era fundamental que la revista no cayese en una “visión limitada por la perspectiva particular de cada uno de sus redactores”,⁹ sino que debía incorporar arquitectos diversos y la propuesta de Oíza iba un paso más allá. En esta búsqueda de otras perspectivas, el arquitecto abogaba por la colaboración con otras disciplinas:

Arquitectura, como revista, no sólo debe estar abierta, sino que debe buscar, y buscar con esfuerzo y brindar con entusiasmo su colaboración, a cuantos hombres de arte o de la ciencia, filósofos, médicos, sociólogos, humanistas, deseen aportar su aspecto o visión de detalle al problema de la habitación humana. Una colaboración que suponga por supuesto integración de puntos de vista en una doctrina unitaria; pero nunca puntos de perspectiva aislados de una realidad; el hombre, que debe ser el objeto final de toda investigación o creación.¹⁰

El arquitecto concluía haciendo un planteamiento editorial para la nueva publicación, en el que a la noticia sobre arquitectura española y extranjera, se sumaban los artículos sobre temas históricos, arqueológicos o datos biográficos –encomendados a arqueólogos y críticos de arte–, sobre arte –a cargo de artistas y críticos–, sobre temas humanos, sociales y espirituales – perfectos para filósofos, humanistas, médicos, sociólogos o economistas– y sobre temas técnicos –idóneos para las aportaciones de ingenieros y especialistas–. Todas estas colaboraciones debían enriquecer la publicación, aportando visiones colaterales que reconstruyesen la realidad compleja del objeto arquitectónico y del habitar.

Transcurrido el primer año de transición y constituido un comité de redacción para la nueva etapa, el número inicial del año 1960 se abría con una lista de intenciones para la publicación que recogían y daban forma a muchas de las propuestas de Oíza. Entre ellas, se proponía solicitar “la colaboración de especialistas de cada tema: filósofos, sociólogos, sacerdotes, médicos, maestros, ingenieros, etc.”¹¹ para los números monográficos –con una clara vocación formativa¹²–, así como la incorporación de secciones regulares de pintura y escultura. Estos temas ya habían comenzado a tratarse de forma periódica por distintos artistas, aunque las secciones no llegaron a ponerse en marcha ese año.

⁸ Sáenz de Oíza, “Perspectivas...”, 5. Hasta “es decir”, las primeras oraciones están tomadas de Ortega y Gasset. Véase José Ortega y Gasset, *Obras completas. Tomo II: El espectador* (Madrid: Revista de Occidente, 1946), 19.

⁹ Sáenz de Oíza, “Perspectivas...”, 5.

¹⁰ Sáenz de Oíza, “Perspectivas...”, 9.

¹¹ Redacción Arquitectura, “Desde que esta Revista es el Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid”, *Arquitectura*, n.º 13 (1960): 1.

¹² Redacción Arquitectura, “Desde que esta Revista...”, 1. Según se justifica, el interés y la competencia con que los periodistas trataban los temas de arquitectura habían quedado demostrados en las sucesivas ediciones del Premio Anual de Prensa, convocado por el COAM desde 1955.

En 1960 también comenzaron a incluirse de forma sistemática aportaciones de profesionales de otras disciplinas a los números sobre temas específicos. Así, el número 17, sobre “arquitectura religiosa”, incluía tres artículos escritos por frailes y sacerdotes; el número 24, sobre “arquitectura escolar”, aportaciones de varios profesionales de la educación y de estudiantes; y el número 19, sobre “arquitectura sanitaria”, extensos comentarios de dos médicos y del escritor y periodista César González-Ruano, quien precisamente abría su texto explicando que la revista se había dirigido a él buscando “el artículo de un profano”.¹³

Sin embargo, se trató de colaboraciones puntuales y ninguno de los autores repitió en números posteriores. Al finalizar el año, se publicó la opinión de tres arquitectos a los que se entrevistó sobre el camino emprendido por la revista esos doce meses.¹⁴ Entre ellos, un joven Antonio Vázquez de Castro llamaba la atención sobre un aspecto clave a la hora de publicar los proyectos: el hecho de que éstos no provenían exclusivamente de los arquitectos, sino que consistían en una unión entre los planes de desarrollo y programas –dados muchas veces por profesionales ajenos a la disciplina– y las formas.¹⁵ Para Vázquez de Castro, la labor de la revista pasaba por exponer ambas partes distinguiendo cuál procedía del arquitecto y cuál le había sido presentada, y profundizar en las raíces de dicho programa. Para ello, “la Redacción deb[ía] entablar diálogo, con un sentido claro de crítica formativa, con los colaboradores de la Revista, [...] arquitectos autores de trabajos o proyectos, o personas de distinta formación (sociólogos, filósofos, economistas, médicos, etc.)”.¹⁶

El joven arquitecto consideraba que las colaboraciones de los últimos números habían sido poco eficaces por carecer de este diálogo con los redactores, por lo que no se había conseguido llevar las aportaciones al ámbito de los problemas específicamente arquitectónicos. Según argumentaba, este contacto entre el equipo editorial y los colaboradores resultaba crucial para “situar la realidad del edificio en relación con un orden de ideas más general y no exclusivamente profesional”, en línea con lo que había ya expresado Oíza, y además aportar “una estructuración y una tendencia a la Revista que la haría ganar en atractivo y mordiente”.¹⁷ Parece ser que estas propuestas fueron escuchadas, pues unos meses más tarde se integrarían por fin en la publicación una serie de secciones fijas llevadas por profesionales ajenos a la disciplina.

Ventanas abiertas a otras disciplinas

En 1978, cinco años más tarde de dejar la dirección de la revista, Oriol Bohigas pidió a Carlos de Miguel un breve texto sobre la trayectoria de la publicación. De los veinticinco años que pasó a su frente, De Miguel destacó el cambio de *RNA* a *Arquitectura*, particularmente la incorporación a la redacción de “tres especialistas en Economía, en Filosofía, en Arte y otros dos en la influencia de la mujer en la Arquitectura y en los aspectos rutinarios

¹³ César González-Ruano, “Arquitectura y Hospitales”, *Arquitectura*, n.º 19 (1960): 17.

¹⁴ Redacción *Arquitectura* et al., “Opiniones sobre la revista”, *Arquitectura*, n.º 24 (1960): 5-12.

¹⁵ Redacción *Arquitectura* et al., “Opiniones...”, 11.

¹⁶ Redacción *Arquitectura* et al., “Opiniones...”, 12.

¹⁷ Redacción *Arquitectura* et al., “Opiniones...”, 12.

de la vida diaria”.¹⁸ De Miguel se estaba refiriendo al economista José Manuel Bringas, al filósofo y teólogo Alfonso López Quintás, al crítico de arte Juan Ramírez de Lucas, a la escritora y periodista Carmen Castro y a Julián Peña, único arquitecto del grupo, pero que enfocaría la disciplina desde una perspectiva más informal.

Un tiempo antes también les había aludido en la extensa entrevista que le realizó Juan Daniel Fullaondo para *Nueva Forma* con motivo de su jubilación, en la que destacaba que había abierto “ventanas en la revista a otras disciplinas”.¹⁹ Es evidente que estas secciones tuvieron especial importancia para el veterano director, pero además supusieron una novedad temática en la publicación, que en su etapa como *RNA* sólo había tenido secciones de temas intrínsecamente arquitectónicos, como la construcción, la reseña de libros relacionados con la disciplina o la biografía de arquitectos. Por tanto, esta estrategia editorial reflejaba un cambio de paradigma hacia ese enfoque más humanista y transdisciplinar por el que había abogado Oíza en su texto inicial.

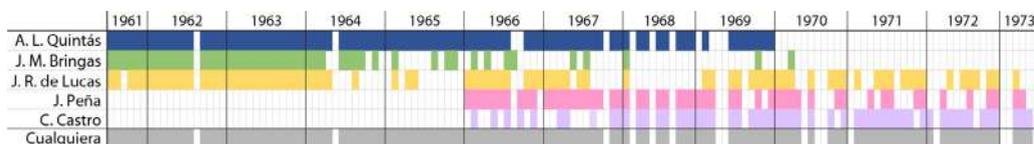


Figura 1. Cronología del desarrollo de las colaboraciones bajo la dirección de Carlos de Miguel (julio 1961-julio 1973). Cada rectángulo representa un número de la revista. Fuente: elaboración propia.

Los cinco colaboradores “externos” se incorporaron a la revista en dos etapas (fig. 1). En el número 31, de julio de 1961, comenzaban su andadura las “Notas de Filosofía” de López Quintás, las “Notas de Economía” de Bringas y las “Notas de Arte” de Ramírez de Lucas, y se mantendrían con una impresionante asiduidad durante los tres primeros años. A partir de 1964, sin embargo, la frecuencia de publicación de las dos últimas comenzó a decaer. Sin causa explicitada para el caso del economista, la ausencia del crítico de arte se debió a su marcha a Estados Unidos, desde donde envió algunos artículos, como un extenso comentario sobre la Exposición Mundial de Nueva York.²⁰

Tal vez este descenso de contribuciones fuese el motivo por el que el director decidió incorporar a los otros dos colaboradores fijos en 1966. Así, en enero de ese año dio comienzo “Lo que vemos”, la sección en la que Julián Peña comentaba de manera informal aspectos de la arquitectura y la ciudad, especialmente de Madrid. Un número después se iniciarían las colaboraciones de Carmen Castro, primero con artículos sueltos sobre el papel de la mujer en la arquitectura y, a partir de 1967, con la sección “Lo que usamos”, en la que analizaba objetos y espacios cotidianos. Esta sección terminaría en 1971, dando paso a “Los arquitectos

¹⁸ Carlos de Miguel, “Revista Nacional de Arquitectura”, *Arquitecturas bis*, n.º 23-24 (1978): 63.

¹⁹ Juan Daniel Fullaondo, “Fenomenología de Carlos de Miguel”, *Nueva Forma*, n.º 95 (1973): 45. Esta metáfora de “abrir ventanas” también la emplearon los propios López Quintás y Ramírez de Lucas en la primera entrega de sus secciones. Véase Alfonso López Quintás, “Retorno a la unidad”, *Arquitectura*, n.º 31 (1960): 47 y Juan Ramírez de Lucas, “Unas palabras para empezar”, *Arquitectura*, n.º 51 (1960): 51.

²⁰ Juan Ramírez de Lucas, “Feria de Nueva York”, *Arquitectura*, n.º 68 (1964): 19-43.

critican sus obras”, con la que Castro remató su labor en la publicación entrevistando a importantes arquitectos patrios del momento.

Más allá de sus secciones fijas, los cinco colaboradores también participaron en la revista con artículos sueltos, reseñas o incluso coordinando algún número.²¹ Su involucración con la actividad de la revista queda patente en que también participaron en varias de las Sesiones de Crítica de Arquitectura esos años,²² las reuniones organizadas por Carlos de Miguel para discutir sobre distintos proyectos y aspectos de la profesión. La larga duración y especialmente la asiduidad de estas colaboraciones dio lugar a que sus autores fuesen una presencia fundamental en la publicación, especialmente en la década de 1960: de los 141 números publicados desde que comenzaron estas secciones y hasta la marcha de Carlos de Miguel de la dirección, al menos alguno de los cinco colaboradores estuvo presente en 125 de ellos —casi un 90%— y solo se ausentaron completamente en los 16.²³ Así, los cinco colaboradores se encuentran entre los autores más prolíficos de esta etapa de *Arquitectura*, entre enero de 1959 y julio de 1973. Por contraste, en la lista autores con más artículos en el periodo en el que Carlos de Miguel dirigió *RNA*, de julio de 1948 a diciembre de 1958, no hay nadie ajeno la disciplina de la arquitectura.

Sin embargo, a finales de la década de 1960 el recorrido de estas colaboraciones comenzó su declive. En 1969 el padre López Quintás dejaría definitivamente las páginas de *Arquitectura* para poder estudiar unas oposiciones,²⁴ y el último artículo de Bringas, cuya presencia en la publicación era ya casi testimonial, se incluyó en el número doble 135-136 de marzo-abril de 1971. Por su parte, la última aparición de Carmen Castro sería en el número posterior a la salida de Carlos de Miguel de la dirección. Sólo Julián Peña y Ramírez de Lucas permanecerían vinculados a la revista un tiempo más después de la despedida de su director más duradero. El primero permanecería un año más revisando noticias relacionadas con arquitectura y urbanismo aparecidas en prensa no especializada en “Esto

²¹ Para la contabilización de las aportaciones de estos autores, se ha tenido en cuenta todos los artículos escritos —no solo los epigrafiados con el nombre de la sección correspondiente— publicados entre julio de 1961 y julio de 1973, bajo la dirección de Carlos de Miguel. Se han excluido las memorias de los proyectos publicados de Julián Peña y J. M. Bringas, las saluciones navideñas de López Quintás y las intervenciones transcritas en las Sesiones de Crítica y otros coloquios, así como la conferencia de Carmen Castro publicada en 1960, por preceder en mucho al comienzo de su colaboración en la revista.

²² En la revista han quedado recogidas las intervenciones de López Quintás en la SCA sobre viviendas del arquitecto J. M. Ruiz de la Prada, en Juan Manuel Ruiz de la Prada et al., “Casas de vecindad en Madrid”, *Arquitectura*, n.º 115 (1968): 27; de Bringas en la sesión sobre un plan urbano para La Coruña, en Andrés Fernández-Albalat et al., “La Ciudad de las Rías”, *Arquitectura*, n.º 126 (1969): 8; y de Castro en la dedicada a la Colonia El Viso, en Rafael Bergamín et al., “El Viso”, *Arquitectura*, n.º 101 (1967): 32. Julián Peña, como arquitecto, participó en numerosas de estas sesiones.

²³ Es notable señalar que de esos 16 números en los que no participó ninguno de estos colaboradores, 14 fueron monográficos y, de éstos, 8 se trataban de trabajos más cerrados en los que no tenía cabida un artículo ajeno. Ejemplos de ello son el número con las conferencias del Pequeño Congreso de Tarragona sobre Arquitectura y Turismo (n.º 65); el dedicado a Antonio Palacios, trabajo previo del arquitecto González Amezqueta (n.º 106); la investigación sobre el Gran San Blas coordinada por el sociólogo Mario Gaviria (n.º 113-114) o el número recopilatorio de Carlos de Miguel a los 25 años de su trayectoria al frente de la revista (n.º 169-170).

²⁴ Carlos de Miguel, “Número 133 enero 1970”, *Arquitectura*, n.º 169-170 (1973): 114.

leemos: la noticia comentada”. El segundo continuaría con su temática habitual en “Los artistas y las artes” hasta marzo de 1975. Más allá de su duración en el tiempo, estas colaboraciones supusieron una parte importante del contenido publicado en la revista en ese periodo en cuanto a cantidad. En total, los cinco colaboradores firmaron casi 1500 páginas (fig. 2), con una media de más de diez páginas por número. Esto supuso casi un 16% del total de páginas publicadas durante esos años (fig. 3); más de un 18% si no se tienen en cuenta los números en los que no participó ninguno de estos colaboradores, en su mayoría monográficos cerrados. Si bien estos porcentajes ya son significativos, la verdadera contribución de estos autores se aprecia al atender a la cantidad de palabras que sumaron (fig. 4). En total, entre los cinco colaboradores contabilizaron casi un 25% del total de palabras de la revista en dicho periodo (fig. 5) y casi un 29% si no se consideran los números en los que estuvieron ausentes.²⁵ Especialmente significativos fueron los tres primeros años de las colaboraciones (1961-1963), en los que las Notas de Filosofía, Economía y Arte constituyeron en torno al 35% del total de palabras publicadas, y los dos primeros años de incorporación de Peña y Castro (1966-1967), con las cinco colaboraciones sumando en torno al 30%.

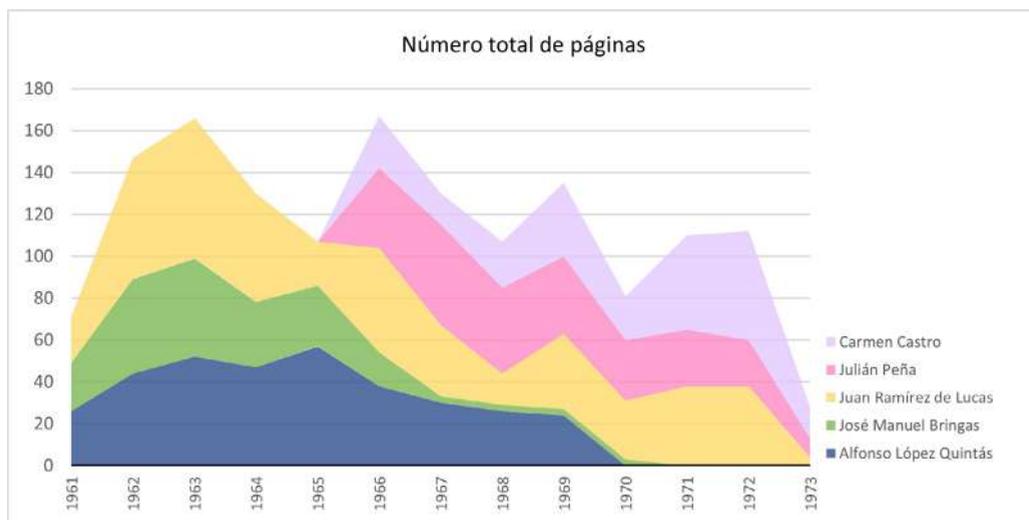


Figura 2. Número total de páginas de cada colaboración por año. Fuente: elaboración propia.

²⁵ Este trabajo es parte de una investigación en curso en la que se emplea como material el cuerpo de texto de los artículos, que se obtiene en bruto y después se revisa. Por cuestiones de tiempo no ha sido posible la revisión de los números de 1969 a 1973. Sin embargo, como se ha comprobado con los años previos, la cantidad de palabras en bruto es muy cercana a la cantidad después de su revisión, por lo que se ha tomado como una aproximación válida.

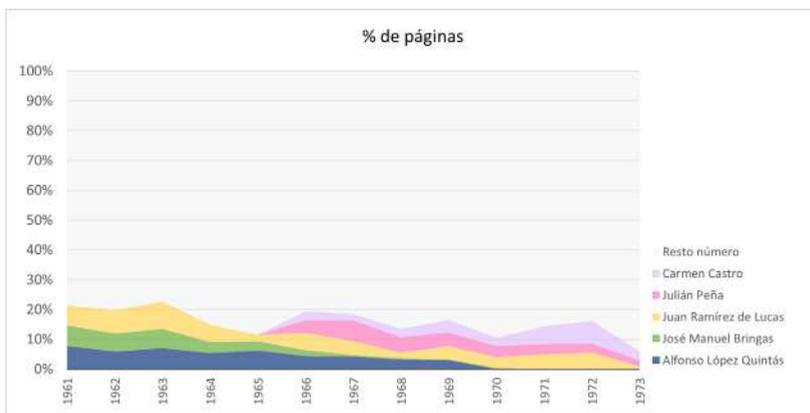


Figura 3. Porcentaje de páginas de cada colaboración con respecto al total del año. Fuente: elaboración propia.

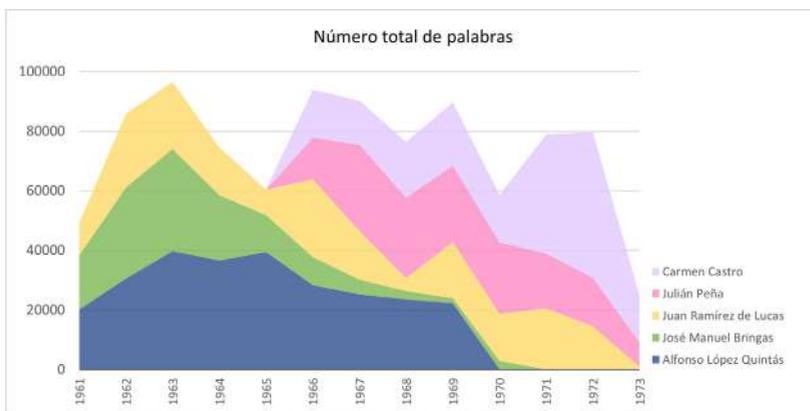


Figura 4. Número total de palabras de cada colaboración por año. Fuente: elaboración propia.

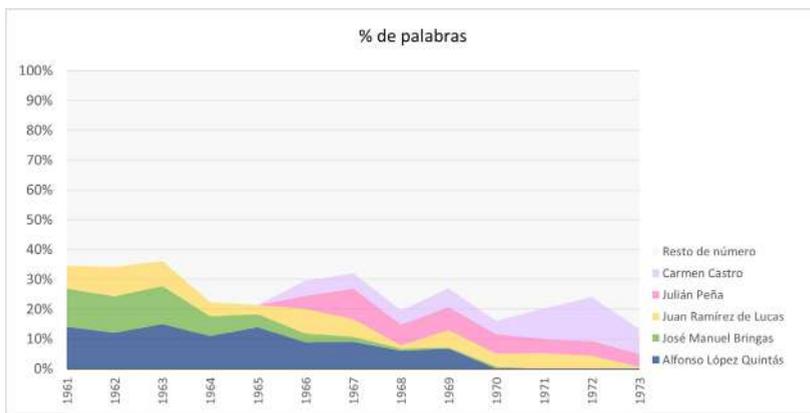


Figura 5. Porcentaje de palabras de cada colaboración con respecto al total del año. Fuente: elaboración propia.

Además, si se establece un coeficiente que relacione la cantidad de palabras y páginas, se observa que el resto de artículos en el periodo estudiado tuvieron un promedio 365 palabras por página, mientras que las contribuciones de estos autores superaron las 670 de media.²⁶ Esta gran extensión escrita supuso que sus artículos concentraron buena parte del contenido formativo y crítico de la revista y en ella parece resonar la petición de Oíza de que la publicación no fuese “una mera recopilación de planos de fachadas o detalles de instalaciones”.²⁷ En la entrevista que Carlos Flores hizo a Carlos de Miguel en 1968, éste reveló la intención tras la creación de la sección de filosofía. El director de *Arquitectura* consideraba que los arquitectos españoles leían “poco y deprisa” por exceso de trabajo y que “su obra revela[ba] esta circunstancia”.²⁸ Así, con la sección de López Quintás se buscaba mejorar el nivel de profesión, ya que, rememorando la biblioteca de Juan de Herrera, De Miguel estimaba que para todos era “imprescindible saber más y ampliar horizontes”.²⁹

Ya en 1964, con las tres primeras secciones en marcha y a pleno ritmo de publicación, el secretario de redacción, Curro Inza, expresaba reflexiones similares en el editorial que abrió el número 67. En su texto, Inza exponía la labor del arquitecto, que consideraba complicada por la gran cantidad y variedad de tareas que implica desde el inicio del proyecto hasta la finalización de su construcción.³⁰ Como De Miguel, estimaba que el vacío en “la capacidad intelectual, el fondo o trasfondo de cultura de cada uno” producido por “la velocidad y el exceso de obra” eran problemas que afectaban a los resultados del trabajo. Por ello, el arquitecto debía “tener una preparación moral, intelectual y cultural en equilibrio con la calidad de su puesto”.³¹

Con las nuevas secciones de Filosofía, Economía y Arte no se buscaba crear una doctrina específica, sino “un clima de inquietud por la propia formación profesional y por conseguir un cierto peso específico intelectual”,³² necesario para el desarrollo de la profesión. Respecto a la carga escrita que suponían estas secciones, Inza concluía: “... si alguien puede pensar que el exceso de letra impresa en proporción con la información gráfica revela una actitud de pedantería [...], seguramente no interpreta bien nuestro deseo”.³³

²⁶ Los escritos de Castro y López Quintás duplican el coeficiente del resto de artículos, con 833 y 772 palabras por página respectivamente. Bringas y Peña se situarían con 685 y 645 palabras por página. Por su parte, los artículos de Ramírez de Lucas tuvieron el coeficiente más bajo de los cinco, con 434 palabras por página, ya que incluyeron un número importante de imágenes para ilustrar sus comentarios sobre obras de arte.

²⁷ Sáenz de Oíza, “Perspectivas...”, 5.

²⁸ Carlos Flores, “Entrevista a Carlos de Miguel: 20 años al frente de *Arquitectura*”, *Hogar y Arquitectura*, n.º 74 (1968): 92.

²⁹ Flores, “Entrevista...”, 92.

³⁰ Francisco de Inza, “Editorial”, *Arquitectura*, n.º 67 (1964): 1.

³¹ Inza, “Editorial...”, 2.

³² Inza, “Editorial...”, 2.

³³ Inza, “Editorial...”, 2.

Visiones cruzadas en torno a la arquitectura

Las ventanas estaban abiertas. Cabe ahora preguntarse si lo que se vio a través de ellas finalmente guardó relación con la arquitectura, como demandaba Vázquez de Castro, o si los colaboradores atendieron más a sus disciplinas propias, dejando de lado el objeto de estudio principal de la revista. Como las ventanas, que sirven tanto para observar el exterior desde dentro como viceversa, estos espacios podían adoptar un doble papel. Así, podían servir tanto para hablar del objeto arquitectónico y el habitar desde la perspectiva del escritor ajeno a la disciplina, como para mostrar y formar al lector –arquitecto– sobre determinados aspectos de esas otras disciplinas, dando lugar así a un cruce de visiones alrededor de la arquitectura. Dada la gran cantidad de artículos que componen estas colaboraciones, este trabajo no pretende estudiar pormenorizadamente el contenido de cada autor, sino más bien ofrecer un panorama general de los temas que trataron y cómo se integraron en la propuesta comunicativa de la publicación. Para ello, se ha extraído el cuerpo de texto de los artículos de cada autor en el periodo indicado³⁴ y se han elaborado cinco nubes de palabras con los 25 términos más frecuentes empleados por cada uno de ellos³⁵ (fig. 6). Además, se han distinguidos gráficamente aquellos términos que guardan relación directa con el ámbito de la arquitectura y aquellos en relación directa con la temática de cada colaboración.



Figura 6. Nubes de los 25 términos más frecuentes de cada colaborador. Fuente: elaboración propia a partir de Voyant Tools.

³⁴ Véase nota 22.

³⁵ Para ello se han empleado la herramienta disponible en Voyant Tools, accesible online: <https://voyant-tools.org/>. Se han eliminado las denominadas *stop words* o palabras vacías y las visualizaciones se han tratado posteriormente para destacar ciertos términos.

Así, se observa que hubo dos autores –López Quintás y Ramírez de Lucas– que emplearon más términos característicos de sus propios campos –la filosofía y el arte–, mientras que los otros tres –Bringas, Peña y Castro– enfocaron sus artículos con palabras más relacionadas con la arquitectura. Este rasgo es especialmente significativo en las colaboraciones iniciadas en 1966, que apenas cuentan con términos propios o más exclusivos. La razón podría ser que las colaboraciones de los primeros autores se plantearon desde disciplinas más delimitadas y especializadas y, sin embargo, la profesión de los autores de la segunda etapa no era tan definitoria –Castro era periodista y Peña, arquitecto– y lo que primaba en su incorporación era la búsqueda de otros enfoques a la hora de hablar de la propia arquitectura: la “versión f”³⁶ (sic) en el caso de ella y el tratamiento informal en el caso de él. Cabe destacar además, que para todos los autores se localiza una alta frecuencia de términos como “hombre”, “humano”, “persona” o “v”³⁷ que reflejan el interés humanista que adoptaron en sus escritos desde el inicio.

Atendiendo con más detenimiento a cada colaborador, en la nube de términos de López Quintás no se observa una preponderancia de aquellos intrínsecamente arquitectónicos. El filósofo no buscaba con su sección “esbozar una Filosofía [...] de la *arquitectura*, sino plantear problemas de la Filosofía cuya meditación p[odía] ayudar a los arquitectos a fecundar su labor creadora”.³⁸ Así, dedicó numerosos artículos al pensamiento filosófico en general, pero en varios de sus escritos también se aprecia un acercamiento más directo a la disciplina arquitectónica, como en sus artículos sobre la “forma”³⁹ o la serie sobre los “ámbitos” del habitar humano,⁴⁰ cuya creación consideraba el “fundamento de la arquitectura”.⁴¹ Además, como teólogo, López Quintás contribuyó al tratamiento del arte y arquitectura religiosas, frecuentes en la revista en la década de 1960.⁴²

Por su parte, en los términos empleados por Bringas se aprecia un equilibrio entre economía y arquitectura. Vinculado por familia a la segunda, ya en la presentación de su sección reivindicaba el trabajo en equipo y la colaboración entre arquitectos y economistas, cuya aportación resumía en una palabra: la información⁴³. Así, su objetivo fue tratar de forma

³⁶ Fullaondo, “Fenomenología...”, 45.

³⁷ Los términos señalados entre apóstrofes en los siguientes párrafos aparecen en singular o plural en las nubes de palabras más frecuentes de cada autor, según corresponda.

³⁸ Alfonso López Quintás, “El diálogo y la vida de comunidad”, *Arquitectura*, n.º 64 (1964): 65.

³⁹ Véase Alfonso López Quintás, “El maravilloso mundo de las formas”, *Arquitectura*, n.º 42 (1962): 47-50; Alfonso López Quintás, “Función, forma y belleza”, *Arquitectura*, n.º 58 (1963): 45-48 o Alfonso

⁴⁰ Véase Alfonso López Quintás, “Dignidad y nobleza de la arquitectura. Estudios sobre los ámbitos humanos. I”, *Arquitectura*, n.º 111 (1968): 54-44; Alfonso López Quintás, “La dignidad de la arquitectura. Estudios sobre el habitar humano. II”, *Arquitectura*, n.º 112 (1968): 47-49 o Alfonso López Quintás, “La creación de ámbitos como fundamento de la arquitectura”, *Arquitectura*, n.º 126 (1969): 46-48; entre otros.

⁴¹ López Quintás, “La creación de ámbitos...”, 46.

⁴² En el tiempo en que López de Quintás estuvo como colaborador, se publicaron tres monográficos sobre temática religiosa: los números 52, 73 y 105. El filósofo preparó personalmente el segundo de ellos y escribió artículos para los tres.

⁴³ José Manuel Bringas, “Notas de Economía”, *Arquitectura*, n.º 31 (1961): 44.

concreta los aspectos de dicha colaboración en los “campos del Urbanismo, Arquitectura y empresa constructora”⁴⁴ y esto se refleja en sus términos más empleados como son “vivienda” y “ciudad” –y sus plurales– y “construcción”.

En el caso de Ramírez de Lucas, la orientación de sus escritos fue más hacia el arte. Según expresó al inicio de su sección, entendía que la máxima aspiración de la arquitectura era ser “una integración de todas las artes, un arte completo” y por ello, opinaba que los arquitectos estaban “obligados a conocer el panorama mundial del arte en cada momento”⁴⁵. Así, la mayoría de sus artículos se destinaron al comentario de la “obra” y vida de “artistas”, de movimientos artísticos o de “exposiciones” y “bienales”. Pero no dejó de lado la “arquitectura” y en ocasiones también reseñó “pabellones”⁴⁶ o “museos”⁴⁷, atendiendo también a sus aspectos arquitectónicos.

Por su parte, en los términos más frecuentes de las colaboraciones iniciadas en 1966, se observa una atención singular a la actualidad, como refleja la aparición de “hoy” y “ahora”, así como un especial interés por la ciudad de “Madrid”. Esto fue especialmente significativo en el caso de Julián Peña, quien de los 54 artículos que escribió dedicó 45 a comentar aspectos de “calles”, “plazas” y “edificios” de esta “ciudad”. Frente a ello, destaca la menor frecuencia del término “arquitectura”, que se explica por el tratamiento más informal de sus escritos. Finalmente, aunque Carmen Castro⁴⁸ se incorporó para tratar sobre la mujer en la arquitectura, rápidamente superó el tema para escribir sobre el “hombre” en general, su “vivir”, y su relación con la “ciudad”, los espacios y “cosas” de su entorno, desde su perspectiva de “usuaria del mundo”.⁴⁹ Más tarde, también llevó este enfoque humanista –junto a su experiencia periodística– a las entrevistas que realizó a importantes arquitectos sobre su propia “arquitectura” y pensamiento, como Miguel Fisac⁵⁰ o José Antonio Corrales y Ramón Vázquez.⁵¹

⁴⁴ Bringas, “Notas de Economía...”, 46.

⁴⁵ Ramírez de Lucas, “Unas palabras...”, 51.

⁴⁶ Véase Juan Ramírez de Lucas, “El pabellón nórdico de la Bienal de Venecia”, *Arquitectura*, n.º 43 (1962): 53-54 o Juan Ramírez de Lucas, “1967, año de la ‘Expo’ de Montreal”, *Arquitectura*, n.º 109 (1968): 1-9; entre otros.

⁴⁷ Véase Juan Ramírez de Lucas, “Los nuevos museos de la ciudad de México”, *Arquitectura*, n.º 77 (1965): 29-32 o Juan Ramírez de Lucas, “Museo de Arte Abstracto de Cuenca”, *Arquitectura*, n.º 97 (1967), 32-44; entre otros.

⁴⁸ Para un análisis en profundidad de los artículos de Carmen Castro en *Arquitectura*, véase Ana Esteban Maluenda y Eva Gil Donoso, “La ‘Hora Mujer’. Carmen Castro y la reivindicación de la mujer en la arquitectura”, en *Hasta que seamos libres. Mujeres que resistieron, lucharon y construyeron entre el pasado y el presente*, ed. por Sofía Rodríguez Serrador, Xavier María Ramos Diez-Astrain y Jara Cuadrado Bolaños (Granada: Comares, 2022), 1293-1313.

⁴⁹ Carmen Castro, “Las exposiciones”, *Arquitectura*, n.º 149 (1971): 60.

⁵⁰ Carmen Castro, “Miguel Fisac”, *Arquitectura*, n.º 151 (1971): 44-49

⁵¹ Carmen Castro, “José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún”, *Arquitectura*, n.º 154 (1971): 25-30; Carlos de Miguel, “Número 150 junio 1971”, *Arquitectura*, n.º 169-170 (1973): 122

Conclusiones

En definitiva, el regreso de la revista *Arquitectura* al Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en 1959 implicó una serie de cambios editoriales de importancia. En unos años en los que el ejercicio de la profesión estaba adquiriendo un carácter cada vez más transdisciplinar, con equipos conformados por expertos con distintas formaciones, la concepción de la arquitectura se abría para entenderla como una parte más de la realidad del ser humano. En ese sentido, la manera de comunicar de la publicación debía adoptar una mayor transversalidad. Aprovechando sus numerosos contactos, Carlos de Miguel puso en marcha colaboraciones con cinco autores que no abordaron los temas desde la perspectiva del arquitecto profesional, sino desde sus disciplinas y enfoques propios. La extensión en el tiempo, la asiduidad y el gran contenido escrito de estas colaboraciones hizo de sus autores figuras de relevancia en la publicación en la década de 1960. Sus escritos jugaron un doble papel: el comentario crítico de la arquitectura desde una visión externa y la posibilidad de información y formación de los arquitectos en otros campos.

Más allá de las particularidades de cada colaborador, el director de *Arquitectura* tenía generalmente una intención de unidad temática con los números, que les comunicaba.⁵²

Como cabe esperar, esto se aprecia especialmente en los monográficos, en los que sus aportaciones complementaban el tema principal. Son ejemplos el número dedicado a El Escorial en su cuarto centenario, con artículos de López Quintás sobre la visión filosófica detrás de su génesis,⁵³ de Bringas sobre el coste de la construcción⁵⁴ y de Ramírez de Lucas sobre los pintores con obras para el edificio;⁵⁵ o en el número dedicado al madrileño Barrio de Alfonso XII,⁵⁶ en el que todos los colaboradores, salvo el economista, aportaron desde sus visiones particulares. Es en estos números donde se ve reflejada de manera más clara aquella imagen que evocaba Oíza, siguiendo a Ortega y Gasset: la de un mismo objeto mirado desde distintas perspectivas, lo que no hace sino enriquecer su observación y la comprensión de su realidad.⁵⁷

⁵² Julián Peña, "Lo que vimos", *Arquitectura*, n.º 173 (1973): 61.

⁵³ Alfonso López Quintás, "El secreto del Escorial", *Arquitectura*, n.º 56 (1963): 51-55.

⁵⁴ José Manuel Bringas, "Consideraciones sobre el costo del Monasterio del Escorial", *Arquitectura*, n.º 56 (1963): 56-60.

⁵⁵ Juan Ramírez de Lucas, "Pintores de, en y para El Escorial", *Arquitectura*, n.º 56 (1963): 26-30.

⁵⁶ Véase Carmen Castro, "El funcionalismo de las antiguas casas del barrio. Sus habitantes", *Arquitectura*, n.º 100 (1967), 34-38; Juan Ramírez de Lucas, "La 'Acropolis madrileña', un barrio pródigo en museos, jardines y bellas fuentes", *Arquitectura*, n.º 100 (1967): 39-43; Alfonso López Quintás, "Jardín clásico y jardín romántico", *Arquitectura*, n.º 100 (1967): 46-48 y Julián Peña, "Barrio", *Arquitectura*, n.º 100 (1967): 49-55.

⁵⁷ Agradecimientos al Programa Propio de la Universidad Politécnica de Madrid por su ayuda.

Las primeras microescuelas de Rafael de la Hoz. Artículos en prensa 1958-1959

The First Rafael de la Hoz's Microescuelas. Press Articles 1958-1959

ALEJANDRO GÓMEZ GARCÍA

Universidad de Zaragoza, agomezgarcia@unizar.es

Abstract

Las microescuelas de Rafael de la Hoz aparecieron publicadas tanto en revistas profesionales, como la *Revista Nacional de Arquitectura*, como en otras de tirada local, por ejemplo, la revista *Omeya*, editada por la propia Diputación Provincial de Córdoba y otras de difusión oficial promovidas por el Ministerio de Educación Nacional. En estas últimas, las cuestiones técnicas se entremezclaban con la, por aquel entonces, habitual propaganda del régimen franquista. En el archivo de la Diputación Provincial de Córdoba se guardan los recortes de prensa que formaron parte de este tipo de publicaciones entre los años 1958 y 1959. Este artículo se dedica a su estudio.

Rafael de la Hoz's microescuelas appeared in both professional journals, such as the *Revista Nacional de Arquitectura*, and in other local magazines, such as *Omeya*, published by the Cordoba Provincial Council, and other official magazines promoted by the Ministry of National Education. In the latter, technical issues were intermingled with the then customary propaganda of the Franco regime. In the archives of the Provincial Council of Cordoba, the press cuttings that formed part of this type of publication between 1958 and 1959 are kept. This article is devoted to their study.

Keywords

Rafael de la Hoz, microescuelas, Córdoba, artículos en prensa, escuelas
Rafael de la Hoz, microescuelas, Córdoba, press articles, schools

Entre los años 1958 y 1965 se construyeron más de 1.500 microescuelas en la provincia de Córdoba, con capacidad para más de 63.000 alumnos, de acuerdo con el proyecto que Rafael de la Hoz Arderius, arquitecto de la Diputación Provincial en aquellos años, ideó en 1957¹. Se trataba de una solución de emergencia promovida por una institución oficial para paliar el problema que tenían la mayoría de los municipios cordobeses de no poder colaborar económicamente con el Gobierno de España en el desarrollo del Plan Quinquenal de Construcciones Escolares para el periodo 1957-1961. Este Plan, diseñado por el gobierno de Franco a partir de un antecedente republicano de 1931, pretendía construir más de 25.000 aulas y reducir así el alarmante nivel de analfabetismo que entonces había en nuestro país, especialmente en el medio rural. Pero, a pesar de que el Ministerio de Educación Nacional subvencionaba una parte importante de la construcción, muchos ayuntamientos se vieron incapaces de completar el coste que suponía su ejecución. Los modelos escolares que había que construir venían impuestos por el Ministerio y se habían diseñado a partir de las propuestas ganadoras del Concurso de Escuelas anunciado el año 1956 y fallado al año siguiente. Estas propuestas oficiales se habían cuidado mucho de ajustar el presupuesto de ejecución de los modelos con los que algunos arquitectos jóvenes, como Santiago Fernández Pirla, Mariano García Benito, Rafael Fernández Huidobro o Rodolfo García de Pablos, entre otros, habían ganado dicha consulta (fig. 1). En el caso concreto de Andalucía, los premiados fueron Luis Laorga y José López Zanón².

Para su construcción el Ministerio envió a las Diputaciones Provinciales varias formas de colaboración. Por un lado, un sistema generalizado de Subvención aportando 75.000 pesetas a fondo perdido por cada aula y 50.000 para la vivienda del maestro, de tal forma que las Corporaciones locales debían poner, además del solar y el amueblamiento final, aproximadamente 60.000 pesetas para completar las 135.000 pesetas que se estimaba que podía costar cada unidad. La realidad es que cada escuela costaría una media de 250.000 pesetas, vivienda aparte, y que la financiación del Ministerio hubo de ascender hasta 115.000. Y por otro, o bien una fórmula de Aportación, con un porcentaje variable, de hasta el 50% en municipios de más de 100.000 habitantes, un Convenio para núcleos de hasta 50.000 personas, poniendo el Ministerio 125.000 pesetas por aula, o una Colaboración con las empresas privadas locales. Existía también la opción de exención total para municipios

¹ Sobre la historia de las microescuelas, pueden consultarse las siguientes ediciones: Rafael de la Hoz, “Microescuelas”, *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 204 (1958): 3-11; Alejandro Gómez, “Las microescuelas como origen de la arquitectura docente de Rafael de la Hoz”, en *Espacios para la enseñanza 4. Nuevos estudios sobre arquitectura docente en España* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2016), 55-66; Alejandro Gómez, “Las microescuelas de Rafael de la Hoz. Una arquitectura de emergencia”, en *Tercer Congreso Nacional de Arquitectura. Pioneros de la arquitectura moderna española. Análisis crítico de una obra*, ed. por Teresa Couceiro (Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2016), 409-418; Francisco Daroca, “Córdoba 1950. Rafael de la Hoz como motor de la modernidad” (tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2017).

² Sobre el Concurso de las escuelas de 1956, puede consultarse: *Plan Nacional de Construcciones escolares I. Proyectos de escuelas rurales y viviendas de maestros* (Madrid: Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Enseñanza Primaria, 1957); Joaquín Tena Artigas, “El Plan Español de Construcciones Escolares”, en *Construcciones escolares*, ed. por Rodolfo García-Pablos (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Enseñanza Primaria, 1960), 21-26.

pobres, aunque se aplicó pocas veces. Es en este contexto que la Diputación de Córdoba, por iniciativa de su presidente Rafael Cabello de Alba y de su arquitecto Rafael de la Hoz, propuso la microescuela como alternativa viable. Su objetivo era claro: abaratar la propuesta de Luis Laorga y José López Zanón, ganadora del Concurso de 1956 en la zona climática de Andalucía, a base de reducir su tamaño y eliminar el tratamiento del espacio exterior. Para su justificación alegaban que los niños necesitan mucho menos espacio que los adultos y así, con la misma idea constructiva y los mismos materiales, podían construirse todas las escuelas que el Plan Quinquenal había previsto para Córdoba. En total, 1500.

La microescuela era una pequeña construcción de planta rectangular, de 14 metros de largo por 7 metros de ancho, levantada con muros de carga de ladrillo visto, cubierta de fibrocemento con faldones a dos aguas y carpinterías de aluminio. La combinación de materiales tradicionales y nuevos se ponía al servicio de una arquitectura extremadamente sencilla y eficaz (fig. 2).

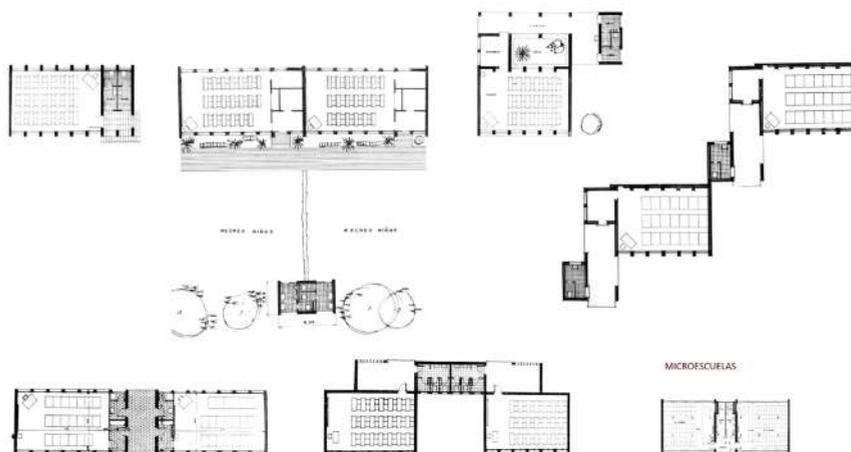


Figura 1. Comparación entre las plantas de las escuelas del Plan de Construcciones Escolares y una microescuela. Fuente: elaboración propia a partir de planos del Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba.

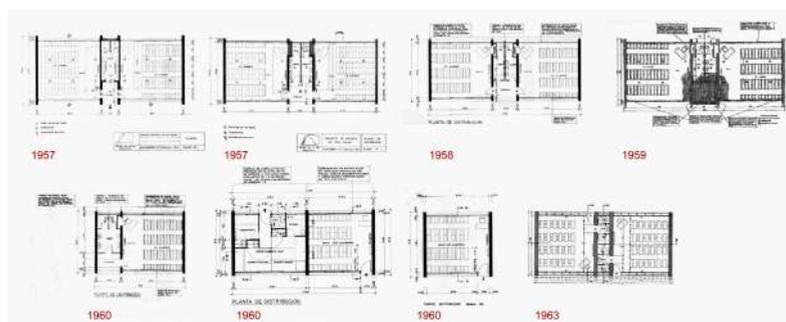


Figura 2. Plantas de las distintas versiones de las microescuelas entre los años 1958 y 1961. Fuente: elaboración propia a partir de planos del Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba.

Entre las dos fachadas largas se ubicaban dos aulas, de 36 m² cada una y altura de apenas 2 metros, separadas por un par de pequeños aseos. Cada aula servía a 42 alumnos, chicos o chicas, y su tamaño, y sencillez constructiva permitía que su coste se redujera hasta 85.000 pesetas, mobiliario incluido. En su esencia no era más que caja, prismática y alargada, que se colocaba en el terreno en completa autonomía incluso cuando se agrupaba con otras, en cuyo caso, dibujaba una línea zigzagueante que se trazaba ajena a las construcciones de alrededor (fig. 3). Atendiendo tan solo solo a su buena orientación, encadenaba una suerte de crecimiento orgánico similar a una “aaltiana” acumulación de unidades celulares predefinidas³ (fig. 4).



Figura 3. Primera realización de una microescuela en Almodóvar del Río, 1958. Fuente: Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba.

³ Rafael de la Hoz se cuidó mucho de justificar su atrevida propuesta. Por un lado, se apoyó en las recomendaciones que Alfred Roth hacía en su libro *Des Neue Schulhaus* (Zúrich: Girsberger, 1950) y por otro, en los estudios del biofísico francés Du Noüy: Pierre Lecomte du Noüy, *Biological Time* (Nueva York: The McMillan Company, 1937). El arquitecto suizo destacaba en su texto la importancia de la escala infantil en el diseño hasta el punto de abogar por un modelo de edificio-pabellón, con doble orientación y ventilación cruzada, e incluso con cubierta inclinada para favorecer el reflejo de la luz natural. Fue este el modelo que habían seguido la mayoría de las propuestas ganadoras del concurso de escuelas de 1956 y que también adoptaría Rafael de la Hoz, pero para la cuestión del tamaño de la construcción hubo de recurrir al argumentario de Du Noüy. En la biblioteca privada del arquitecto, en Madrid, se conserva un ejemplar del libro William W. Caudill, *Toward Better School Design* (Boston: MIT, 1955) al que De la Hoz debía tener un especial aprecio pues en su primera hoja dejó manuscrito “Regalo del Massachusetts Institute of Technology. Boston, 1955”. Tras un prefacio escrito por Richard J. Neutra, sigue un primer capítulo que trata, precisamente, de las consideraciones fisiológicas del niño que han de tenerse en cuenta en el diseño del edificio escolar y es aquí que leemos la idea de Du Noüy de que un niño percibe el tiempo y el espacio en proporción triple del que percibe un adulto de 40 años. A partir de esta afirmación, hecha por un científico de prestigio, Rafael de la Hoz propone reducir el tamaño del aula y abaratar así, significativamente, el coste de construcción. Resulta muy esclarecedor que en el ejemplar que se conserva en su biblioteca aún se conserven los recortes pegados sobre los textos originales escritos, traduciendo tanto los textos como las medidas, del sistema americano al español.

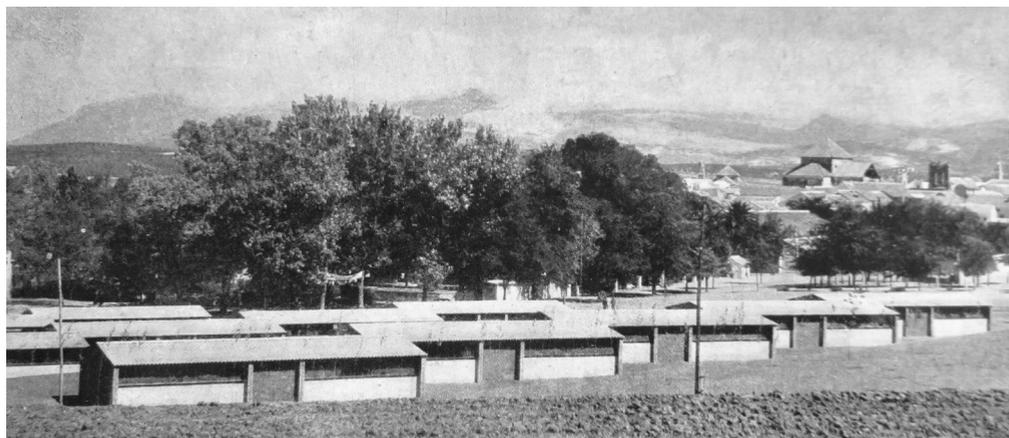


Figura 4. Ciudad escolar de Lucena, 1958. Fuente: Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba.

La propuesta de las microescuelas enviada al Ministerio de Educación Nacional en enero de 1958 y puesta en práctica a partir del verano de ese mismo año fue todo un éxito. No solo permitió solventar el problema económico de los ayuntamientos sino también responder con presteza a la premura que establecía el Plan Quinquenal. Pero, como suele ocurrir con aquellas obras que son promovidas por estamentos oficiales, en este caso el propio Gobierno central y la Diputación Provincial, fue objeto desde el primer momento de un importante despliegue mediático.

En relación con ellas, y tan solo en los dos primeros años de su construcción, encontramos tres tipos de publicaciones, una profesional dirigida a arquitectos, otra de difusión local y otra de ámbito nacional. La primera son las revistas técnicas que, mes a mes, publicaban las propuestas y realizaciones arquitectónicas más interesantes, por ejemplo, la *Revista Nacional de Arquitectura*⁴. La segunda era representada por una revista que editaba la Diputación Provincial de Córdoba bajo el título *Omeya* y que daba cuenta de las iniciativas realizadas bajo la presidencia del abogado Rafael Cabello de Alba⁵. La tercera estaba formada por todos los periódicos y revistas, de tirada nacional, que habitualmente eran utilizados por el Gobierno de Franco para difundir y ensalzar sus numerosas actividades (fig. 5).

En cuanto al primer tipo de publicaciones, el proyecto de las microescuelas fue incluido en el número 204 de la *Revista Nacional de Arquitectura*. También en la revista *Hogar y Arquitectura*⁶.

⁴ Editada por la Dirección General de Arquitectura, la *Revista Nacional de Arquitectura* empezó a publicarse en el año 1941.

⁵ La revista cordobesa *Omeya*, editada por la Diputación Provincial de Córdoba, publicó dos números semestrales desde 1956 hasta 1982.

⁶ *Hogar y Arquitectura*, revista bimestral de la *Obra Sindical del Hogar*, publicó 122 números entre 1955 y 1977. Las microescuelas aparecen en el número 19 de 1958, en las páginas 31-42.

En la primera, en un extenso artículo de nueve páginas con numerosos dibujos y fotografías, Rafael de la Hoz exponía los argumentos, y las principales ideas espaciales y constructivas tanto de las microescuelas como de las viviendas de los maestros. Aquí, el texto es propio de quien quiere convencer de sus ideas:

El estudio de esta escuela comienza y termina en el niño, en la escala de sus necesidades físicas y emocionales.

La escala del niño viene determinada por su tamaño físico en actividad y por su apreciación del tiempo-espacio.

Du Nouy ha demostrado, e inclusive medido, que el paso del tiempo no solamente parece más lento al niño que al mayor, sino que así sucede realmente.

La apreciación del tiempo para un niño de diez años es triple de la de su padre, de cuarenta. Paralelamente valora triple el espacio.

Construida un aula a nuestro juicio perfectamente proporcionada, habremos de reducirla a un tercio para transmitir exacta la sensación del niño⁷.

Después, una vez expuestos los argumentos, pasaba a describir los criterios que había seguido en el proyecto mostrando una seguridad, desde luego, admirable. No obstante, su texto presenta algunas justificaciones, a mi juicio, inquietantes. Por ejemplo, cuando confía en la renovación del aire que necesitan los 42 niños y el maestro, cifrada en 454 m³ cada hora, con la filtración de las paredes y la apertura controlada de una parte de las largas y altas ventanas. O cuando afirma que, como cada niño equivale térmicamente a un calentador eléctrico de 75 vatios, el aula prácticamente se acondicionará de manera natural cuando esté llena. Incluso cuando espera que no se produzcan resonancias acústicas por el hecho de no ser paralelo el inclinado techo con el suelo.



Figura 5. Recortes de prensa 1958-1959. Fuente: elaboración propia a partir del Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba.

⁷ De la Hoz, “Microescuelas”, 3.

Describe también sus elementos constructivos que él mismo califica de “robustos y sencillos”: cubierta de fibrocemento pintada en color reflector del calor sobre viguetas prefabricadas de hormigón armado con aislamiento de placas especiales (en realidad *virotherm*). Muros de ladrillo macizo de un pie, vistos en su cara externa. Cimientos para firmes de 0,35 k/cm², solera de hormigón contra humedades y solería de losetas hidráulicas, ventanas correderas de aluminio y puertas prefabricadas tipo I.N.V. además de muebles de tablas macizas de pino Flandes y aparatos sanitarios de primera clase.

La claridad del texto, propia de una memoria de proyecto, se disculpa de antemano reconociendo el incumplimiento de cualquier normativa, un incumplimiento necesario ya que actúa, según sus palabras, “desde la lógica más natural”⁸.

Un segundo tipo de artículos son los que se publican en las revistas de ámbito local, en este caso, en la revista *Omeya*, editada por la propia Diputación Provincial de Córdoba. En concreto, en el número 3, publicado a finales del año 1958 se dedican 6 páginas a describir con mucho detalle, no solo el proyecto sino también las primeras realizaciones bajo el reivindicador título de “La microescuela, iniciativa cordobesa”, artículo firmado por la Comisión de Educación de la Excelentísima Diputación Provincial de Córdoba⁹.

El interés de este extenso texto se encuentra, en mi opinión, en el amplio espectro que abarca, con antecedentes, justificaciones, descripciones técnicas e incluso opiniones personales, y en su estructura en varios apartados.

El primero describe, tanto la pertinencia del Plan Quinquenal, absolutamente necesario para paliar el altísimo grado de analfabetismo de España en los años anteriores a su publicación¹⁰ como el compromiso de la Diputación Provincial de Córdoba para buscar fórmulas de cooperación que permitan la construcción del mayor número de escuelas posibles sin la aportación económica de las Corporaciones Locales¹¹.

En un segundo apartado, la Diputación cifra el coste de construcción de cada microescuela en 85.000 pesetas, es decir, 40.000 pesetas por debajo de la cantidad de dinero que ponía el Ministerio. Se describen las 3 primeras realizaciones, en Almodóvar del Río, Castro del Río y Montilla, y se informa de las previsiones para los años 1958 y 1959, tanto las 168 escuelas incluidas en el presupuesto de 1958 como las 212 aulas cuya asignación económica se hará en 1959. En total, 380 escuelas que darán cabida a 15.960 niños. Estos satisfactorios datos le permiten a la Diputación vanagloriarse de la buena labor realizada destacando

⁸ “Queda, finalmente, hacer constar que esta sencilla idea es incompatible con cualquier ordenanza para la construcción de Escuelas. Estas, siendo indispensables contra la insensatez, sofocan, sin ser ése su propósito, toda evolución del concepto”. Rafael de la Hoz, *Microescuelas*, 11.

⁹ *Omeya*, n.º 3 (1958): 17-22.

¹⁰ Entre un 35,7% de la población en los pueblos con menos de 1.000 habitantes y el 49,9% en los de más de 25.000.

¹¹ “Con esta orientación, el Ilmo. Sr. Presidente de la Diputación de Córdoba elevó a la superioridad, con fecha de 30 de enero de 1958, una memoria en la que se hacía un objetivo estudio de la situación y de las posibilidades reales de los municipios, incluyendo un proyecto del Arquitecto provincial, don Rafael de la Hoz Arderius, sobre un nuevo tipo de escuelas que podía ser, si no la solución ideal del problema, sí al menos, una solución digna y realista, como más tarde afirmó el propio Ministro de Educación Nacional Sr. Rubio”. *Omeya*, n.º 3 (1958): 19.

finalmente su presentación en el IV Seminario Internacional de Educación celebrado ese mismo año en Washington.

En el tercero se recoge literalmente el texto de la *Revista Nacional de Arquitectura* escrito por Rafael de la Hoz mientras que en el cuarto se publica un extracto de una entrevista realizada al ministro de Educación el 26 de octubre de 1958. En ella, el ministro contesta: "... la microescuela creo que ha sido la solución de emergencia que estábamos necesitando. Con las 75.000 pesetas de que dispone el Ministerio, se puede, por este procedimiento, crear la escuela que se necesita sin necesidad de obtener localmente una parte de los fondos que en algunas regiones no hay humanamente manera de conseguir". Y, más adelante, resalta el escaso tiempo que se necesita para su construcción, apenas 28 días 30 nuevas microescuelas así como la esencia del acierto del proyecto: "la solución parece que era una especie de huevo de colón, sencillamente, los niños son más bajitos"¹².

Se completa el extenso artículo de *Omeya* con algunos recortes de prensa de la época, uno del diario Córdoba, otro del *ABC*, y con un tercero del Diario Arriba, reseñas que forman parte del tercer tipo de publicación al que nos referíamos. Tratándose de una obra oficial, promovida y subvencionada por el Estado, lo habitual es que, junto a las publicaciones técnicas se publiquen reseñas en la prensa de tirada local o nacional, a veces comentarios o pequeños ensayos, encaminadas a dar a conocer las obras promovidas y de paso, ensalzar la labor realizada. Así fue con el Régimen de Franco.

Efectivamente, en el archivo de la Diputación Provincial de Córdoba se conservan muchísimos recortes de aquellos periódicos que se hicieron eco de la iniciativa de las microescuelas, de la novedad y genialidad de su idea y, cómo no, de la extraordinaria labor que hacían los dirigentes políticos, locales o nacionales, promoviendo y visitando las realizaciones¹³.

Es este el tercer tipo de publicación, de ámbito nacional, dedicada fundamentalmente a ensalzar todo lo posible los logros y las excelencias del Gobierno Central. Se trata de artículos, de diversa extensión, que destacan alguno de los aspectos esenciales de las microescuelas, a veces técnicos, a veces políticos¹⁴. En muchos casos no son más que escuetas reseñas, sobre todo cuando se trata de periódicos de poca difusión, mientras que en otros ocupan más de una página, incluso acompañando el texto con fotografías. La mayoría coinciden en un indisimulado aplauso tanto a la iniciativa e idea del proyecto, como en la meritoria labor de las personalidades implicadas.

Muchos periódicos de la época recogen la noticia de las microescuelas sólo una vez. Son pequeñas reseñas que informan de algún dato económico o del inicio de una construcción. Por ejemplo, *Aquí Córdoba*, periódico editado en Madrid que el 22 de Julio de 1958 informa de una noticia aparecida ya cinco días antes en *Arriba*, sobre la concesión por parte del

¹² *Omeya*, n.º 3 (1958): 21.

¹³ Quiero dejar aquí constancia de mi más sincero agradecimiento a Pepe Roldán Castaño, profesional al cargo del Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba por su generosa ayuda en la localización de los documentos sobre las microescuelas.

¹⁴ Se han analizado sólo los recortes de prensa que se guardan en el Archivo de la Diputación Provincial de Córdoba correspondientes al mismo periodo del que habla la revista *Omeya*, es decir, de los años 1958 y 1959.

Ministerio de Educación Nacional de un crédito de 60 millones para obras en el ámbito rural de la provincia de Córdoba, aunque no queda del todo claro si está destinado a las escuelas o al trazado y reparación de caminos.

La Verdad, en su ejemplar del 26 de septiembre de 1958, da cuenta de la visita del ministro de Educación Nacional a Almodóvar del Río, donde se han construido una de las primeras microescuelas. Esta misma noticia se recoge un día después, el 27 de septiembre, en los periódicos *Hierro y Lucha*.

También coinciden en su noticia *El Diario Vasco* del 14 de octubre, junto con *El Comercio* del 15 de octubre y el ejemplar del 7 de noviembre de 1958 del periódico *Afán*, redactado en Madrid, recogen la Asamblea Nacional de Arquitectos que tuvo lugar unos días antes en Córdoba y cuyo tema central era el análisis del Plan de Construcción de Escuelas. En esta ocasión, Rafael de la Hoz pudo presentar su proyecto que fue aplaudido por sus colegas, aunque no sin ciertas reticencias.

El diario *Sevilla* del 20 de octubre se hace eco de la visita del ministro-secretario general del movimiento, don José Solís, a las obras de unas viviendas sociales promovidas por la falange. También, de su aprobación al modelo a escala real de una de las viviendas de maestros, de apenas 24 metros cuadrados de superficie.

Otros periódicos se limitan a reseñar el comienzo de algunas obras, por ejemplo, el Diario Regional, del 11 de noviembre de 1958 en el que se anuncia el inicio de las 26 microescuelas de Baena, noticia también recogida por el diario *Informaciones*, en su edición del 10 de diciembre. Este último añade las 2 microescuelas de Abendín y la construcción de la ciudad escolar de Peñarroya-Pueblonuevo.

Cuando la reseña es corta y se limita solo a informar de una visita o del inicio de una obra, el lenguaje empleado suele ser impersonal y objetivo pero cuando la noticia pasa de reseña a comentario se valora la iniciativa adquiriendo el texto una cierta cursilería. Por ejemplo, en el diario *Teresa* del 2 de febrero de 1959, y bajo el epígrafe “La microescuela soluciona el problema escolar”, el artículo de Isabel Cajide se expresa en estos términos “Los cimientos culturales de un pueblo, cuando este pueblo tiene afán de engrandecerse, se arraigan en la enseñanza primaria” pasando a continuación a ensalzar las virtudes del sistema de climatización, “absolutamente original”, ingeniado por el arquitecto (lo desconocemos). O en el periódico *Afán* del 27 de febrero de 1959 en el que, después de enumerar las 162 escuelas que ya se han ejecutado, declara sin complejos: “esta clase de escuelas, representa cada vez más un tipo verdaderamente revolucionario acondicionado a un plan que se relaciona no sólo con la inteligencia, el alma y la mentalidad del niño, sino especialmente con su salud”.

El extenso artículo del periódico *Fotos*, en su edición del 21 de marzo de 1959, se adentra de lleno en el lenguaje propio del Régimen:

La ilusión con que vivimos los españoles al poder comprobar que nuestra patria va renovando sus mandos ventajosamente con españoles como el señor Cabello de Alba, llenos de juventud y entusiasmo sin límites, dispuestos a que los laureles ganados por la Revolución nacional en la guerra no se marchiten jamás, porque existe una continuidad

segura en los destinos gloriosos del movimiento. Don Rafael Cabello de Alba y Gracia, con sus treinta tres años, es un portento de actividad.

Otros periódicos se hacen eco de la realización y éxito de las microescuelas en varias ocasiones, como *La Vanguardia* o el diario *España*, curiosamente editado en Tánger. También el *Alcázar*, en el que podemos leer frases como “Don Rafael Cabello de Alba y Gracia, tanto por sus iniciativas, todas ellas acertadas, como por su voluntad ilimitada que en ellos pone hasta hacerlas cristalizar en realidad absoluta”, en su edición del 26 de agosto del año 1959.

De los periódicos de mayor tirada nacional en esos años finales de la década de los cincuenta, podemos destacar la seriedad y el rigor de los 3 artículos que el periódico *Ya* dedica a las microescuelas, gracias a que fueron escritos, si no copiados, por los propios protagonistas, Rafael Cabello de Alba y Rafael de la Hoz. En una edición bien temprana, fechada el 2 de julio de 1958, se informa de la reciente finalización de las primeras cuatro unidades, dos en Castro del Río y otras dos en Almodóvar, de las cuales destaca que se pudieran haber construido por tan sólo 172.000 pesetas, es decir, por 80.000 pesetas por debajo de la cifra prevista por el Ministerio. Después, tras el pertinente triunfalismo frente al reto económico que suponía su construcción: “la solución plenamente satisfactoria la ha encontrado el arquitecto Don Rafael de la Hoz Arderius y significa una auténtica revolución en la arquitectura escolar”, el artículo repite las consideraciones fisiológicas de la memoria del arquitecto que sirvieron para ajustar el proyecto de la escuela tipo en cuanto a percepción espacial, respiración, calefacción, sensación olfativa, visión y audición. En una edición posterior, del 4 de enero de 1959, se describe en términos similares, la vivienda del maestro con su versatilidad espacial y funcional que le permite reducir su superficie, y por tanto su coste, hasta un 36%, en la edición del 4 de enero de 1959.

De todos los periódicos de tirada nacional los que más espacio dedican a las microescuelas en los años 1958 y 1959, son aquellos que tienen estrechos vínculos con el Gobierno, especialmente, el diario *Arriba* y el *ABC*¹⁵.

En el ejemplar del 17 de julio de 1958 del *Arriba* se informa de la fructuosa visita del presidente de la Diputación Provincial de Córdoba a Madrid de donde se trajo una subvención de 60 millones de pesetas y una felicitación por la iniciativa de las microescuela¹⁶. Aquí, el tono es aséptico pero unos meses después, en el número del 28 de septiembre de 1958, el lenguaje se torna cada vez más empalagoso. En un artículo a 5 columnas, con encabezamientos intermedios como: “la escuela se ha hecho empresa revolucionaria en Córdoba”. “El pueblo cordobés se afilia a una emocionante aventura, mejores escuelas a mitad de precio” o “Jesús Rubio (ministro de Educación nacional entre 1956 y 1962) encuentra hombres

¹⁵ *Arriba*, fundado por José Antonio Primo de Rivera, fue el periódico oficial de las FET, Falange Española Tradicionalista, y las JONS, Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista. Por otra parte, *ABC* es uno de los periódicos más longevos en España y, durante la dictadura de Franco, fue uno de los principales instrumentos propagandísticos del Estado, tanto desde su editorial en Madrid como en Sevilla.

¹⁶ No queda claro en el texto si este dinero es para la construcción de escuelas o para caminos, mataderos, mercados y viviendas.

audaces”. Incluso, en un artículo firmado por Ismael Medina, se califican las recién terminadas 30 unidades de Lucena como “una aventura apasionante” y se describen en términos literarios:

[...] el rojo de sus ladrillos vistos se rejuvenece y aviva en el milagro de los grandes cuadros de césped verde y jugoso. Merecía la pena, ciertamente, barrer los obstáculos (se refiere a una castea de Feria) que se oponían a la contemplación de este espectáculo arquitectónica limpio, elemental e inesperado, al que custodia el horizonte tradicional de los grandes planos enjalbegados.

O políticos: “La pasión creadora de hombres magníficos se enreda penosamente en el suelo casi tanto como en la Ley de Contabilidad del Estado. Reliquias del antiguo régimen a las que conviene dar la jubilación cuanto antes”.

Sin duda, el diario *ABC* fue el que más líneas dedica a la solución cordobesa de las microescuelas. En la misma línea que el *Arriba* las describe “como obra de héroes, de personas luchadoras y eficaces, capaces de levantar escuelas en un plazo de tiempo incomprensible” (*ABC* 12 de septiembre de 1958). Varias ediciones de este periódico contienen cifras muy detalladas de las previsiones de plazos y presupuesto, y descripciones minuciosas del proyecto, incluso acompañadas de buenas fotografías, pero hay una que nos ha parecido especialmente interesante, la edición del *ABC* de Sevilla del 8 de julio de 1959 en la que, tras las habituales proclamas victoriosas, acompañadas esta vez del Caudillo en persona visitando un prototipo en la Casa de Campo y bajo el epígrafe “El señor de la Hoz ha resuelto con su talento uno de los más arduos problemas de nuestra patria”, se recoge una extensa entrevista con el arquitecto en la que, con absoluta claridad, expone los principios que han guiado su proyecto, especialmente los constructivos.

En definitiva, un amplio aparatage propagandístico en los periódicos de tirada nacional acompañó desde el primer momento la iniciativa de las microescuelas de Córdoba como complemento a la publicación especializada en las revistas del gremio. Así se dieron a conocer en un ámbito muy amplio, entre la divulgación profesional y la profana, entre la praxis técnica y la actividad política. Todos los periódicos de la época, autorizados por el régimen, aplaudieron y ensalzaron su iniciativa. Y si alguno se mostraba crítico, lo era desde fuera de nuestro país. Tal fue el caso del diario *Mañana*, editado desde el exilio en París que, en uno de sus artículos insinuó que el Ministerio de Educación Nacional había manipulado los censos de los niños en edad escolar para garantizar así el éxito de las estadísticas de su Plan. Una acusación realmente seria, ligeramente matizada por el eco de la declaración del propio ministro en relación con la baja estatura de los niños.

Pivotal Constructions of Unseen Events: Five Architectural Narratives from United States History, 1871-2020

Pivotal Constructions of Unseen Events: Cinco narrativas en la historia de los Estados Unidos entre 1871-2020

IRENE HWANG

University of Michigan, Taubman College of Architecture and Urban Planning, ihwang@umich.edu

Abstract

Pivotal Constructions of Unseen Events es un proyecto editorial que descubre y recupera un conjunto de historias olvidadas de la arquitectura estadounidense entre 1871 y 2020. Este período estuvo marcado por el crecimiento de nuevas ideas y costumbres que transformaron no solo las estructuras construidas (y el entorno físico), sino también los valores y la estructura social de la sociedad estadounidense. A través de cinco capítulos sobre cinco edificios, el libro plantea una narrativa ampliada por un estudio de la arquitectura más allá del artefacto histórico, hasta su entendimiento como evento histórico. De esa manera, el sujeto arquitectónico también puede considerarse un acto, teniendo un significado histórico más extenso. Así, su importancia no viene solamente de su consideración como método diagnóstico de la historia (es decir, como artefacto), sino más bien como un acto potente que se transforma y contribuye a la historia (es decir, un evento). La propuesta muestra ambas identidades a la vez: la arquitectura como obra de arte y como momento formativo de la Historia.

Pivotal Constructions of Unseen Events is a book project that uncovers and recovers forgotten histories of architecture, swept aside during the period in the United States from 1871 through 2020. This period is marked by tremendous national growth and building, alongside the rise of new shared ideas, practices, and customs that have shaped—and continue to shape—the structures of American society as well as America's built environment. Through five chapters for five buildings of architecture, the project considers an expanded narrative of architecture as both historical artifact and historical event. In this way, the architectural object can also be considered an act, one whose historical significance is not limited solely as a diagnostic clue to history (i.e., an artifact), but rather reframed as influential acts that transform and shape history (i.e., an event). The proposal reframes the history of these architectures as pivotal events in American history that affect social change.

Keywords

Arquitectura, edificios, eventos sociales, artefactos, sociedad
Architecture, buildings, historical events, artifacts, society

Introduction

It is important to draw the understanding that architecture is the product of more than the aesthetic concerns of the architect and the practical concerns of the client. In fact, architecture, both the disciplinary and the professional forms, straddles two realms: that of the fine arts and that of the highly practical and utilitarian service. In its dual nature, architecture is most often cast as a high art; the outcomes of architectural thinking and making are celebrated, analyzed, and documented for their aesthetic significance as art objects. The historical significance of architecture as the “highest art” can not only be traced back to antiquity, but also sees the origins of its modern form during the Renaissance and more concretely in the French Beaux-Arts academy. With the institutionalization of the atelier, with the apprentice-master studio structure, architecture rose to a very high position with the social structures of French society.

Today, architecture’s impact as a service, being practical and useful, are deemed less worthy by both the discipline and profession. Many scholars, such as Robert Gutman, a sociologist by training, have characterized architecture as “a strong art but a weak profession, a major art but a minor profession”.¹ Consequently, there is a very powerful attraction for architects to identify with the side of their work that offers the higher position in the social order: the aesthetic dimension. *Pivotal Constructions of Unseen Events* reconstitutes a new reading of American history from 1871-2020, a period marked by tremendous national growth and building, alongside the rise of new shared ideas, practices, and customs that have shaped—and continue to shape—the structures of American society alongside the structures of its built environment. The proposal at the heart of the book project, is to not only understand architecture as historical artifacts (or art objects), but also to launch a new framework of understanding buildings of architecture as historical events that not only impact the history of our societies, but also continue to act as agents of change within our contemporary society through the built environment.²

A Framework for Public Scholarship

This project aims to expand the views of architecture as a set of singular historical artifacts (or art objects), to a critical understanding of architecture as interwoven acts and events that shape and influence our histories and our societies. One example is to take an analogy: thinking about buildings of architecture as historical events is like studying the impacts and history of the polio vaccine. On the one hand, the polio vaccine is a “thing” (i.e., object), and can be considered a historical artifact. On the other hand, the release of the polio vaccine into society functions like an event (or an act) that completely shifted and impacted the course of human history. Even today, the legacy of the polio vaccine continues to have ripple effects in our current world. To that end, *Pivotal Events* hopes to bring to light the role of architecture,

¹ Robert Gutman, “Emerging Problems of Practice”, *Journal of Architectural Education* 45, n.º 4 (1992): 198-202.

² For the *IV Congreso Internacional Cultura y Ciudad: Comunicar la arquitectura: del origen de la modernidad a la era digital*, this author presents an overview of the five case study narratives from the book, with particular emphasis on the first three.

especially buildings of architecture, in shaping not only the history of our societies, but also our present and futures. In particular, I am interested in increasing architectural literacy, especially in the US context, where architecture resides at the periphery as a rarefied good and service. In this way, this project is the opportunity to build public-facing scholarship in architecture, and as a means to connect with experts and non-experts.

As we face tremendous societal challenges like dwindling resources, overcrowding, structural inequity, climate change, and racism, the shaping of the built environment addresses those challenges in a multitude of ways. Since those ways range from protecting and preserving existing structures and beliefs to forging entirely new structures and beliefs, this work sheds light on how architecture generates pivots in our historical record. This scholarship questions and considers architecture's position in US society, studying the extents of how architectural knowledge and production participate in social change, regarding the character of governing laws, to distribution of labor, to housing inequity, to public health and education, to global capitalism.

The Gamble House (1908), Pasadena, Greene and Greene: "The American Dream as a Democracy of Inequity"

This chapter begins in 1893 at the *World's Columbian Exposition* in Chicago when Charles Sumner Greene (1868-1957) and Henry Mather Greene (1870-1954) visited the global architecture section of the exposition. With its origins in India, the Bungalow was featured at the Exposition in Chicago by way of Europe and 19th century colonialism. Its original meaning, "coming from Bengali" became associated with a type of building during the English colonial period in India when these low-rise structures, flanked with open-air porches, were used by British imperialists as useful and temporary housing that could easily be constructed in sites and locations to support basic needs of shelter and inhabitation. As the Greene's incorporated global architectural principles into their work, the 1908 Gamble House became a prototype for a new model and mode of living in the post-industrial progressive era of early 20th century America.

The Greenes lauded simplicity and modesty, as well as called for a native-born, distinctly modern and American architecture through a return to craftsmanship. These ideas were a reaction to the negative social and physical consequences that emerged from industrialization. Slums, tenements, and factories of America's industrializing urban centers became symbols of the ills sowed by the Industrial Revolution. These hastily built and neglected tenements were cheap, nasty, and unsafe, wholly lacking light or ventilation. They were not only a terrible place to live, but were seen as a contagion and corrupting force that would literally infect and promote an unnatural and unhealthy life in the people and communities that they housed.

The Greenes designed and built a to express a new progressive vision for a wealthy family heir, David Gamble, whose father, the industrialist James Gamble, along with William Proctor built one of the largest enterprises in the United States. Like the lore of Proctor & Gamble's Ivory soap, a product so clean and pure that "it floats!", the architecture of the Greene brothers was seen to provide all the health-bringing elements of morally correct

living. At the time of its construction, the Gamble House was a unique luxury, inaccessible to most Americans. Yet, its construction and acclaim cast an originating archetype of what the ideal American home should and would be: the wood frame, single-family detached house, sitting within a plot of grassed lawns and gardens, a haven for every family.³

That image of the American Dream endures through today: In 2020, 89 percent of US homebuyers still most prefer a single-family detached house over any other type of housing. In the United States, the single-family detached house represents over 60 percent of homes, a figure that has not budged since at least 1940. In comparison, attached, single-family homes, like a townhouse or rowhouse, represent only ~5.6 percent of homes. Apartments and other types of multifamily housing constituted 17 percent of the housing stock in 2000, rising slightly to ~25 percent in 2018. While the actual numbers have varied small amounts over time, most US citizens have and continue to overwhelmingly prefer to be homeowners over renters (over 60 percent own their homes) and to live in single-family detached houses over multifamily dwellings. This has not only shaped the physical character of the entire US residential landscape in the image of the Gamble House, but it has also shaped the moral and economic attitudes of the American people when it comes to houses and home.

Born out of a philosophy and values that sought to create a modern, distinctly American type of housing architecture, the Gamble House, a Greene and Greene Craftsman bungalow, was an event in history that occurred because of and in response to industrialization. Once the Gamble House happened, its architecture seeded the tectonic and symbolic values of the distinctly American ideology of the single-family, detached house as the defining element and symbol of a patriotic, respectable, and honorable American life.

The Home Insurance Building (1885, demolished 1931), Chicago, William LeBaron Jenney: "Grain, Mills, Meat, Metal, and Mud Gives Rise to a Capitalism of Entitlement"

In the aftermath of the Great Fire of 1871, Chicagoans coalesced around the shared priority of fireproofing their city. The areas that were most devastated by the fire were the commercial and governmental districts, and was at the time, the largest, most damaging urban fire in the United States.⁴ As the city, and its mayor, who headed a city government mostly concerned with public capital projects, faced a huge recovery effort that overwhelmed and intimidated. Instead of taking on the work of healing the city himself, Mayor Roswell Mason turned to the Chicago Relief and Aid Society, a private group led by powerful Chicago businessmen.

³ Robert C. Ellickson, "The Zoning Straitjacket: The Freezing of American Neighborhoods of Single-Family Houses," *Indiana Law Journal* 96, n.º 2 (2021): 395; Sonia Hirt, "The Rules of Residential Segregation: US Housing Taxonomies and their Precedents," *Planning Perspectives* 30, n.º 3 (2015): 367-395.

⁴ Maureen A. Flanagan, "The Whole Work Has Been Committed to the Hands of Women: Women Respond to the Fire of 1871", in *Seeing with Their Hearts: Chicago Women and the Vision of the Good City, 1871-1933*, (Princeton: Princeton University Press, 2003), 13-30.

Based on this leadership, these men directed the relief and recovery effort of the Great Fire's aftermath to best benefit business and enterprise.⁵ While their efforts extended over a range of activities, longer term repercussions of the devastating fire began to shift attention to instituting reforms designed to lend more safety to the community. In the business sections of the city, while the brick buildings were seemingly able to better resist the spread of fire, the presence of wood window frames, along with exposed wood elements in roofing were the first to burn rapidly and with extreme temperatures. A contemporary periodical, the *Railway Times*, notes "The supervising architect of government buildings... bears witness to the prevalence of the vicious system of which we have adverted, of erecting showy and insecure structures, instead of safe and stable ones."⁶ The earliest outcomes of this type of thinking was found in Boston, where an elected officer was tasked to "prevent the erection of dangerous buildings without some safeguards to protect the neighborhood."⁷ To that end, zoning regulations started to take hold, establishing areas of the city where the construction of wooden buildings were prohibited. Also at this time, early building codes emerged from the ashes of the Chicago Fire, with the influence of owners and architects.⁸

The call for "Fire-proof buildings" in late 19th century America, not only led to the creation of new laws and regulations, it also became a new call for architecture and architects. As businessmen led the city's recovery efforts, they also began to coalesce around the shaping of long-term objectives about the future construction of buildings. What could architecture do to protect the buildings as the site of commerce? There was a tremendous desire to make buildings more fire-proof, with the increase of non-combustible materials and the development of construction methods to increase fire resistance of buildings overall by slowing or stopping the spread of fire and subsequent damage. In both Chicago and New York City, the transition from an economy of handicrafts and artisanal labor to full industrialization and industrial capitalism, created a need for increasing services to support the massive industries taking hold in Chicago. The geography of the Midwest and the richness of its natural resources, made Chicago a natural coalescing point for commerce, manufacturing, railroads, and financiers.⁹ By 1871, right before the fire, the city's population of 300,000 needed buildings to support them. As commercial real estate exploded, well-located office buildings, warehouses, and factories proliferated.

In this context, and after the Great Fire, architect and engineer William LeBaron Jenney was commissioned to design an office building for the Home Insurance Company. Like the railroads, meat packing, and countless other industries growing in Chicago at the time, insurance companies moved into the fire underwriting business to protect the city's financial

⁵ Flanagan, "The Whole Work...", 13-30.

⁶ "Fire-Proof Buildings", *Railway Times* 23, n.º 45 (1871): 358.

⁷ "Fire-Proof Buildings...", 358.

⁸ "Fire-Proof Buildings...", 358.

⁹ Thomas Leslie, *Chicago Skyscrapers, 1934-1986: How Technology, Politics, Finance, and Race Reshaped the City* (Urbana: University of Illinois Press, 2023): vii-xii, preface.

wealth and assets, while firefighters protected human life.¹⁰ For Home Insurance, Jenney drew on the latest building technology and design of the time to create the building that bears the designation of the first skyscraper. While there are many qualities that define a modern skyscraper, Jenney designed a building that had the first masonry-clad, structural-steel frame. While other tall buildings had begun to incorporate the use of cast + wrought iron as structural elements, Jenney was the first to use steel, a material which led to the full realization of the “skeleton” frame construction of the contemporary skyscraper. (While Jenney’s Home Insurance Building used the steel frame to bear the loads of the building, it was not constructed to resist the wind and shear forces withstood by a true skeleton frame.) That said, the building’s recognition as the first skyscraper was secured –ironically– at its demolition in 1931, as a team of architects and engineers performed a post-mortem on the steel frame, affirming that it was indeed the first to realize the “basic principle” of the skeleton design.¹¹ Additionally, Jenney’s building design, especially in its construction, was driven by a need for light at all levels of a tall building. With traditional masonry and stone construction, the ground floors of buildings of 10-12 stories would be mostly occupied by thick structural bases, reducing not only usable office floor space, but also created dark, cramped spaces.

As a historical event, the Home Insurance Building holds tremendous significance because it stood at the moment when the concentration of office workers in office buildings, located in urban city centers was made possible by the construction of tall buildings. These tall buildings, which collected more and more people working in the professional services, were crucial in the rise of the professional managerial class, which began during industrial capitalism, and flourished through the entire 20th century in the US and beyond. The Home Insurance Building event, was the tipping point whereby the genders split in spatial terms: where men and women had previously worked in the same homestead or artisanal shop, the late 19th and early 20th century marked the pivot to the office man (husband and father), ritualized commuting with millions of his brethren into the city centers each day, and the women (wives and mothers) staying home to maintain the domestic spheres. Even today, the legacy of the physically divided work realms, continues to impact women in the workforce, who continue to bear the assumptive role of homemaker.¹²

Supreme Court Building (1932-1935) Washington DC, Cass Gilbert: “Equal Justice Under Law (The Rule of Law and Judicial Supremacy)”

At No. 1 First Street, in Washington DC is a building that was built in 1935, that most Americans believe to be much, much older. Directly across, on axis from the US Capitol and beside the Library of Congress’s 1897 Jefferson building, sits the US Supreme Court

¹⁰ Mark Tebeau, *Eating Smoke: Fire in Urban America, 1800-1950* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003), 1-10.

¹¹ “Debating Tall: Was the Home Insurance Building The ‘First Skyscraper?’” *CTBUH Journal*, Council on Tall Buildings and Urban Habitat, n.º 4 (2022): 5; Tebeau, “Eating Smoke...”, 1-10.

¹² Kristy Buzard, Laura Gee, and Olga Stoddard, “Who You Gonna Call? Gender Inequality in External Demands for Parental Involvement” (May 22, 2023), pending: 1-36.

Building, designed by architect Cass Gilbert. While the Library of Congress holds millions upon millions of thoughts, perspectives, and ideas, and the US Capitol holds both houses of congress and the legislative branch of the government, the Supreme Court Building, equal in stature and majesty, was built at the cost of nearly \$10 million in 1925 (or \$175 million in 2023) for nine white men.

In contrast to the contemporary US Supreme Court, the early Court began as the weakest of the three branches of the US federal government. In the interim after the 1787 Constitutional Convention (in which the Constitution was written and signed), Alexander Hamilton, John Jay, and James Madison wrote essays, collectively known as *The Federalist Papers*, to persuade the citizens of the US states to ratify the Constitution. In Federalist paper No. 78, “The Judiciary Department”, Hamilton writes, “The judiciary, on the contrary, has no influence over either the sword or the purse; no direction either of the strength or of the wealth of the society; and can take no active resolution whatever.”¹³ The judiciary, in this case the proposed Supreme Court, lacked the power that was held by the president and congress. This status, as the weakest branch, was reflected in the physical status of the Court. In 1801, a dozen years after the Court’s establishment, there was surprisingly little attention and interest in the court by the general public, as reflected by its general absence in the new reporting of the time. Historian Bernard Schwartz writes:

The lack of press interest illustrates both the Court’s low prestige at the time and the fact that it had not yet begun to play its important role in the constitutional structure. The Court’s lack of prestige was strikingly shown by the fact that, as seen, no chamber was provided for it when the new capital was being built.¹⁴

For 146 years after its founding, the Supreme Court of the United States was located “temporarily” in the Capitol building: the first 70 —as a seeming afterthought— in a basement antechamber, situated alongside the Capitol’s graneries and bread ovens, and where justices suffered from “drafts, dampness, and mildew.”¹⁵ The chamber was “so very damp... and cold as the weather in the open square”,¹⁶ which Benjamin Latrobe (architect of the Capitol) noted to be, “only half finished and ‘meanly furnished, very inconvenient.”¹⁷

For the next 76 years, the Supreme Court got an upgrade when it came to occupy the old Senate chamber. That until 1935 (for nearly 150 years) the Supreme Court was located in the Capitol holds significance in that it conveyed to the American public that the judicial and the legislative branches of government were related, sharing a common building and space. Yet, as early as 1803, with *Marbury v. Madison*, the Court began to increase its powers. By

¹³ Alexander Hamilton et al., *The Federalist Papers* (New York: Signet Classics, an Imprint of New American Library, a Division of Penguin Publishing Group, 2005), pp. n/a (in the public record).

¹⁴ Bernard Schwartz, *A History of the Supreme Court* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 37.

¹⁵ Peter Charles Hoffer, *The Supreme Court: An Essential History* (Lawrence, KS: University Press of Kansas, 2007), 56.

¹⁶ George Cochrane Hazelton, *The National Capitol: Its Architecture, Art and History* (New York: J. F. Taylor, 1906), 109.

¹⁷ Schwartz, “A History of the Supreme Court...”, 38.

establishing the concept of judicial review, the unanimous opinion authored by Chief Justice John Marshall, empowered the Court to not only decide if behaviors and actions were constitutional, but also to determine if laws themselves (as passed by Congress) were constitutional. In his opinion, Marshall writes, "the province and duty of the judicial department is to say what the law is." Unlike similar democratic court systems, such as that of Britain, the US Supreme Court was, and is, able to strike down the laws, acts, and orders of both the executive and legislative branch of government. This power was expanded in 1925, when pressured by William Taft, Congress expanded the Court's discretion when they "amended the *Judiciary Act of 1789* to allow the High Court to select those cases it wanted to hear."¹⁸ This power of "granting certiorari" means that the Supreme Court can focus on only those cases where they are considering constitutional matters, and is relieved of the duty of other appellate courts which are most often required to hear all the cases on their dockets. Initiated by former President William Howard Taft, and Chief Justice at the time, the 1935 building can be thought of as a "shrine to justice."¹⁹ The nine justices were guaranteed the reverence and privacy of high-ranking priests: "... the entrance hall is a noble conception. Corresponding to the nave of a cathedral, it has the character of simple but monumental grandeur which connotes the spirit of the people as citizens of a free Nation."²⁰ The courthouse design was presented and understood as a monument to not only justice, but also to the men who served as justices. The main court chamber, located at the terminus of the entrance hall, functions much like a high altar: the justices sit high above the lawyers and spectators, flanked by Ionic columns. Echoing Vitruvius, who wrote:

The construction of temples of the Ionic order to Juno, Diana, Father Bacchus, and the other gods of that kind, will be in keeping with the middle position which they hold; for the building of such will be an appropriate combination of the severity of the Doric and the delicacy of the Corinthian [...].²¹

Gilbert's choice of Ionic columns conveys the symbolism of the scales of justice and the motto of "Equal Justice for All" which is inscribed in the building's west pediment. Under the scholarship of Matthew Hofstedt from the *Journal of the Supreme Court*, a close reading of the building's history through the Supreme Court's and other national archives, indicates that in all likelihood, the origin of the building's most defining inscription was architect Cass Gilbert —and *not* a former Supreme Court Justice or great philosopher or figure from the past as is most commonly assumed—.²²

¹⁸ Hoffer, "The Supreme Court...", 220.

¹⁹ Hoffer, "The Supreme Court...", 253.

²⁰ *The Sunday Star Washington* newspaper clipping, Cass Gilbert Archives, NY Historical Society, archival document.

²¹ Vitruvius Pollio, *De Architectura Libri Dece* (Como: Gotardus de Ponte, 1521), English translation, p. n/a, in the public record.

²² Matthew Hofstedt, "The Words Not Chiseled: Unused Inscriptions for the Supreme Court Building", *Journal of Supreme Court History* 43, n.º 2 (2018): 125-140.

And, if we consider the presentation of the Justices as reminiscent of a priesthood, not only are they elevated apart from the public and “regular man”, they are also shielded from physical and social interaction with the masses, where the building grants them special, privileged spaces and rights that underscore the sanctity of their intellectual, emotional, and physical entities:

One particularly interesting feature of the plan lies in the fact that the Justices are assured of complete privacy, not only in the building, but upon their arrival and departure. Their automobiles proceed directly down a ramp into the basement and are there parked, while the Justices ascend in private elevators to a corridor closed to the public, connecting all the suites and the Court Room itself.²³

In 1935, during the Great Depression, the Court’s move into its permanent location: a white-marble “temple of justice” that occupied an entire DC city block, signaled to all Americans that the third branch of government had finally arrived at its proper and “fitting” home. Architect Cass Gilbert designed the Court’s building to look ancient and old, as if it had been there “since the country’s founding”, the actual configuration of the Supreme Court marked a shift in the Court’s powers and legal authority.²⁴ Thus, not only did the changing nature of the Court’s powers induce an architectural event in the form of a new-white-marble-temple-home, from 1935 onward, the architecture of the building has gone on to play a crucial role in the American public’s perception and regard of the judiciary. Arguably since, as the Supreme Court has become the most powerful of the three federal branches of government in the US, the building’s physical and stylistic character not only captures a set of values from the era, but this author proposes that like all significant historical events, the current state of our society continues to be determined and shaped by them. In the case of the Supreme Court building, the architecture conveys, over and over, the sense of authority and power regarding the court and its justices.

Ford River Rouge Complex (1917-1928) Detroit, Albert Kahn: “A New Standard (Labor and the Redistribution of Wealth)”

Henry Ford’s perfecting of the assembly line not only transformed factory production, but also transformed the very way that Americans lived, worked, and went about their daily lives. That the Ford Motor Company was not only producing useful products, but also, “shaping human life, and the conditions of social life”,²⁵ was evident to the company’s principal architect, Albert Kahn. His design drawings for Ford’s principal plant in Detroit, the River Rouge Complex, demonstrate how assembly line principles and technological developments in construction came together to not just organize machines and car parts, but also to frame

²³ Cass Gilbert Jr., “The United States Supreme Court Building”, *Architecture Magazine* LXXII, n.º 6 (December 1935): 1-35.

²⁴ Judith Resnik and Dennis Curtis, “Inventing Democratic Courts: A New and Iconic Supreme Court”, *Journal of Supreme Court History* 38, n.º 2 (2013) 207-251.

²⁵ Federico Bucci, *Albert Kahn: Architect of Ford* (New York: Princeton Architectural Press, 1993), 8.

the social structure and hierarchies of those human bodies contained in the factories. Subsequently, through the design and development of Ford’s factory buildings across the US, the River Rouge’s architectural principles of spatial ordering infiltrated school buildings, office buildings, neighborhoods, towns, cities —a direct shaping of the structure of 20th century American society—.

World Trade Center Site (2001), New York City + 9/11 Memorial (2011) Michael Arad, One World Trade Center (2014), SOM: “Out of Dust and Dollars (Shared Beliefs and Individual Interests)”

In July 2001, Silverstein Properties signed a lease-purchase agreement, which for the first time, transferred rights of the World Trade Center (1973-2001) from the Port Authority, a public agency, to a private leaseholder, Larry Silverstein. In the aftermath of the 9/11 attacks, the history of the World Trade Center Site redevelopment is often reduced to one of architectural design and rebuilding. In that narrative, the focus was on portraying the completion of the 9/11 Memorial and One World Trade (aka, the Freedom Tower), primarily as a means to “cauterize the immediate trauma of 9/11.”²⁶ Yet, this project proposes an additional reading: one that unfurls the geopolitical forces residing at the core of Americanness, where the World Trade Center redevelopment is the powerplay between public versus private interests, the battleground of individual versus collective values, and a proving ground for the global supremacy of American capitalism.

²⁶ Lynne B. Sagalyn, *Power at Ground Zero Politics, Money, and the Remaking of Lower Manhattan* (Oxford: Oxford University Press, 2016), xv (prologue).

House Beautiful: Introducing American Women to the World

House Beautiful: presentando a las mujeres americanas al mundo

KATHLEEN JAMES-CHAKRABORTY

University College Dublin, Kathleen.jameschakraborty@ucd.ie

Abstract

La primera revista especializada en arquitectura doméstica, artes decorativas y jardinería, *House Beautiful*, comienza sus publicaciones en 1896. En ellas, presentan a sus lectoras los nuevos enfoques de la arquitectura doméstica, que hasta la fecha solían publicarse en revistas académicas estadounidenses dirigidas a un público principalmente masculino y con formación específica en la materia. Entre 1896 y 1920, la mayor parte de los artículos, muchos de ellos escritos por mujeres, defendían los estilos más tradicionales, como los neocolonialismos; no obstante, era habitual la publicación periódica de artículos sobre las novedades de los estilos más innovadores y reformistas, como el movimiento Arts & Crafts; la editora, Ethel Power, antes de la celebración de la exhibición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York de 1932, ya defendía en sus artículos novedades como el estilo internacional y apoyaba la construcción prefabricada. Es importante valorar este tipo de revistas especializadas como una herramienta fundamental para que las mujeres, fuera cual fuese su formación en arquitectura, pudieran acceder a las novedades que, hasta la fecha, se divulgaban únicamente por y para un público masculino, y, por lo tanto, no valoraban todas las innovaciones, perspectivas y progresos.

The first shelter magazine, *House Beautiful*, which began publication in 1896, introduced its largely female readership to a range of innovative approaches to architecture, typically before they appeared in journals published in the United States that targeted architects. Between 1896 and 1920, most of its writers, many of whom were also women, championed the Colonial Revival and other conventional styles, but the magazine also consistently published the work of Arts and Crafts reformers. Editor Ethel Power later featured the International Style well in advance of the exhibition held in 1932 at New York's Museum of Modern Art and later yet championed prefabricated construction. The role of well-informed female consumers as well as the women who wrote for them thus needs to be taken into account in histories that too often only privilege male architects and architectural critics in their accounts of taste formation and the dissemination of new styles.

Keywords

Prensa arquitectónica, revista de decoración del hogar, mujeres en arquitectura, crítica arquitectónica

Architectural publishing, shelter press, women in architecture, architectural criticism

Introduction

House Beautiful, established in 1896, was the first shelter magazine, that is a publication that focused on introducing readers, most of whom were women, to new ideas regarding architecture, interior design, and gardening. Its audience, in other words, primarily comprised the consumers rather than producers of domestic architecture and closely related fields. Its role under the editorship of Elizabeth Gordon, at the helm from 1941 to 1964, in shaping the taste for particular strands of modern architecture in the United States has been closely examined by Alice Friedman and Monica Penick.¹ Less attention has been paid, however, to the ways in which its previous coverage balanced attention to both international trends and to what its editors saw as national tradition. The degree to which it empowered middle-class and wealthy American women to make informed choices about the appearance of the environments in which they lived has also been overlooked. The first journal to publish the work of Frank Lloyd Wright, and to introduce American readers to that of Henry van de Velde, it was also at the forefront – well ahead of the Museum of Modern Art – in alerting readers in the United States to what became known as the International Style.² Furthermore, its educational mission encompassed teaching its readers about the historic and contemporary crafts traditions of places as diverse as Mexico and Iran. Understanding the role *House Beautiful* played in American architectural culture before 1941, when Gordon took over, enables us to reconstruct the degree to which American women, including the many who wrote for it and whose designs appeared in its pages, as well as those who read it had agency in relation to what was at the time the almost exclusively male profession of architecture. It also enables us to understand the degree to which this agency made them citizens of the world, often before they acquired the right to vote.³ It thus also challenges the idea that modern architecture migrated along lines defined largely by the travels of male architects and the publication and exhibition of their work in venues that largely targeted other architects. Although the access to information *House Beautiful* offered middle-class and wealthy women in the United States happened from within the frame of capitalist consumer culture, and although the editors largely targeted fellow white readers, the division between editorial and advertising content was often quite apparent, and the image of domesticity presented in its pages proved to have more widespread appeal. Historians of architecture have

¹ This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 101019419). I thank Kate Buckley for her editorial and research assistance. Alice Friedman, *Women and the Making of the Modern House* (New York: Abrams, 1998); Monica Penick, *Elizabeth Gordon, House Beautiful and the American Home* (New Haven: Yale University Press, 2017). See also H. Allen Brooks, *The Prairie School: Frank Lloyd Wright and His Midwest Contemporaries* (New York: W. W. Norton, 1972), 23-24, 294.

² “Successful Homes III”, *House Beautiful* 1 (1897): 64-69; and V. C. “A Simple Dining Room”, *House Beautiful* 3 (1898): 96-97.

³ The Nineteenth Amendment to the United States constitution, which granted women the right to vote, was adopted in 1920. Before its passage women enjoyed full suffrage in only fifteen of the then forty-eight states. New York was the only one of these on the East Coast.

long focused on journals that targeted architects.⁴ The earliest of these were established in the middle of the nineteenth century. The oldest such journal published in the United States is *American Architect and Building News*, which began publication in 1896. In particular, Beatriz Colomina's influential argument equating modern architecture and mass culture has spurred a renewed attention to these often easily accessible sources.⁵ I have argued elsewhere for the importance as well of newspapers, including women's pages, as offering valuable information about how a literate public was informed about architecture.⁶ Between these two, the first addressing professionals and the second an often very general public, the shelter press emerged in many countries in the twentieth century as a robust publishing sector. This vibrant sector targeted women who could afford to make decisions about the decoration and furnishing of their houses and who were also interested in keeping abreast of trends in domestic architecture and eager for information about gardening, although because it was widely available in public libraries, many readers may only have aspired to be able to afford the houses, interiors, and gardens illustrated and discussed in its pages.

Women Readers, Writers, and Editors

Published originally in Chicago, and from 1910 to 1933 in Boston, before it was bought by the Hearst publishing conglomerate, which moved its offices to New York, *House Beautiful* was founded in a golden age of magazine publishing in the United States. As the literary critic Richard Ohmann has described, editors were basically selling to advertisers the attention of their readers, not yet diverted by radio, cinema, television or the internet.⁷ Readers, many of them members of a rapidly expanding middle class residing in small towns and cities across the country, were from the beginning disproportionately female at a time when most women did not work outside the home and in which many magazine readers were able to afford household help. Indeed, magazines targeted specifically at women, which began to be published in the United States already in the middle of the nineteenth century, already dominated the country's list of best-selling titles when *House Beautiful* began publication.⁸ While it is not clear whether *House Beautiful* was intended from the start to have a largely female readership, within less than a decade it was clear that women were playing a major role in writing for as well as reading the magazine.

The prominence women quickly assumed among contributors to *House Beautiful* is hardly surprising as journalism was one of the professions, alongside teaching, nursing, and

⁴ Vincent Scully, *The Shingle Style and the Stick Style: Architectural Theory and Design from Richardson to the origins of Wright* (New Haven: Yale University Press, 1955), is an early and excellent example.

⁵ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1996).

⁶ Kathleen James-Chakraborty, "Architecture, Its Histories, and their Audiences", *Journal of the Society of Architectural Historians* 77 (2018): 397-405.

⁷ Richard Ohmann, *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century* (New York: Verso, 1996).

⁸ Mary Ellen Zuckerman, *A History of Popular Women's Magazines in the United States, 1792-1995* (Westport: Greenwood Press, 1998).

librarianship, that was most open to middle-class women in the United States already at the time the magazine was founded.⁹ One of the early female contributors to the magazine was Harriet Monroe. Before she established *Poetry* magazine in 1912 and made a prominent contribution to the history of American literature, Monroe supported herself writing as often about architecture as literature.¹⁰ She was the sister-in-law as well as the biographer of John Wellborn Root, one of Chicago's most important architects before his premature death in 1891.¹¹ Another was Lucy Fitch Perkins.¹² The wife of architect Dwight Perkins, she later became a children's book author, renowned for her series of books on twins from around the world. Other notable women who wrote for *House Beautiful* in its early years include Candace Wheeler, the first woman to support herself in the United States as an interior decorator, and the English landscape gardener Gertrude Jekyll.¹³ In her article "A Successful House in England," Jekyll focused on the garden of Orchards, mentioning only in the final sentence that the house was the breakthrough work of Edwin Lutyens.¹⁴ The young architect had already designed Munstead Wood for Jekyll, but he was not named when it was published in *House Beautiful* in 1901.¹⁵

For all but seven years between 1913 and 1969, women edited *House Beautiful*. These included Ethel Power as well as Gordon. Power's tenure stretched from 1923 to 1933, although she continued to write for it until 1937. Power, who had campaigned for women's suffrage, also highlighted women's contributions as architects and landscape architects, paying particular attention to fellow graduates of the all-female Cambridge School of Architecture and Landscape Architecture, as well as to women like the architect Lois Howe, who were already based in the Boston area. But already long before she took over, the magazine was advertising the design services of Chicago women such as Ida Burgess and Alice Neale, who took out advertisements in the inaugural issue.¹⁶

Upholding Convention versus Introducing Innovation

Not surprisingly, considering the importance of selling a fairly substantial number of copies each month (in the early 1930s circulation topped 100,000, with the total number of readers

⁹ Brooke Kroeger, *Undaunted: How Women Changed American Journalism* (New York: Knopf, 2023).

¹⁰ For instance, Harriet Monroe, "A Successful House", *House Beautiful* 6 (1899): 266-275; Harriet Monroe, "A House for all the year", *House Beautiful* 14 (1903) 327-332.

¹¹ Harriet Monroe, *John Wellborn Root: A Study of His Life and Work* (Boston: Houghton Mifflin, 1896).

¹² Lucy Fitch Perkins, "On Seeing Pictures", *House Beautiful* 1 (1897): 113-130.

¹³ Candace Wheeler, "The Art of Stitchery", *House Beautiful* 5 (1899): 195-199. For more on Wheeler see Amelia Peck and Carol Irish, *Candace Wheeler: The Art and Enterprise of American Design, 1875-1900* (New Haven: Yale University Press, 2001).

¹⁴ Gertrude Jekyll, "A Successful House in England", *House Beautiful* 13 (1903): 151-160. See also Jane Brown, *Gardens of a Golden Afternoon. The Story of a Partnership: Edwin Lutyens and Gertrude Jekyll* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1982).

¹⁵ "Munstead House", *House Beautiful* 9 (1901): 177-182.

¹⁶ *House Beautiful* 1 (1896): VI, XI.

probably considerably higher), much of *House Beautiful's* coverage was quite conventional.¹⁷ Between 1896 and at least 1940, the focus was often on the Colonial Revival, and quite specifically upon houses built in New England in the eighteenth century as establishing the most useful precedent for modern free-standing suburban dwellings, although late medieval and Tudor styles were also common during the 1910s as were bungalows. Larger mansions, undoubtedly beyond the reach of most subscribers, also featured regularly, but so did urban apartments and far more modest dwellings affordable by almost all of the middle class.¹⁸ Nor was the emphasis entirely on new buildings or indeed furnishings. Bringing a historic structure, especially a pre-industrial New England farmhouse, back to life was a reoccurring topic, as was altering a Victorian dwelling to suit modern tastes, usually by making it appear older than it actually was.¹⁹ Educating the readership in the history of the European furnishings they could possibly buy on the antiques market or view in museums, helped create a market as well for reproductions that were more affordable than the originals. Moreover, the antique business was perceived to be particularly appropriate for women.²⁰ Yet although readers were presumed to be white, as African Americans and members of other minority groups did not feature in editorial content or even advertisements, coverage of the decorative arts in particular was by no means limited to Western cultures. Chinese export porcelain and "oriental rugs," as well as Mexican and Native American contemporary crafts were all examined as well, as to a lesser degree was East Asian architecture.²¹ Finally, there was also extensive coverage of gardening.

I have written elsewhere about the degree to which Power ensured that her readers were well informed about the International Style well before two of her authors, Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, were involved in the organization of the 1932 exhibition at the Museum of Modern Art in New York often credited with introducing it in the United States.²² Here I would like to focus instead on the range of more innovative designs featured in the magazine across its first two decades and the degree to which it continued to engage the new in the period between 1934 and 1940 after Power resigned (she continued to be a regular contributor through 1937).

¹⁷ The figures are from the Audit Bureau of Circulation and were supplied to me by Kathy Woodrell of the Researcher and Reference Services Division of the Library of Congress.

¹⁸ The November issue was often devoted to apartments.

¹⁹ Lee Porter, "The Rescue of an Old House", *House Beautiful* 9 (1901): 86-88; Mary Kellogg, "Expanding a Cape Cod Cottage", *House Beautiful* 53 (1923): 624-625, 660-662, for which the architects were Lois L. Howe & Manning, a woman-run firm based in Cambridge, Massachusetts.

²⁰ "Women Dealers in Antiques", *House Beautiful* 18 (1905): 20.

²¹ For instance, Olive May Percival, "Indian Basketry: An Aboriginal Art", *House Beautiful* 2 (1897): 152-156, in which she emphasizes that these were made by women; Walter E. Browne, "Iran, Circassian and Samarcand Rugs", *House Beautiful* 4 (1898): 60-61.

²² Kathleen James-Chakraborty, "Agenda expandida: Mujeres, raza y la diffusion de la Arquitectura moderna", *ZARCH: Journal of Interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism* 18 (2022): 16-29. and Kathleen James-Chakraborty, "Expanding Agency: Ethel Power, *House Beautiful*, and the writing of the history of American Architecture", in *Rereading Women and Architecture: Female Agency and the discourses of architectural history*, ed. by Dana Arnold (London: Routledge, forthcoming).

The very first volume of *House Beautiful* also included the very first publication of the independent work of Frank Lloyd Wright.²³ It profiled the house in Oak Park in which the young architect had just three years earlier opened his own practice in the studio appended to the dwelling he had designed for himself and his family. *House Beautiful* continued to regularly publish Wright's work, often in general articles that did not focus on a single building or architect, through 1913, four years after Wright departed for Europe in the company of Mamah Cheney, the wife of a former client, triggered a scandal that greatly damaged his reputation in Chicago and its environs.²⁴

Wright was acutely conscious of the importance of addressing female consumers rather than fellow architects. He famously also published beginning in 1901 in *Ladies' Home Journal*, at the time one of the country's best-selling periodicals.²⁵ This, too, was before his independent built work began to appear in the architectural press in 1904.²⁶ In Oak Park, Wright's clients were neighbours familiar with his approach. Often they also knew him and his family personally through such social networks, perhaps even attending the same Unitarian Church or his wife's kindergarten. It was arguably the coverage in *House Beautiful* and *Ladies Home Journal*, which targeted exactly the progressive, well-educated women whose families were most likely to commission him and other Prairie School architects, that facilitated his gaining commissions in the early twentieth-century communities much further afield, stretching from Minneapolis in the west to Buffalo in the east.

In its first two decades, *House Beautiful* also highlighted the work of Arts and Crafts architects and designers in Britain and their counterparts on the continent responsible for reforms beginning with Art Nouveau. Already in the 1890s, it featured the work of Charles Rennie Mackintosh from Glasgow as well as van de Velde in Belgium. While readers of the British journal *The Studio* had access to similar content, those who relied on architecture journals published in the United States did not.²⁷

Women could be at the forefront. Wheeler opened her article "The Art of Stitchery," with the observation that "The Art of the Needle has been a women's art since the days of Eden." Yet her article was illustrated with works designed by two men, Mackintosh and his German counterpart Bernhard Pankok. This was in keeping with the attention *House Beautiful* paid at the turn of the century to Mackintosh and his sister-in-law Frances McNair, as well as to their counterparts in Germany.²⁸ In particular, the Austrian architect Joseph Maria Olbrich, who from 1899 until his death in 1908 was based in the German city of Darmstadt, at-

²³ "Successful Homes III", *House Beautiful* 1 (1897): 64-69.

²⁴ For instance, it returned to his expanded home in Alfred H. Granger, "An Architect's Studio", *House Beautiful* 7 (1899): 36-45.

²⁵ Kathryn Dethier, "The Spirit of Progressive Reform: The 'Ladies' Home Journal' House Plans, 1900-1902", *Journal of Design History* 6 (1993): 247-261.

²⁶ Arthur C. David, "The Architecture of Ideas", *Architectural Record* 15 (1904): 361-384.

²⁷ The first publication of Mackintosh in an American architecture journal was "House for an Art Lover", *American Architect and Building News* 85 (24 September 1904). Van de Velde did not feature until Henry Russell Hitchcock, "Paris, 1937", *Architectural Forum* 67 (September 1937): 168.

²⁸ For instance, Donald Warren, "The New Furniture", *House Beautiful* 5 (1899): 51-60.

tracted admiration. The display of his work at the St. Louis World's Fair in 1904 sparked sustained interest over the next three years in *House Beautiful* about what he and other Germans were doing, although there was no comprehensive address of mechanisms, such as the German Werkbund, established in 1907, through which reforms were being implemented there.²⁹

The preference for German over French styles may also have been a response to the presence of a large German community in Chicago and to the fact that the architecture school at the University of Illinois had been founded in imitation of its counterpart in Berlin rather than Paris.³⁰ The magazine's editorial staff were less enamoured with French Art Nouveau than what the Germans termed Jugendstil, although they were certainly aware of it, especially in the wake of the Universal Exposition held in Paris in 1900, as well as cognizant of the relatively quick collapse of the fashion for it afterwards.³¹ Instead, they preferred the more durable British Arts and Crafts movement, which mapped more readily as well onto the Prairie Style in Chicago. In addition to featuring Jekyll and Lutyens in its pages, it commissioned a series of articles in 1909 and 1910 from C. R. Ashbee on the subject.³² Ashbee, who had already visited Chicago, was familiar to the magazine's readers before offering this in-depth survey.

The outbreak of World War I in 1914 cut access to Europe off even before the United States entered the war in April 1917, nearly three years after the start of the conflict. At an initial glance, the coverage in *House Beautiful* became more conservative. This is not surprising in a wartime context, as support for avant-gardes collapsed, especially in the Allied countries, and was not quickly revived after the armistice.³³ Perhaps the most adventuresome house published in *House Beautiful's* pages across the course of the next decade was Irving Gill's Walter Dodge House in West Hollywood, California. The magazine already had a robust interest in the state, but it was unusual for it to profile a house that had been completed seven years earlier, as was the case when it turned its attention to it in 1921. The author, Eloise Roorbach, reported that the house "is without ornament save that furnished by vines, for [Gill] believes beauty should be organic and that no amount of ornament can redeem a badly designed structure," one that in this case was built entirely out of reinforced concrete in a style that she found "in the Spanish spirit so far as the plain walls, arches and patios

²⁹ Once again *House Beautiful* was out in front. Olbrich's first appearance in the architectural press in the United States was "A Court, Reception Hall: German Exhibit of Arts and Crafts", *Architectural Record* 17 (1905): 122-124.

³⁰ For the importance of the German community to Chicago's architectural culture see Joseph Siry, *The Chicago Auditorium Building: Adler and Sullivan's Architecture and the City* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

³¹ "Emile Gallé and His School", *House Beautiful* 3 (1898) 172-175, for the first article on French Art Nouveau. See also Jean Schopfer, "The New Art Furniture of France", *House Beautiful* 9 (1901): 271-275.

³² C. R. Ashbee, "Arts and Crafts in England", *House Beautiful* 26 (1909): 14-16, 34-35, 46; and also "Man and the Machine", *House Beautiful* 28 (1909): 23-25, 53-56, 89-90, 109-111.

³³ Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

are concerned and thus is in harmony with the romantic inheritance of the West, but in all else is distinctly modern."³⁴

It took until 1925 for the magazine to fully re-engage with developments on the European continent. In that year Power travelled to Paris to visit the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, which showcased what is now widely known as Art Deco. It was at that point as well that Power began publishing the work of more avant-garde architects such as Le Corbusier. Power returned to Europe in 1928 and 1930 in the company of her partner, the architect Eleanor Raymond. During the last of these journeys, she travelled to Sweden to see the Stockholm Exhibition and to Berlin, where she and Raymond had tea with Ise Gropius, who the following year contributed an article to the journal in which she advocated standardized functional furniture.³⁵

After Power stepped down as editor, she continued to write for the journal. Her most important contribution in this period was as a supporter of prefabrication.³⁶ The arrival to the United States in 1937 of Walter Gropius, a German architect who had long been interested in the topic, and the changes World War II made in the country's construction industry are often credited with spurring interest in pre-fabrication, but once again *House Beautiful* was well ahead of the curve.

House Beautiful kept its readers well-informed, but it never criticized them for continuing to make relatively conventional choices about the appearance of their dwellings. The Colonial Revival in particular was a conscious choice preferred by women and men who were more enthusiastic about the new technologies the magazine also profiled than they were about new styles.³⁷ The years 1896 to 1940 were a time of enormous change in the United States for most of *House Beautiful's* regular readers. While they welcomed electric lighting and appliances, as well as replacements for dirty and labour-intensive wood and coal heating, they also often found the Colonial Revival reassuringly familiar even as they may have been interested and even excited to be informed about alternatives to it. Those commissioning or buying new houses chose styles, not necessarily because talented architects like Wright and Gill, or for that matter van de Velde and Olbrich, invented them, but because they assisted in constructing the identities they wanted to inhabit. White conservatives favoured continuity with the past because they feared that African Americans and recent immigrants from Europe would mount successful challenges to the status quo. Others, including Power as well as New Deal progressives such as first lady Eleanor Roosevelt and Frances Perkins, her husband the Secretary of Labour, found in pre-industrial farmhouses and twentieth-

³⁴ Eloise Roorbach, "A California House of Distinguished Simplicity", *House Beautiful* 49 (1921): 94.

³⁵ Power's journals from this period are preserved in the archive of her partner. See Eleanor Raymond Collection Frances Loeb Library Repository, Gund Hall, Harvard University, Cambridge, Massachusetts. See also Ise Gropius, "Modern Dwellings for Modern People", *House Beautiful* 69, n.º 5 (1931): 506, 532-534.

³⁶ Ethel B. Power, "Prefabricated – No Waiting", *House Beautiful* (March 1935): 50-53, 90ff.

³⁷ For example Elva D. Hoover, "Do You Hate Dishwashing?", *House Beautiful* 56 (1924): 59, 87; Gladys Beckett Jones and Jenise Brown Short, "New Electrical Appliances", *House Beautiful* 56 (1924): 248, 284- 286; and F. J. St. John, "Artificial Refrigeration", *House Beautiful* 57 (1925): 404, 435.

century imitations of them informal and, they believed, inherently democratic alternatives to the infatuation of Gilded Age plutocrats with dwellings and furnishings of European aristocrats.³⁸

Conclusion

The story of *House Beautiful* demonstrates that female consumers rivalled male architects as instigators of change as well as choice in architecture in the United States between 1896 and 1940. Moreover, although the shelter press emerged in the United States, by the middle of the twentieth century at the latest it had spread throughout many parts of the world where consumer choice was driving design decisions. This suggests that the story told here may have parallels in many other countries, albeit beginning at a slightly later date. Even in Communist Eastern Europe, magazines, such as *Sibylle* in East Germany, often informed women readers about new approaches to design and architecture as well as fashion.³⁹ To understand why the twentieth-century built environment looked the way it does, historians of architecture have to turn away from their overwhelming focus on architects. They need to address the multiple channels through which potential clients learned about the spectrum of designs available to them, and how this was presented to them in a way that might encourage them to be adventuresome.

³⁸ The politics of the Colonial Revival continues to be much discussed by historians of the architecture of the United States. See Richard Guy Wilson (ed.), *Re-creating the American Past: Essays on the Colonial Revival* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2006). For Eleanor Roosevelt's involvement in Val-Kill industries and her appropriation of its former quarters as her home see Blanche Wiesen Cook, *Eleanor Roosevelt* (New York: Viking, 1992/1999). Perkins often spent her summers in a mid-nineteenth century farmhouse in Sugar Hill, New Hampshire, that belonged to her friend Margaret Winterbotham Poole and is currently owned by the author's mother.

³⁹ Ute Mahler (ed.), *Sibylle: Zeitschrift für Mode und Kultur* (Stuttgart: Hartmann Projects Verlag, 2017).

A Berlin Catalogue. A Repertoire of Architectural Figures from Michael Schmidt's Photobooks

Un catálogo berlinés. Repertorio de imágenes arquitectónicas desde los libros fotográficos de Michael Schmidt

MARCO LECIS

Università di Cagliari, marco.lecis@unica.it

Abstract

Los libros fotográficos de Michael Schmidt, desde *Berlin Kreuzberg. Stadtbilder* hasta *Waffenhue* y *Berlin nach '45*, ofrecen un punto de vista polémico sobre Berlín y el área de Kreuzberg, donde el fotógrafo vivió a lo largo de toda su vida. Schmidt retrata la Südliche Friedrichstadt en 1980 y publica sus fotos solamente quince años después, en 2005: por entonces el área, que se había quedado congelada a la sombra del muro, estaba casi completamente reconstruida y ya se empezaba a hacer un primer balance crítico del trabajo de los arquitectos. El Berlín de Schmidt es muy diferente al Berlín cosmopolita y ecléctico del IBA y sus siguientes iniciativas: las imágenes del fotógrafo parecen rechazar la retórica arquitectónica y cuestionan la misma posibilidad de que los arquitectos puedan captar e interpretar las características de un lugar.

The photographic books by Michael Schmidt, from *Berlin Kreuzberg. Stadtbilder* to *Waffenhue* and *Berlin nach '45*, offer an oriented and polemical point of view on Berlin and the Kreuzberg area, where the photographer lived throughout his life. Schmidt portrayed the Südliche Friedrichstadt in 1980 and publishes his photos only fifteen years later, in 2005: meanwhile, the area, which remained frozen in the shadow of the wall, had been almost completely rebuilt and a first critical assessment of the recent architects' work had just begun. Schmidt's Berlin is very different from the cosmopolitan and eclectic city of IBA and its following initiatives: the photographer's images seem to reject every architectural rhetoric and question the very possibility that architects can capture and interpret the characters of a place.

Keywords

Berlín, arquitectura, fotografía

Berlin, architecture, photography

Michael Schmidt is one of the most important German photographers of the late twentieth century and has lived throughout his career (and almost his entire life) in the Berlin district of Kreuzberg. Located south of Mitte, the district also includes the southern part of the Friedrichstadt, an area that in the second half of the twentieth century remained on the edge of the wall with the persisting presence of ruins and voids¹. Kreuzberg is the main object of Schmidt’s research, at least until the end of the 80s, and his three most important books –*Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* (1984), *Waffenruhe* (1987) and *Berlin nach ‘45* (2005)– are dedicated to it² (fig. 1).



Figure 1. Three Michael Schmidt photobooks dedicated to Kreuzberg: *Berlin Kreuzberg. Stadtbilder* (1984), *Waffenruhe* (1987) and *Berlin nach '45* (2005).

The last of those books is actually the first and differs from the others in style and intention: in 2005 Schmidt published a series of photographs taken in 1980 and made with a technique unusual for him. He used a large format camera, 13x18cm, which requires the assembly of the tripod, the careful choice of the point of view and the meticulous calibration of the shot: a slow shooting process that requires methodical organization. Another important aspect that distinguishes the book is the fact that it is exclusively dedicated to architectural subjects: the human figure is excluded (not only the portraits but the mere presence of the

¹ The district was also one of the liveliest and most problematic in the city, the embodiment of an alternative and anarchic Berlin, inhabited in the 70s mainly by a poor population, squatters and immigrants, especially from Turkey. The area has been gentrified starting from the 90s.

² Michael Schmidt, *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder* (Berlin: Verlagsgesellschaft, 1984); Michael Schmidt, *Waffenruhe* (Berlin: Nishen, 1987); Michael Schmidt, *Berlin nach '45* (Göttingen: Steidl, 2005). An important study about the work of Schmidt has been published in 2020 as catalogue of a comprehensive monographic retrospective: Michael Schmidt, *Photographs 1965-2014* (London: Koenig Books, 2020).

inhabitants)³. Among Schmidt's books, *Berlin nach '45* is certainly the one that lends itself most to the analysis of an architect: for the choice of the neutral tone, for the methodical approach to the shooting, and for the prevalent use of a distant point of view, tending to the bigger scale. Through the images in the book, it seems possible to reconstruct a repertoire of figures, a conscious selection that determines a certain vision of the city⁴.

A repertoire of architectural figures

As I will try to demonstrate, Schmidt's restitution is highly oriented, strongly subjective, and innervated by a vision: and this is true even if it is set according to principles of apparent objectivity. As the photographer claimed during his courses, his first goal is not to document, but to express a point of view⁵. In our case, therefore, we could speak of a project, a vision of the city. The analysis of the photos led me to select three themes that evidently guided Schmidt: *the terrain vague and the re-emergence of the natural element; the image of the ruin; the surviving segments of the compact city*. They are all architectural themes and have been central also for the architects involved in the reconstruction of the area. Starting from the end of the 1970s, the part of the city depicted in *Berlin Nach '45* is affected by the activities of Kleihues' Internationale Bau Ausstellung, which culminated, after the fall of the wall, with the completion of the Friedrichstadt under Hans Stimmann. The photographer's campaigns, therefore, overlap with the architects' activity and offer a counterpart to the vision that was shaping the city concretely. IBA and the initiatives that have followed have built a cosmopolitan image of Berlin, projected into a global dimension, and they have done so by convening the most advanced profiles of the international debate: from Rossi and Ungers to Hadid and Libeskind (just to stay in the area of Schmidt's campaigns). But the rebuilt Berlin appears today uprooted, the fruit of a culture which, despite its aspirations, seemed unable to transfer organicity, continuity, and its own character to places. Schmidt's photos are interesting exactly because they reveal a Berlin radically different from that of the reconstructions: a city that the photographer knows directly, whose local dimension he

³ The books of 1984 and 1997 are collections that favor architectural and urban themes, but always combine the images of buildings and streets with portraits of their inhabitants. In fact, Schmidt dedicates several books to the human figure and to social themes. Just as his portraits are inspired by a crude, anti-aestheticizing but deeply empathic realism, his architectural images programmatically avoid reproducing recognized monuments and places, much less in a comforting way.

⁴ Schmidt takes care of all the moments of the production of his images, from shooting to printing, and carefully plans the edition of his books: their sequences and the search for an internal coherence are therefore as significant as the reproduced subjects. Over the course of the three books the photographic language and character of the shots change radically, passing from the neutral and analytical style of *Berlin after '45* to a fragmented and strongly contrasted one (especially in *Waffenruhe*). But even through the filter of an evolving sensibility, recurring elements are still recognizable. And if therefore *Berlin nach '45* can be the best field for my research, the comparison with the other books helps to define its characteristics.

⁵ A declaration of intentions by Schmidt, recently found in the archive, is reported and discussed by Ute Eskildsen in the catalog of the retrospective exhibition dedicated to the photographer in 2020. Ute Eskildsen, "For Now, The Neighbourhood. Michael Schmidt's Early Works", in *Michael Schmidt Photographs 1965-2014* (London: Koenig Books, 2020), 32.

favors and which he reproduces in its most everyday and humble elements (even in its degraded ones). Schmidt seems to reject any possible architectural rhetoric, establishing a sharp contrast with the Berlin of the architects and demonstrating a very different attitude from that of other photographers who have dedicated monographic books to the reconstruction (for example Gabriele Basilico⁶, Giovanni Chiaramonte⁷ or Mitch Epstein⁸).

Terrain Vague and re-emergence of the spontaneous natural element

The first image of *Berlin nach '45* presents the city as a composition of blind walls and grassy fields. Nature plays a central role in the sequence, but not in the form of parks or gardens: the nature on which Schmidt lingers is spontaneous and seems to re-appropriate an urban space in a state of decay. In some images it is the foreground that stands out because the buildings are almost lost in a far-too-distant shot⁹. This method is in fact the most typical of the series and determines its tone: clearly evident throughout the lower half of the image a surface with informal characters sets the distance between the city and its buildings¹⁰. The compositions are often flat, structured in horizontal bands: very rarely does a shot appear aligned with the perspective of a street¹¹. It is a type of composition that breaks the illusion of depth and introduces another type of spatiality, a relationship between apparently non-communicating planes. The Berlin that Schmidt describes is made up of large voids rather than a few volumes, and these voids appear worn and abandoned, reconquered by nature. The photographer is intent on measuring the lacunas in the city: a city that is recognized and re-proposed precisely in this relaxation, in its rarefaction and lack of density (fig. 2).



Figure 2. The first picture of *Berlin nach '45*: an abstract composition of blind walls and a grassy field.

⁶ Gabriele Basilico, *Berlin* (Arles: Actes Sud, 2002).

⁷ Giovanni Chiaramonte, *Berlin, die Stadt, die immer wird* (Munich: Schirmer/Mosel, 2009).

⁸ Mitch Epstein, *Berlin* (Gottingen: Steidl, 2011).

⁹ On pages 44, 52 and 72.

¹⁰ The city remains in the background and its details are diminished and rendered indifferent.

¹¹ It happens on page 27, in the third photo of the series, and on pages 37 and 71, and only in the photographs on pages 95 and 75, the framing, moving away from the horizontal alignment, has an oblique orientation, stretched along the converging edges of the roadway.

The image of the ruin between monumental fragment and informal debris

The Anhalter Bahnhof, inaugurated in 1841, was redesigned in 1872 by the architect Franz Heinrich Schwechten¹² as one of the most impressive examples of the first railway station architecture: a large vaulted roof covered the platforms, supported by light metal arches that contrasted with the mighty walls at the base. At the head of the station an apparently undersized portico emerged from the transversal body and it is now precisely this portico, a minimal portion of the colossal building, the only remaining fragment.

In *Berlin nach '45* the ruin of the Anhalter Bahnhof is a recurring element, it appears in 7 images, but in many of these it is presented as a detail relegated to the background. The most significant images in this sense are those on pages 33, 42 and 91: these are shots in which the remains of Schwechten's architecture are almost invisible, covered by vegetation and confused among other buildings. These shots seem to lack a primary visual element, so much so that at first sight one is led to wonder what is being photographed. The ruin remains the center of the shot anyway: the monument seems to have lost its match with the surrounding landscape –because it gets lost in it and is no longer able to reorient it– but the ruin is still presented as a remote reference, caught on the verge of an extinguishing aura (fig. 3).

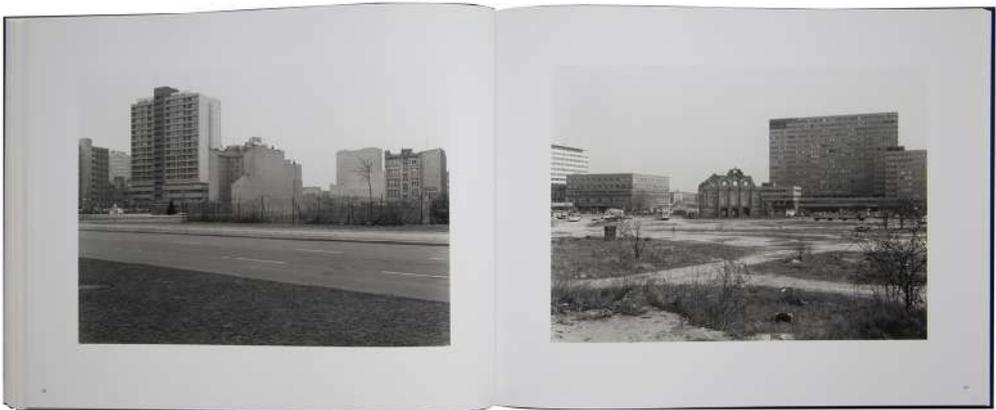


Figure 3. Pages 48 and 49 of *Berlin nach'45*: on the right a photo with the Anhalter Bahnhof ruin at the center on the background.

The other monument of the neighborhood is obviously the wall. It is not a ruin when Schmidt photographs it in the 1980s, but it may be useful to discuss it as such: we are legitimate to do so (as the photograph strongly suggests) considering the fragmentary nature of its construction and the wounds imprinted on its surface. The wall appears as the third image in

¹² Franz Heinrich Schwechten (Cologne 1841- Berlin 1924) is one of the principal architects of the Willhelmine era. He is also the author of the Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, whose ruin becomes the symbol of the western part of the city and was completed with the two abstract volumes designed by Eiermann between '57 and '63.

the 1984 book and is present in only one image in the 2005 one¹³. But the wall is at the center of *Waffenruhe*, the 1987 book. It is precisely in this collection that the most evident fragmentary components and the corrosion of the material are presented. It is illustrated as a ruin even before it becomes one and it is entrusted as the main narration vehicle of the city's historical trauma.

The precariousness of the material and the signs of the time (and of human action) on it, are a central component of Schmidt's poetics, and much of the expressiveness of the images of *Berlin Kreuzberg* and *Waffenruhe* is entrusted to them. *Berlin nach'45* is perhaps the book in which this is evident the least: but in a certain sense what the photographer strives to portray are the detritus of a city, of its spaces and its form, more than those of its individual elements: the ruin of the Schwechten station, captured only in a few cases for its plasticity or for its lesions, is at the center of shots that exalt above all the degradation of the area around it.

The surviving segments of the street compact curtains

The idea that seems to guide Schmidt is not simply to present the lacunas of the failed reconstructions, but to illustrate the dialectic between the compact historical fabric and the dilated post-war spaces: an apparently unmeasurable space, in which buildings are located independently of the street grid. Schmidt's book is in fact constructed through the dialectic between these two visions: the second, the one materially portrayed, is always kept in tension with the first. And this is because many surviving segments of the city are inserted into the book's sequence as a constant counterpoint.

The *Brandwände*, the blind fronts of the fire walls, are undoubtedly the most recurring motif and the one most loaded with expressive tension¹⁴. They had become a typical figure in Berlin in the second half of the century and were a concrete sign that referred to the idea of a mutilated city. The *Brandwand* fascinates Schmidt with its evocative properties: because it shows the profile of historic buildings and their stratigraphies, associating them to an empty field. The photographer relies on the figure to give substance to the abstract image that he is pursuing (fig. 4).

In addition to the blind facades, fragments of the curtain walls that marked streets such as Friedrichstraße¹⁵ are also present in Schmidt's photographs. The most recurring subjects of this kind are some blocks that overlook the southern part of the street: facades with regular layout, but with almost no quality of decoration. Their anonymity seems to reinforce the evocative principle of the book: the intention to recall a reality that can never really be shown, which is considered lost. Among the elements that refer to the lost urban density

¹³ On page 83, where it is presented with a certain emphasis and it is framed between two backlit walls, as if behind an opening curtain.

¹⁴ They are present on pages 25, 27, 36, 37, 41, 45, 57, 60, 61, 63, 71, 75, 85, 86, 88, 93.

¹⁵ On pages 30, 32, 46, 47, 53, 59, 41, 65, 83. A single photo, on page 51, offers a sequence of compact facades, endowed with a uniform classicist design and decoration. The facades are also placed in prominence in a shot that frames them using two building fronts on the sides, one of which is blind, and an area under construction at the bottom.

Schmidt often repropose the internal patios that have been partially destroyed, which now appear as fronts¹⁶. Once again, the photographer portrays a few buildings: especially those at civic numbers 9 and 12 of Friedrichstraße and another two in the opposite block, which overlook Wilhelmstraße. They are almost the protagonists of the book, given that Schmidt shoots them with great insistence from various angles and distances¹⁷. Their nature as fragments of a lost continuity is exalted and becomes the expressive key of the images that portray them.



Figure 4. Pages 86 and 87 of *Berlin nach '45*: examples of Berlin *Brandwände*.

The categories of this synthetic catalogue: *Terrains Vagues*, ruins and historical *urban fragments*, are united by a suspended sense of the passing of time and by the evidence of material degradation. For Schmidt, the city is above all an environment charged with history and it transmits this legacy in an indirect way: through the parts it has lost, which stand out in the voids, and through a sense of the wear and tear of surfaces, so typically at odds with the finished, performing images of a modern metropolis.

The photographer's city and the Berlin of the architects

In the years in which Schmidt begins his campaigns, and especially in those in which he reaches full expressive maturity, Berlin deals with the theme of the reconstruction of its historic center. It is a process that begins before the fall of the wall and which continues, through the 1990s and 2000s, up to the more immediate present. Indeed, in 2020, the Danish architect Dorte Mandrup wins the competition for the construction of the *Exile Museum*, overcoming contenders such as Sanaa and Kéré and proposing a spectacular brick facade

¹⁶ On pages 31, 41, 48, 61, 62, 67, 69, 79, 87.

¹⁷ The one now located at number 12 Friedrichstraße appears on pages 30, 32, 41, 48, 53, 59, 87 and the one on the corner of the same street and Franz-Klühs Strasse on pages 32, 41, 48, 53, 67, 69, 87.

that frames (and greatly resizes, from a perceptive point of view) the survivor fragment of the Anhalter Bahnhof¹⁸ (fig. 5).



Figure 5. View of the project of the *Exile Museum*, Dorte Mandrum, Berlin 2020. Source: <https://dortemandrup.dk>.

Some of the architects who reconstruct that part of Berlin operated on the same themes identified by Schmidt in his books, reinterpreting them and projecting them into their own visions. We can therefore try to read the photographer's images and the architects' work in superposition and bring out their specificities and contrasts.

High density and open fragmentation: two antithetical images of Berlin

The idea that the city had its character in a new expanded dimension is at the center of the debate on reconstruction and finds a first important definition in the summer school that Ungers organizes in Kreuzberg in 1977. Ungers proposed the vision of the city as *Green Archipelago*¹⁹ inspired by the romantic Berlin of Schinkel and Lenné: he dealt with

¹⁸ <https://dortemandrup.dk/work/exile-museum-berlin-germany> (visited 8 July 2023).

¹⁹ Ungers organizes a Summer Academy for Cornell University in Berlin in 1977, assisted by Rem Koolhaas, Hans Kollhoff, Peter Riemann and Arthur Ovaska. The place of work and the topics addressed by the students were both located in the Kreuzberg district. The results of the school have been published in various forms, including an article appearing in *Lotus International*: O.M. Ungers, “The city within the city”, *Lotus*, n.º 19 (1978): 82-97. On the subject see also Florian Hertweck and Sébastien Marot (eds.), *The city in the city. Berlin: a green archipelago* (Zurich: Lars Müller Publishers, 2013).

demographic reduction by imagining a metropolis divided into parts, each one with its own identity and separated by green areas. In this hypothesis, the typology of the *urban villa* – an isolated volume of medium size surrounded by gardens – played an important role. Among the proposals elaborated together with the school students there were some which concerned precisely the two blocks at the center of Schmidt's 1980 campaign. In one of these proposals, tutored by Hans Kollhoff, two buildings – the blind volumes that dominate *Berlin nach '45* – become the pivot of a larger arrangement: big square courtyards obtained from the juxtaposition of volumes with a quadrangular plan of similar proportions (the proportions of the *urban villa*). Although starting from the module of a villa, the project tries to define a form at the scale of the block, making its perimeter emerge as a built curtain. This trend will eventually be the predominant one for the reconstructions of the historic center of the city, according to the direction of Keihues and Stimmann, and also Ungers and Kollhoff – despite their original archipelago vision – will tend to adapt to it in their creations for the area²⁰.

The idea of the dispersion and indeterminacy of space, that of the negation of a continuous perimeter for the block, seems instead to be the basis of two projects by John Hejduk for empty blocks in the Südliche Friederichstadt: *Berlin Masque* and *Victims*²¹. Here no large-scale volume tries to give shape to the block, but interventions on a minimal scale, with an ephemeral and nomadic²² character, are spread without apparent order. These are small pavilions linked to public functions that encourage a spontaneous occupation of the city by its community.

Neither of the two mentioned projects will see the light, but Hejduk will build two of his rare buildings right next to the southern part of Friedrichstraße. One of these, the artists' tower²³, is defined as a courtyard open to a garden and rotated with respect to the main road. The building tends to break the continuity of the block and addresses directly an expanded green space, the Besselpark. The pivot of the composition, the iconic tower, also appears as a punctual, isolated and exceptional element, in opposition to the continuity of the facade's series.

Apart from Hejduk, among the architects who build in the area there is another one that sets its building in the sense of openness to the free spaces behind the urban curtain. He is Gino

²⁰ Ungers in particular in the building of the family court, from 1991-95, close to the southern edge of the area on which insisted the Anhalter Bahnhof (an area strongly present in Schmidt's campaigns of 1980). Ungers recomposes the perimeter of the block by regularizing the layout of some pre-existing buildings. Kohllof in the Victoria residential complex (1980-86) on Lindenstrasse (situated at a point from which Schmidt took some photos): a continuous front marks the limit of the block by superimposing some projecting brick bodies on a persistent white plaster screen.

²¹ The two projects were both drafted within the framework of the IBA, the first, *Berlin Masques*, in 1981, for two southern blocks straddling Wilhelmstraße (the easternmost of which is at the center of Schmidt's photographs for *Berlin nach '45*), the second, *Victims*, in 1984, for the block of the former Prinz Albrecht Palais a little further north, between Wilhelmstraße and Stresenmanstrasse, on the area of today's *Topographie des Terrors* centre.

²² Antony Vidler, *The Architecture Uncanny. Essays in Modern Unhomley* (Cambridge-London: MIT Press, 1992), 210.

²³ Built between 1984 and 1987.

Valle who built an elementary school between 1983 and 1987²⁴ just behind one of the isolated volumes portrayed by Schimdt²⁵. Valle's building has a comb-like structure that extends in the direction of the sports fields and the gardens which directly overlook Lindenstraße²⁶. The mediation between the Friedrichstraße front, the body of classrooms and the gardens is very sophisticated with surprising variations in altitude, ramps and elevated paths: a complexity that certainly contrasts with the uniform image of the city with continuous facades (fig. 6).

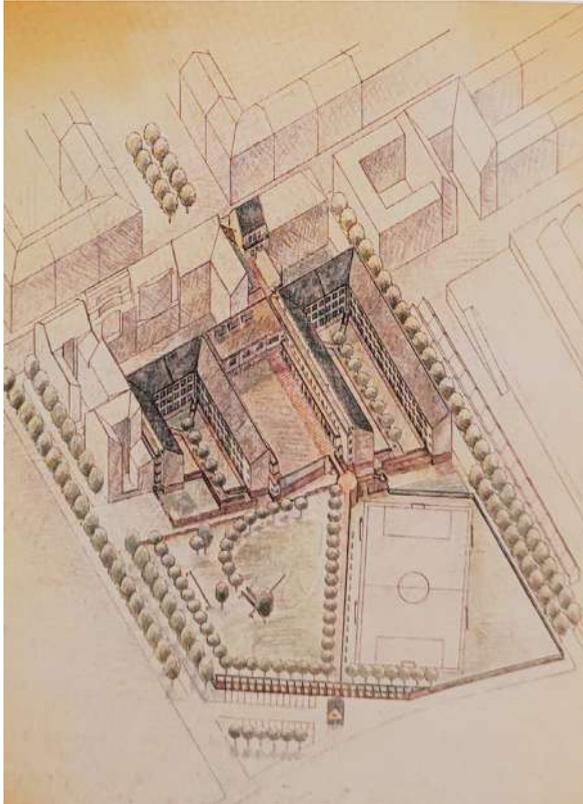


Figure 6. Axonometric view of the Elementary school on Friedrichstraße, Gino Valle, Berlin 1983-87. Source: Pier-Alain Croset, Luca Skansi, *Gino Valle* (Milan: Electa 2014), 276.

Ruin, persistence, and collective memory

Apart from the recent competition won by Mandrup, ruin in the monumental sense is not a theme among the projects and realizations of the Sudliche Friedrichstadt. However, pre-existence and memory are recurring issues and they became central –with a certain

²⁴ Pier-Alain Croset, Luca Skansi, *Gino Valle* (Milan: Electa, 2014), 276-279.

²⁵ The house number 12 on Friedrichstraße.

²⁶ Exactly where Schmidt took one of his photos.

degree of material concreteness— in the case of the Prinz Albrecht Palais area. This is a large block on the upper edge of which there are still fragments of the wall and whose southern corner borders on the ruin of the Anhalter Bahnhof. *Victims* by Hejduk was designed for this area and Giorgio Grassi and Peter Zumthor²⁷ worked on it at different times. It is interesting to mention these last projects—both unbuilt, like Hejduk's²⁸— because they offer two opposing ways of relating to the material presence of the (not conspicuous) ruins. The Milanese architect starts from the surviving traces to propose new volumes that resume the original configuration: he even increased the archaeological sign with false ruins, low walls built from scratch to support the legibility of the finds. The Swiss, on the other hand, while attesting his large hermetic volume on one of the axes of the remains, simply overlaps and hide them, building a monumental display case around them²⁹. These projects lack the sense of material density so important in Schmidt's images (in some of *Berlin Nach'45*, and in many of *Waffenruhe*), but perhaps Grassi's proposal, with his search for a low density and a laconic repositioning of historical forms, deprived of aura, can be compared to how the photographer shoots the ruins of the Anhalter Bahnhof. The silent technical object proposed by Zumthor also seems to be connected to many of the photographer's favorite motifs and the dark and nihilistic sense of his historical evocations. Those are very different sensibilities compared to the scenographic emphasis of Mandrup's hemicycle.

The reinvention of compact road fronts

The theme of the reinterpretation of compact urban fronts is instead central to the reconstructions of the center of Berlin, imposed by the indications of Kleihues and Stimmann. There is therefore a large number of variations that can be compared with how Schmidt interprets it. For the photographer, those fronts are isolated episodes, fragments of a lost continuity, now endowed with an individual figure: for this reason, instead of mentioning the large, monumental fronts created by Rossi or Kollhoff, it may be interesting to return to Hejduk and Valle, which occupy precisely the spaces photographed by Schmidt (almost facing each other on Friedrichstraße).

²⁷ In 1984 Giorgio Grassi participates, together with N. Di Battista, A. Renna, F. Collotti and G. Zanella, in the same competition in which Hejduk participates with *Victims*, while Peter Zumthor is engaged in the creation of the *Topographie des Terrors* center from his winning in the 1993 competition until 2004, when, despite part of the building having already been completed, it was decided to abandon the work. Giovanna Crespi and Simona Pierini (eds.), *Giorgio Grassi. Le opere e i progetti* (Milan: Electa 2006), 162-169; Thomas Durisch (ed.), *Peter Zumthor, Volume 2, 1990-97* (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014), 57, 79.

²⁸ The area has now remained almost completely free, mostly occupied by the forest of a park and, in the northern part, by the *Topographie des Terrors* documentation center and by the ruin of the wall, of which a large portion is still present. The center is now housed in a structure designed by Heinz W. Hallmann and Ursula Wilms, winners of a competition launched in 2006 (after the interruption of construction work on the Zumthor building) and built by architects Heinle, Wischer und Partner.

²⁹ The urban image of the new volume is independent from the historical one and creates new, completely abstract relationships with the large adjacent buildings (first of all with the Martin Gropius Bau, of which it was conceived as an extension).

The header of the Valle school is interesting because it seems to want to transfer the complexity of the building and the green areas of the inside onto the street front: in fact, the facade splits in two and is articulated with unprecedented intensity compared to the adjacent ones, rising on very light *pilotis* one of its part and leaving a vacuum that suggests the rich spatiality it hides. In the case of Hejduk however, the style is dried up, but here too is evident a certain intention of contradiction with the theme of the continuous front. The American architect built the *Gate House*, again in the second half of the 1980s, a few street numbers from the Valle school³⁰ (immediately opposite the buildings with open patios at the center of Schmidt's sequence). Retreating slightly from the edge of the street, and above all opening up in the center into an evocative portal—which is the main motif—Hejduk designs the door of a road that crosses the interior of the block: it introduces the space behind the curtain wall of the Friedrichstraße (fig. 7).



Figure 7. View from the court of *Gate House*, John Hejduk, Berlin 1984-1987. Source: Photo by Marco Lecis, 2023.

The radical nature of Schmidt's shots, for the stylistic choices that distinguish them, and for the ways in which they are revived twenty-five years later, is certainly characterized as a polemical alternative to the Berlin of the reconstructions. But although it is a protest, and ultimately a provocation, it also contains an alternative idea of the city, one that is built starting from concrete architectural elements that were at the center of the work of the architects. The photographer's narration intertwines and overlaps with the architects' vision in a way that is certainly not that of mere documentation: it could be read instead as an open challenge.

³⁰ *The Gate House* is also the direct transposition of one of the *Masques* from 1981.

El soporte papel y lo digital. Desvelando la vida y obra arquitectónica de Milagros Rey Hombre

The Paper and the Digital. Unveiling Life and Architectural Works of Milagros Rey Hombre

CÁNDIDO LÓPEZ GONZÁLEZ

Universidade da Coruña, candido.lopez@udc.es

MARÍA CARREIRO OTERO

Universidade da Coruña, maria.carreiro@udc.es

Abstract

La descripción del proceso, y del resultado, de la edición de dos libros, *Arquitectas pioneras de Galicia. Ocho entrevistas*, y *Milagros Rey Hombre, 1930-2014. Memorias y proyectos de una arquitecta pionera*, pretende poner de relieve la relevancia de la hibridación entre el papel y lo digital en la difusión de la arquitectura. Lo publicado permite explorar, y valorar, la inserción del QR en la edición analógica como un elemento clave y de referencia indispensable para mostrar la vida y obra arquitectónica de la arquitecta. Soporte papel y digital se emplean como mecanismos de transmisión complementarios. Aun cuando el primero fue amenazado por la llegada del segundo, el tiempo viene demostrando que la convivencia y el refuerzo colaborativo entre ambos logran un enriquecimiento en la comunicación. Un hecho que ya no tiene vuelta atrás. Una circunstancia que envejece a los libros y/o revistas que lo ignoren.

The description of the process, and result, of the edition of two books, *Arquitectas pioneras de Galicia. Ocho entrevistas*, and *Milagros Rey Hombre, 1930-2014. Memorias y proyectos de una arquitecta pionera* aims to highlight the relevance of the hybridization between paper and digital in the dissemination of architecture. The publication allows to explore, and to value, the insertion of the QR in the analogical edition as a key element and of indispensable reference to show the life and architectural work of the architect. Paper and digital support are used as complementary transmission mechanisms. Even when the former was threatened by the arrival of the latter, time shows that the adaptation, coexistence and collaborative reinforcement between the two achieves an enrichment in communication. A fact in the contemporary world that can no longer be reversed. A circumstance that ages the books and/or magazines that disregard it.

Keywords

Soporte papel, soporte digital, Milagros Rey Hombre

Paper format, digital format, Milagros Rey Hombre

Desde su casual descubrimiento tanto para protegerse del frío como soporte para la escritura y tras más de dos mil años, el papel se convirtió en una herramienta útil para transmitir conocimientos artísticos, científicos, geográficos, históricos, literarios, y evidentemente arquitectónicos. Desaparecieron papiros y códices al ritmo que se transformaba la propia sociedad. El papel se convirtió en el soporte para los documentos escritos y gráficos, en paralelo a la invención de la imprenta¹ y, siglos más tarde, a los cambios introducidos por la revolución industrial en las formas de producir este material. Un proceso largo pero de fácil síntesis: de la piel de animal a la celulosa. Una sustancia extraída inicialmente de los trapos de algodón, y finalmente de la madera, para elaborar el papel. Un material tan barato que podría desecharse en veinticuatro horas, lo cual propició el nacimiento de la prensa diaria, con la publicación en 1702 del *Daily Courant* en Londres. Un material que impulsó la difusión del libro y su expansión hasta la actualidad, y que influyó enormemente en la alfabetización e instrucción como signo de las sociedades modernas y contemporáneas. Aunque la revolución digital en la que estamos inmersos cuestiona la exclusividad del papel como soporte para la transmisión de contenidos.

La rápida implantación internacional y en España de todo tipo de dispositivos inteligentes, como tabletas, móviles táctiles, phablets, etc., está transformando los hábitos de acceso a la cultura, la información y el ocio de muchas personas. En este contexto de cambio acelerado, muchos profesionales del mundo del libro nos estamos preguntando cómo será el mundo del libro en el siglo XXI. ¿Tiene sentido tener librerías y bibliotecas físicas en la era digital? ¿Seguirá siendo el texto el principal lenguaje para contar una historia? ¿Qué otros formatos (audio, vídeo, imágenes, etc.) se utilizarán con ese fin?²

Nos encontramos en una época marcada por el tránsito de lo analógico a lo digital en casi todos los ámbitos de la vida: la música, la imagen, los datos, las relaciones personales... En la industria tecnológica se experimenta con sintetizadores analógicos combinándolos con tecnologías digitales para ofrecer experiencias de sonido únicas. Este cambio de paradigma presenta múltiples problemas de aceptación y adaptación, pero también conlleva estimulantes retos e innumerables posibilidades que alcanzan al mundo editorial. Aun así, en este período del siglo XXI, todavía provoca emociones la ligazón a las sensaciones táctiles u olfativas ligadas al formato papel. Por ello el plano físico y tangible semeja imprescindible.

En este escenario, la posibilidad de incorporar contenido multimedia, enriqueciendo el texto impreso, abre un universo de opciones en la comunicación. Entre otras, acceder a la información mediante el tacto, a través del empleo de una tinta especial, lo que le permite al lector escuchar sonidos, percibir colores cambiantes o conectarse a cualquier dispositivo digital que se encuentre en su proximidad. O quizás más elementalmente, introducir

¹ Mario Carpo, *La arquitectura en la era de la imprenta* (Madrid: Cátedra, 2003).

² Javier Celaya, “El futuro del libro en la era digital”, en *Dosdoce (sitio web)*, 16 de diciembre 2015, consultado 8 de junio de 2023, <https://www.dosdoce.com/2015/12/16/el-futuro-del-libro-en-la-era-digital>. Celaya, gurú digital y fundador del portal cultural *DosDoc*, es desde 2016 director del Congreso del Libro Electrónico, encuentro profesional de habla hispana que analiza anualmente la evolución de la edición digital en la ciudad de Barbastro (Huesca).

códigos QR, descifrables por medio de los teléfonos inteligentes, tanto para escuchar audios o ver videos, como para acceder a documentación gráfica con una definición impensable hasta el momento.

El presente texto persigue validar la incorporación del archivo electrónico en el soporte papel, aunando formatos. Para ello, inicialmente se contextualiza el estado de la cuestión mediante consideraciones previas tanto del valor de la comunicación, como del enunciado de las utilidades e inconvenientes de los libros impresos y digitales observados como modelos independientes. A continuación se aborda la integración de lo digital en la edición analógica, a través del análisis del proceso de edición y del resultado de dos casos de estudio, los libros titulados *Arquitectas pioneras de Galicia. Ocho entrevistas*, y *Milagros Rey Hombre, 1930-2014. Memorias y proyectos de una arquitecta pionera*. En ambos ejemplos se explora, y se valora, la inserción del QR como un elemento clave para mostrar la vida y obra arquitectónica de una arquitecta, Milagros Rey.

Esta acción implica una profunda transformación del libro en formato papel, tanto en continente como en contenido, al incorporar a la lectura otras experiencias sensoriales. Refleja la relevancia de la hibridación entre el papel y lo digital en la difusión de la arquitectura. Un hecho que en el mundo contemporáneo ya no tiene vuelta atrás. Una condición que semeja envejecer a los libros y/o revistas que ignoren esta posibilidad.

La coexistencia de dos modelos: analógico y digital

La existencia de las obras de arquitectura como elemento cultural depende de su comparecencia en los espacios de comunicación. Los libros, las revistas, blogs, webs y plataformas digitales presentan unas obras de arquitectura que pretenden ser ejemplares, expresadas con una voluntad modélica e instructiva. Además, relatan la crónica del desencuentro entre el incomprendido arquitecto y un destinatario que, al parecer, todavía no ha recibido los instrumentos necesarios para descifrar el mensaje emitido. Unas palabras de Gutiérrez Soto así lo evidencian:

Son precisos unos conocimientos exactos de cómo viven todas las clases sociales; pero hay que llegar a más: hay que lograr una labor más importante, que es la de enseñar a la gente cómo debe vivir, es decir, cómo debe hacer uso de la vivienda que se le ha proyectado, para conseguir de ella el máximo beneficio.³

En esa línea de reflexión, Tim Benton, que explora la relación entre la arquitectura y los medios, incide en el conflicto permanente entre las expectativas y ambiciones estéticas de los arquitectos y las experiencias vividas por los habitantes de las casas. Alude a una arquitectura deshumanizada que excluye la representación del individuo, que se muestra refractaria

³ Luis Gutiérrez Soto, "Proyecto de (las) viviendas (intervención en las Sesiones Críticas de Arquitectura en 1951)", *Revista Nacional de Arquitectura* (1956), 176-177: 1.

a las huellas de la vida cotidiana⁴ y a los objetos que incordian en el impoluto escenario arquitectónico. Un panorama de autismo arquitectónico que se agrava con la mediación de unas formas de representación –abstracciones esquemáticas– hostiles con los espacios en los que se desenvuelve la vida de las personas.

Al margen del objetivo, contenido y alcance subyacentes presentes en la difusión de la arquitectura, la propia manera de realizarla ha sido objeto de numerosos estudios. Unos, tangenciales a la disciplina, inciden en la función de la escritura y los libros en la cultura moderna como los de Roger Chartier⁵, Lipstadt⁶, H. Jannière⁷, o Sarquis.⁸ Otros, por su parte, analizan las relaciones entre cultura y tecnología de los medios de comunicación, como los de Beatriz Colomina⁹ en la Universidad de Princeton.

En cualquier caso, y al margen de los estudios académicos sobre el tema, a lo largo del siglo XX, y comienzos del XXI, los libros y las revistas de arquitectura se han convertido en el principal medio de difusión de la arquitectura.¹⁰ Los primeros con un carácter monográfico sobre temas concretos, o autores principalmente; las segundas como publicaciones periódicas especializadas en las que se recogen las propuestas del momento. Estas actúan como el principal agente para difundir las obras en el ámbito académico. Si bien es cierto que en la última década han entrado en competencia con blogs, webs y plataformas de imágenes, más accesibles y sin coste económico aparente.

⁴ Buscando la visibilidad de lo que, por motivos diversos, ha permanecido oculto, los estudios recientes son deudores de las trayectorias de otros ámbitos disciplinares como la sociología, la historia de la cultura material o la historia de los medios de comunicación. Sin olvidar la impronta de W. Benjamin, es especialmente importante la emergencia de la vida cotidiana como objeto de estudio en las obras de Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Norbert Elías, Erving Goffman, Pierre Bordieu, Ben Highmore, Deborah Berke y Steven Harris.

⁵ Roger Chartier, “Del código a la pantalla: trayectoria de lo escrito”, en *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, ed. por Adriana de Teresa Ochoa (Ciudad de México: Bonilla Artigas, 2010), 17-30.

⁶ Hélène Lipstadt, “Bourdieu’s Bequest”, *Journal of the Society of Architectural Historians* 64, n.º 4 (2005): 433-436.

⁷ Hélène Jannière, “La crítica arquitectónica como objeto de investigación [La critique architecturale, objet de recherche (2009)]”, trad. por Andrés Ávila-Gómez y Diana Carolina Ruíz, *Revista de Arquitectura* 18, n.º 2 (2016): 120-134.

⁸ Jorge Sarquis, “La teoría de la arquitectura, entre la *sophía* y la *espisteme*”, en *Teoría de la práctica y teoría del proyecto*, comp. por Jorge Saquis (Argentina: Noboku, 2007), 17-42.

⁹ Beatriz Colomina es la responsable del Programa Media and Modernity. Entre sus principales obras destacan *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge: MIT Press, 1994); *Domesticity at war* (Barcelona: Actar, 2006); *Clip, stamp, fold: the radical architecture of little magazines 196X-197X* (Barcelona: Actar / Princeton: Princeton University, 2010).

¹⁰ Harriet McKay, Jeremy Aynsley y Charlotte Grant, *Imagined Interiors. Representing domestic interior since the Renaissance* (Londres: V&A Publications, 2006); Ramón Gutiérrez, “Revistas de arquitectura, el nuevo escenario del siglo XXI”, *Revista de Arquitectura* 17, n.º 23 (2011): 4-5; Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX. De las realidades a los desafíos”, en *1810-1910-2010. Independencias dependientes. Kunst und nationale Identitäten in Lateinamerika / Arte e identidades nacionales en América Latina / Art and National Identities in Latin America*, ed. por Henrik Karge y Bruno Klein (Frankfurt: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, 2016); Luis Gutiérrez Soto et al., “Opiniones sobre la revista”, *Revista Nacional de Arquitectura* 24 (1960): 5-12.

Dejando a un lado los contenidos estrictamente TIC, libros y revistas admiten dos soportes de publicación: el analógico o papel, en formato código principalmente; y el electrónico, sea en archivo de documento en formato portátil, PDF, o en cualquier otro de *e-book*. Uno y otro soporte se pueden analizar individualizadamente para valorar sus ventajas y flaquezas.

El formato código es una de las tecnologías con más perdurabilidad en la historia de la humanidad, más de 500 años, pues precede a la imprenta. Conserva la magia de la experiencia física: diseños, colores, texturas, olores y otros recuerdos asociados con los volúmenes, es decir, el aura del objeto único. Nunca falla cuando se le necesita. No agota las baterías, no sufre incompatibilidades entre formatos, hardware y sistemas operativos. No genera la obligación de comprar un dispositivo nuevo cuando el antiguo se queda obsoleto, ni tampoco ocasiona un cansancio visual como el provocado por las pantallas con brillo propio o retroiluminadas de algunas tabletas y/o *e-readers*.

Por su parte, el libro electrónico permite personalizar el formato –elegir el tamaño y tipo de letra, el interlineado, el color de fondo de pantalla...–, singularizar la lectura a través de anotaciones, subrayados o destacados, y acceder a textos a bajo costo o gratis. Una de las mayores ventajas es la disponibilidad mediante el acceso inmediato a la publicación, al margen de las coordenadas de tiempo y de lugar. Y, asociado a esta, la portabilidad, es decir, la oportunidad de llevar una biblioteca encima en cualquier dispositivo –un teléfono móvil, una tableta, un ordenador, una *phablet*, o un *e-reader*–. No es necesario disponer de estanterías saturadas de libros, no ocupa espacio. Permite la oportunidad de compartir contenidos, incluso párrafos, en las redes sociales. Sin embargo este formato también presenta limitaciones. Entre otras el inconveniente ocasionado por el brillo de las pantallas, aun cuando se avanza hacia las de tinta electrónica sin retroiluminación, que buscan parecerse lo más posible al papel. O la pérdida de propiedad efectiva sobre los contenidos. O el hipertexto que aportan muchos dispositivos digitales, un arma de doble filo. Aunque consiente el acceso a información relacionada –desde un diccionario hasta artículos, vídeos u otros datos–, también es una vía hacia las multitareas, es decir, a encargarse de varias cosas a la vez, lo cual provoca distracción y baja concentración.

Pero, ¿y si en lugar de considerarlos como esferas autónomas, de descartar lo analógico como algo del pasado, se pensase en ello como un recipiente, como un vaso que contiene y sostiene un fluido digital? Así, cuando ambas partes, contenedor analógico y contenido digital se combinen en un mismo objeto, adquieren la capacidad de crear algo diferente y representativo. Sin denostar lo analógico ni idolatrar lo digital, o viceversa, sino, antes al contrario, hallando el equilibrio adecuado entre ambos. Aun cuando el primero parecía ser amenazado por la llegada del segundo, con la adaptación y convivencia entre ambos se logra perfeccionar la comunicación. La generación de un producto en papel enriquecido con contenidos multimedia abre múltiples posibilidades de interacción, acentuando su potencial como vehículo de transmisión del mensaje.

La colaboración de los modelos en la difusión: la introducción del QR

En la modernidad, el éxito de una arquitectura está ligado estrechamente a las condiciones de su difusión en los medios. Uno de los objetivos del historiador de la arquitectura moderna es entender la determinante influencia de los medios.¹¹

El párrafo de Benton nos ilumina para explorar las ventajas e inconvenientes del empleo del QR, una herramienta digital empleada en dos libros titulados *Arquitectas pioneras de Galicia. Ocho entrevistas*, y *Milagros Rey Hombre, 1930-2014. Memorias y proyectos de una arquitecta pionera*, que se entretienen, entre otras arquitectas, en la figura de Milagros Rey. En el primero, los QR insertados se vinculan a una serie de archivos de audio, lo que permite escuchar el tono y el timbre empleado por las entrevistadas, entre las que se encuentra la protagonista del segundo libro. En este, por su parte, alojan un conjunto de archivos gráficos que dan cuenta de una parte seleccionada de la obra arquitectónica de Rey Hombre.

Los dos libros, editados en el intervalo de un lustro, persiguen adentrarse en un ámbito de estudio todavía periférico respecto a los intereses de la historiografía del mundo de la mujer en la arquitectura, que ha sido abordado con un criterio patriarcal. En ambos casos, el equilibrio perseguido entre lo analógico y lo digital no sería posible sin el sostén del repositorio institucional de la Universidade da Coruña. Una base de datos en formato digital y en línea, que proporciona, a cualquier usuario del globo terráqueo, información fácilmente accesible, manejable, reproducible y transmisible, superando las limitaciones físicas del formato papel.

El caso de estudio 1: el QR con audio

En la publicación titulada *Arquitectas pioneras de Galicia. Ocho entrevistas* (fig. 1) se plantea el estudio de un caso colectivo¹²: el conocimiento de la realidad de ocho arquitectas para aproximarnos a un fenómeno general, la desconsideración de la presencia de la mujer en la historia de la arquitectura. Un tipo de estudio del que es posible extraer tanto un uso intrínseco –comprender mejor un caso particular– como uno instrumental –ilustrar el caso general.

Se empleó como método la realización de entrevistas personales semiestructuradas. Todas ellas grabadas, recogieron la tendencia de las entrevistadas a autotematizar episodios significativos de la propia vida y/o a formular el juicio propio sobre situaciones más o menos próximas, fuesen personales, profesionales o sociales.

Debe señalarse que la entrevista como forma de escucha activa demanda una postura en apariencia contradictoria. Por una parte, la disponibilidad hacia la persona interrogada, la subordinación a la singularidad de su caso, por mimetismo, empuja a adoptar su lenguaje y a congeniar con sus puntos de vista, sentimientos o pensamientos. Por otra parte, la

¹¹ Tim Benton, “The Twentieth-Century Architectural Interior: Representing Modernity”, en *Imagined Interiors. Representing Domestic Interior Since the Renaissance*, ed. por Harriet McKay, Jeremy Aynsley y Charlotte Grant (Londres: V&A Publications, 2006), 220.

¹² Robert E. Stake, *Investigación con estudios de caso* (Madrid: Morata, 1998).

interrogación metódica, asentada sobre un conocimiento de las condiciones objetivas, dificultaba el entendimiento de sus posiciones.

En el caso que nos ocupa, acotado el papel de la empatía, la aplicación del método señalado nos permitió objetivar el contenido, y trascender el contexto, como pretende cualquier posición crítica.¹³ Por tanto, la armonía entre ambas acciones fue la condición inexcusable para trasladar los contenidos con precisión.



Figura 1. Portada del libro *Arquitectas pioneras de Galicia. Ocho entrevistas*.

¹³ Pierre Bourdieu, *La miseria del mundo* (Madrid: Akal, 1999).

Las entrevistas biográficas suelen desarrollarse a través de un ciclo sucesivo –de tres a cinco, o más–, en construcción recurrente. En la realizada a Milagros Rey, el texto transcrito responde a una única sesión registrada en audio, aun cuando la información recabada a través de publicaciones de prensa, o del conocimiento personal y de una serie de charlas previas permitieron plantear cuestiones que aclararon puntos oscuros o en blanco, ayudando a comprender su trayectoria. Un diálogo, más o menos abierto, sobre diversas cuestiones personales, académicas y profesionales. Una conversación interactiva, que una vez transcrita íntegramente, se reelaboró para su publicación en papel.

Cabe preguntarse hasta qué grado pueda considerarse representativo este relato de una vida singular. Sometida a un análisis a partir de unos ejes temáticos y temporales, se organizó secuencialmente. Primero se llevó a cabo un análisis temático, valorando el contenido del texto: lo qué se dice y cómo lo dice, estimando que el lenguaje expresa de modo directo la realidad, con los textos narrativos estructurados en temas y categorías. Segundo, se desarrolló un análisis estructural que se interesó por la forma de contar y, por lo tanto, cómo, a través de determinados dispositivos narrativos, el relato podía ser persuasivo. Por eso, además del contexto referencial, el lenguaje se constituye en el objeto central. Tercero, se procedió a un análisis interaccional. En este, adquiere relevancia el proceso de diálogo entre el narrador y oyente. Dado que las narrativas de experiencia acontecen en contextos particulares, ambos participan en una conversación, en la que se van construyendo interactivamente los significados. Y cuarto, se realizó un análisis performativo. En él, la narración equivale a una puesta en escena con la que se pretende involucrar a la audiencia, persuadirla y, en determinadas circunstancias, inducirla a actuar.

Es evidente que la representatividad de la narración biográfica no puede ser, conforme a la herencia del positivismo, el de la “lógica matemática”. En la historia vital, lo relevante se encuentra en la pertinencia y la coherencia del argumento. Ambos aspectos configuran la credibilidad y plausibilidad del relato, considerando el contexto y grupo social de referencia. No se intentó, por tanto, encajar la vida de la entrevistada en grupos sociales o categorías artificialmente construidas, sino que se persiguió situarla en el ámbito cultural del que formaba parte, articulando lo individual y lo colectivo.¹⁴



Figura 2. QR enlazando al RUC de la Universidade da Coruña: audio con un extracto de la entrevista realizada a Milagros Rey Hombro.

¹⁴ Steinar Kvale, *Las entrevistas en la investigación cualitativa* (Madrid: Morata, 2011).

Como consecuencia de estas consideraciones, el audio grabado se sometió a un proceso de “corte y confección”, seleccionando una parte de la grabación, aquella que semejaba aportar un mayor significado al relato. Se practicó, inconscientemente, una “colonización académica” de la voz de la entrevistada, escogiendo lo que más convenía a los propósitos del investigador, y silenciando o desdeñando el resto. Pero, sin duda, el QR permite la recreación de la voz de la arquitecta, de modo que el lector puede interiorizar, hacer suyas, la vida o las experiencias narradas, poner tono y timbre al relato (fig. 2).

El caso de estudio 2: el QR con documentación gráfica

El libro *Milagros Rey Hombre, 1930-2014. Memorias y proyectos de una arquitecta pionera* (fig. 3) presenta un trabajo que se encuadra en el estudio de caso instrumental. En él se ilustra el hecho genérico mediante el caso particular, de tal modo que del estudio de este se obtiene una visión general y más completa del tema de fondo. En el caso concreto de las memorias y proyectos de Milagros Rey, se profundiza en el conocimiento de un período concreto del ambiente profesional y social que imperaba en torno a una profesión y a una clase social, así como a la historia de las mujeres.

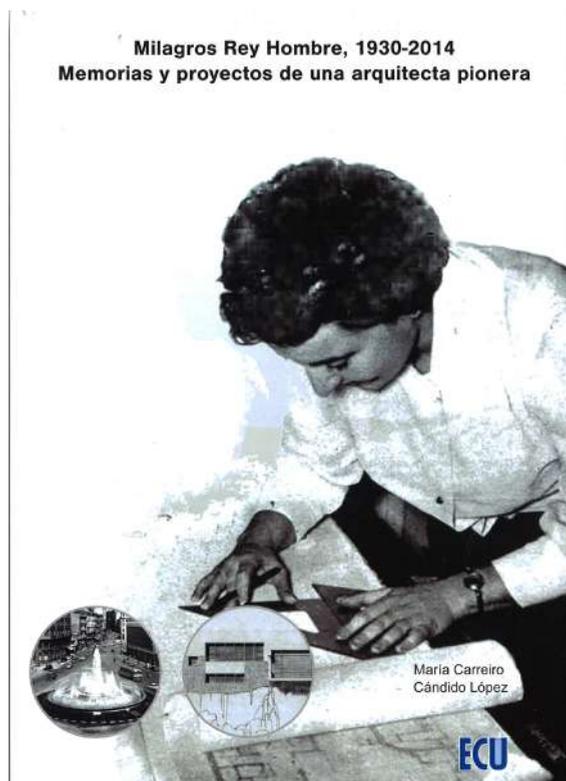


Figura 3. Portada del libro *Milagros Rey Hombre, 1930-2014. Memorias y proyectos de una arquitecta pionera*.

El texto editado se estructuró en dos grandes apartados. Uno con la recreación de las memorias escritas por la arquitecta, y otro con la crítica de una selección de los proyectos elaborados en veinticinco años de ejercicio profesional. El primero se abordó a partir de las fuentes primarias disponibles, el archivo personal¹⁵ depositado en la biblioteca de la ETS de Arquitectura de la UDC. Este consta tanto de documentos, fotografías y otros enseres personales –un conjunto de materiales de la vida privada, profesional o institucional que recogen recuerdos–, como de escritos autobiográficos –textos describiendo historias, anhelos, ambiciones, narrativas personales y profesionales en su contexto vital global–. El segundo de los apartados ilustra la obra arquitectónica de la arquitecta, mediante el material gráfico recopilado tras la consulta al fondo del Colegio de Arquitectos depositado en el Archivo del Reino de Galicia. Tras revisar el fondo en su totalidad, se llevó a cabo la selección de los proyectos reseñados, de temática y escalas diversas. Una cuestión que supuso un reto a la hora de reproducir los documentos recopilados para su difusión.

Hasta el momento, el vehículo utilizado para intercambiar información gráfica con los lectores era únicamente el papel, con un tamaño manejable y editable. Esta cuestión condicionaba la escala, la calidad y la cantidad de los dibujos publicados. Se respondió al desafío con la incorporación de una imagen abstracta, una serie de códigos de respuesta rápida, QR, que facilitasen el acceso a los planos de mayor significación en cada uno de los proyectos seleccionados (fig. 4).



Figura 4. QR enlazando al RUC de la Universidade da Coruña: documentación gráfica del proyecto de residencia unifamiliar en el lugar de Bastiagueiro (1962) de Milagros Rey Hombre.

¿Por qué se adoptó esta medida? Sin duda ayudó a tomarla¹⁶ la consideración de los cuatro elementos principales de la transformación digital –social, móvil, análisis y nube (SMAC, en sus siglas en inglés)–, que hace que vivamos y trabajemos en un mundo en el que progresivamente el teletrabajo y la computación en nube sean los protagonistas. Que se pueda manejar un enorme volumen de datos con eficacia. Que ahorren costes directos, minimizando

¹⁵ Cándido López y María Carreiro, “Una aproximación al archivo de la figura de Milagros Rey Hombre, arquitecta”, en *Investigación y género. Reflexiones desde la investigación para avanzar en igualdad. VII Congreso Universitario Internacional Investigación y Género. Sevilla, 28 y 29 de junio de 2018*, ed. por Isabel Vázquez Bermúdez et al. (Sevilla, 2018), 447-458. <http://hdl.handle.net/2183/21158>.

¹⁶ Los cuatro elementos del SMAC: el primero, la comunicación social con una necesaria reputación *online* que fomenta el uso de las redes sociales. El segundo, la movilidad en dispositivos, gracias a la proliferación de redes inalámbricas y dispositivos interconectados. El tercero, la analítica de datos con el *big data* acaparando el protagonismo. Y el cuarto, el *cloud computing*, que maximiza la eficiencia de la información.

al mismo tiempo la huella de carbono, al reducir el empleo de papel. Y que se satisfaga la normativa en materia de privacidad y seguridad, al permitir conocer con exactitud dónde y cómo están almacenados los registros, quién y en qué momento ha accedido a ellos, y qué ha hecho con el documento o registro.

En el libro en cuestión, la incorporación del QR permite al lector acceder de modo instantáneo a la documentación, incorporando a la palabra escrita y al material físico tradicional, el papel encuadernado, la eficiencia de los procesos digitales rápidos, ágiles y precisos.

Nota: alcance del repositorio de la UDC como fondo documental

En los dos casos de estudio aquí expuestos, el repositorio institucional de la Universidad de Coruña ofrece el soporte en la nube que aloja la documentación elaborada para ser difundida, a la que se accede a través del enlace representado por el QR. Sea un archivo sonoro como en el primer caso, sea un archivo gráfico como en el segundo, esta herramienta permite, además, disponer de información estadística relativa a cada uno de los ítems, tanto el número total de visitas, las visitas mensuales, las visitas al fichero –descargas–, como los países y las ciudades en las que los ficheros reciben un mayor número de visualizaciones.

Un cierre provisional, conclusiones

En la era digital actual, el formato papel a menudo parece presentarse como algo obsoleto o anticuado. En muchos sentidos, se piensa que el papel como depositario de contenidos está superado. No obstante, las dos casos de estudio presentados evidencian que tanto el soporte papel como el digital se emplean como dos mecanismos de transmisión conjunta. En el caso de la arquitectura, la coexistencia y complementariedad de lo analógico y lo digital permiten ampliar su difusión en la sociedad del conocimiento.

La incorporación del QR atendiendo a las estrategias SMAC de transformación digital es un primer paso. Modifica el modo de reproducir los planos, sin el límite impuesto por el tamaño del papel. Permite acompañar los textos con imágenes 3D y con videos. Es innegable que, a la par que con dicha medida se preservan los documentos, se garantiza una mayor visibilidad. Esta última, una condición comprobable a través de la estadística que, en la página web, registra tanto el número de visitas como el de descargas. Pero por sí sola no basta, ya que la velocidad de la aparición de nuevas tecnologías en campos como el internet de las cosas, la automatización o la robótica indica que estas no pueden ser obviadas. No cabe duda que la dimensión tecnológica ha de ser incorporada al mundo editorial, equilibrándose armónicamente con el formato papel.

Los lectores que interpretan las formas narrativas desde sus marcos de referencia se aproximan a la experiencia vivida relatada a través de diversos sentidos en un proceso, complejo y reflexivo, que explora la mutación de los textos, incorporando lo audiovisual a lo que ha sido hasta el momento puramente escrito u oral. Es un hecho evidente que el QR como herramienta digital ofrece múltiples posibilidades, aportando un carácter polifónico al discurso narrativo y privilegiando la heterogeneidad del contexto.

Las pirámides después de Le Corbusier. *The New Architecture in Mexico* de Esther Born, 1937

Pyramids After Le Corbusier. *The New Architecture in Mexico* by Esther Born, 1937

CRISTINA LÓPEZ URIBE

Universidad Nacional Autónoma de México, cristina.lopez.uribe@fa.unam.mx

Abstract

En 1936 Esther Born, arquitecta y fotógrafa viajó en automóvil desde Nueva York hasta la Ciudad de México en busca de la nueva arquitectura. Al igual que otros visitantes extranjeros, Born apreciaba encontrar en su camino imágenes primitivas, no obstante, dijo sorprenderse ante la gran cantidad de arquitectura moderna, mayor que la de su propio país.

El reportaje de Born apareció por primera vez en 1937 como un añadido al número de abril de *Architectural Record* y después como el libro *The New Architecture in Mexico*. Con una poderosa narrativa visual, el libro defendía con un tono combativo a la arquitectura de la más absoluta modernidad, mientras también incluía imágenes y construcciones que no se ajustaban del todo a estos parámetros y que coincidieron con el giro hacia lo regional del movimiento moderno a finales de los años treinta. Su complejo discurso intelectual ilumina el momento histórico de entreguerras.

In 1936 Esther Born, architect and photographer traveled by car from New York to Mexico City in search of the new architecture. Like other foreign visitors, Born appreciated finding primitive images on her way, however, she said he was surprised by the large amount of modern architecture, greater than that of her own country.

Born's report first appeared in 1937 as an addendum to the April issue of *Architectural Record* and later as the book *The New Architecture in Mexico*. With a powerful visual narrative, the book defended the architecture of the most absolute modernity with a combative tone, while it also included images and buildings that did not fully conform to these parameters and that coincided with the regional turn of the modern movement in the late thirties. Its complex intellectual discourse illuminates the historical moment between the wars.

Keywords

Funcionalismo, diseño editorial, regionalismo, fotografía, viajes

Functionalism, editorial design, regionalism, photography, travel

En septiembre de 1937 la revista mexicana *Arquitectura y decoración* presentaba así el libro *The New Architecture in Mexico*¹, de la autoría de la arquitecta y fotógrafa Esther Baum Born y diseñado con la colaboración de su esposo, el arquitecto, ilustrador y diseñador editorial Ernest Born (fig. 1).

Ester Born da a conocer, en un libro profusamente ilustrado, la obra arquitectónica que de diez años a esta parte se ha venido haciendo en México, obra que sin la menor duda ha de haber dejado sorprendidos a la mayoría de los americanos, acostumbrados a pensar en nosotros como un pueblo romántico, lleno de tradiciones, de estilos históricos, y en que todo lo hacemos “mañana”, incapaces de pensar para hacer “hoy”, una obra moderna, funcional.

Afortunadamente, este libro si no desvanece las nociones anteriores que son la verdad, por lo menos hará comprender que si nosotros los mexicanos, y más los arquitectos, somos artistas, no dejamos por ello de vivir en pleno siglo veinte, de sentir y comprender el tiempo en que vivimos, y ser capaces de construir con funcionalismo.²

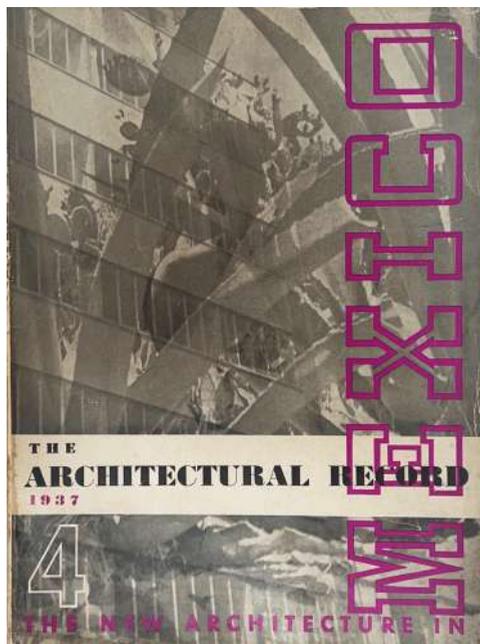


Figura 1. Portada de la revista *Architectural Record*, n.º 81 (abril de 1937), con diseño de Ernest Born y fotomontaje de Esther Born. Fuente: Archivo de la Fundación de Arquitectura Tapatía, Casa Barragán.

¹ Esther Born, *The New Architecture in Mexico* (Nueva York: The Architectural Record y Wiliam Morrow & Company, 1937).

² *Arquitectura y decoración* apareció primero como órgano de difusión de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y promovió desde un inicio la arquitectura moderna. Se puede argumentar que sus portadas presentan alguna influencia del diseño gráfico de Ernest Born para las portadas de *Architectural Record* de 1932-1934. “Bibliografía”, *Arquitectura y decoración*, n.º 2 (septiembre de 1937): 48.

En la tercera página del libro (en un texto que parece escrito por ambos) se hablaba sobre la gran sorpresa con la que habían encontrado una gran cantidad de arquitectura moderna que sería impensable en cualquier ciudad de Estados Unidos, y en un país con habitantes que “nos hicieron a creer que [...] carecen de un sentido del tiempo, que tienen una inclinación mental más mística que práctica”. Aunque esta sorpresa se ha interpretado como un ejemplo paradigmático de colonialismo, el texto jugaba así –a propósito, irónicamente y como una estrategia– con las expectativas de los norteamericanos ante este país³. El valor de una colección de edificios como esta –decían– radica, no en el hecho de que los mexicanos tienen una búsqueda distinta, sino que es la misma que la nuestra desde un trasfondo distinto⁴.

El discurso parece ser estratégico pues fue también el argumento central del ensayo *Social Progress and The New Architecture* del norteamericano Beach Riley que forma parte del libro. Esta colaboración, que se añadió a la publicación en el último momento⁵, y cuyo autor desentonaba entre el resto de los protagonistas⁶, es el que nos brinda mayores pistas históricas sobre aquel momento conflictivo en el que no existían consensos sobre la forma de hacer arquitectura moderna. Entre otros argumentos, Beach Riley defendía que el país no solo era fiestas y “mañana” y criticaba la visión turística superficial desde Estados Unidos.

En los mismos términos se reseñaba el libro en Estados Unidos, por ejemplo, en la revista *Modern Mexico*, donde se publicaron varias fotografías del libro a página completa:

Mexico, the land of romance, of sleepy peons basking in the sun, of mañana, has waked up and has taken upon itself the solution of building problems by 20th century methods [...]

³ Más sobre la mirada norteamericana sobre México en términos generales en Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations Between the United States and Mexico 1920-1935* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1992), y para la arquitectura, Catherine R. Ettinger, *La arquitectura mexicana desde afuera. Episodios en la construcción de un imaginario* (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2017).

⁴ Para Catherine R. Ettinger, por ejemplo, “aunque no haya sido la intención explícita de la autora”, tanto estas frases como las referencias visuales a la tradición “ubican a México como un espacio no occidental en un discurso colonialista”. Ver Ettinger, *La arquitectura mexicana desde afuera*, 158-159.

⁵ En su lugar había un ensayo de Juan O’Gorman que se titulaba “Education of the Architect in Mexico”, esto en el *dummy* original que se mostró a algunos arquitectos mexicanos en el Café Tacuba, antes del regreso de la pareja a Nueva York, posteriormente titulado “The School of Construction” cuando se entregó el material a *Architectural Record*. The Esther Born Collection. AG225. Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, AZ y Carta de Esther Born a Juan O’Gorman, 19 de diciembre de 1926. Gwen Mayhew, Esther Born and Mexican Modernism, presentación en ARLIS/NA 2023 el 21 de abril de 2023 en la Ciudad de México.

⁶ El norteamericano Beach Riley fue colaborador de Harry Block, juntos inauguraron en julio de 1944 la imprenta Nuevo Mundo. Ver Daniel de Lira Luna, “La producción editorial de Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Miguel N. Lira y Josefina Velázquez de León. Su organización bibliográfica y su valor patrimonial” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 26. Trabajó en la venta de muebles de diseño Domus lo cual lo acercó a varios arquitectos, posteriormente fue fabricante de telas lo que lo acercó a Barragán a quien proveía de telas para varios de sus interiores. Ver Tim Street-Porter, *Casa Mexicana* (Nueva York: Harry N. Abrahms, 1996), 93. Comunicación personal con su hija Luisa Riley.

and now [...] architecturally-interested Americans are given a log of progress by which to measure what we may have lost, what they have gained.⁷

El caso más concreto de interpretar a Born como aquello mismo que criticaba fue Villagrán García quien treinta años después cuando se le pidió escribir un prólogo para un libro en inglés sobre arquitectos mexicanos decidió hacerlo alrededor de las ideas expuestas por Born en su libro⁸.

Obviously, Mrs Born did not expect to find, in Mexico, architecture so profuse or so frankly Western in character. It is interesting to reread the first page of her book, because it reveals the attitude of the foreign observer –the North American observer particularly– toward our ignored culture and the realities of our daily life.⁹

Estas descripciones han identificado a los Born con la imagen de los viajeros occidentales llenos de prejuicios, sin embargo, aunque la cantidad pudo haberlos sorprendido, es evidente que los Born sabían “algo” al respecto de la arquitectura mexicana. Lo suficiente para embarcarse en un proyecto que hizo a Esther conducir su Ford desde Nueva York hasta la Ciudad de México con una amiga (fig. 2).

Algo sabían

Habría que poner en duda o suavizar un poco la imagen romántica del descubrimiento con la que se adornó el texto para darle dramatismo. Para esos momentos ya se había publicado la arquitectura moderna mexicana en las revistas, en algunas de las que trabajaba habitualmente Ernest Born como *Architectural Record* y *Architectural Forum*. En contradicción con la imagen más ampliamente difundida sobre Barragán como un arquitecto desconocido, ya se habían publicado varios artículos sobre él en estas revistas¹⁰. El libro sobre las escuelas primarias de Juan O’Gorman había sido enviado a diversas bibliotecas en Estados Unidos¹¹. De hecho, varios de los edificios que Born incluyó ya habían sido publicados; de manera

⁷ [México, la tierra del romance, de los peones soñolientos que toman el sol, del mañana, ha despertado y se ha encargado de resolver los problemas de construcción con métodos del siglo XX [...] y ahora [...] a los estadounidenses interesados en la arquitectura se les da un registro de progreso por el cual medir lo que podemos haber perdido, lo que han ganado] “The New Architecture in Mexico,” *Modern Mexico* 9, n.º 4 (septiembre de 1937): 8-15. La revista pertenecía a la de la Mexican Chamber of Commerce of the United States Inc.

⁸ José Villagrán García, “Foreword” en Clive Bamford Smith, *Builders in the Sun: Five Mexican Architects* (Nueva York: Architectural Book Publishing Co., 1967), 9-14.

⁹ [Evidentemente, la señora Born no esperaba encontrar en México una arquitectura tan profusa o de carácter tan francamente occidental. Es interesante volver a leer la primera página de su libro, porque revela la actitud del observador extranjero –particularmente del norteamericano– hacia nuestra cultura ignorada y las realidades de nuestra vida cotidiana] Villagrán García, “Forward”, 9.

¹⁰ “Mexican Villas”, *Architectural Record* 70 (septiembre de 1931): 162-64; “Recent Work of a Mexican Architect: Luis Barragan”, *Architectural Record* 77 (enero de 1935): 33-46.

¹¹ SEP, *\$1000000 Escuelas primarias 1932. Nueva arquitectura económica y sencilla* (Ciudad de México: SEP, 1933).

sobresaliente el Hogar Infantil N° 9 de Villagrán y De la Mora y el parque Revolución de Barragán¹².



Figura 2. Portada del libro (sin camisa) *The New Architecture in Mexico*. Fuente: colección propia.

Sin embargo, lo que Esther Born ya sabía de la nueva arquitectura mexicana previo a su viaje está determinado en gran parte por su amistad con Diego Rivera y Frida Kahlo. Ernest había hecho una introducción biográfica de Rivera en 1934 para un apartado sobre el muralismo mexicano en la revista *Architectural Forum* de 16 páginas –incluidas dos a todo color, una verdadera hazaña para la época– con fotografías de Esther, el cual demuestra tanto el interés que había sobre *all things Mexican*, como su cercanía (la biografía está escrita en términos personales). Eran, además, vecinos del mismo edificio en Bleecker St. en el Greenwich Village en Manhattan. Los Born habían participado en la defensa de Rivera ante el escándalo de los murales del Rockefeller Center. Su amistad podría indicar que el primer arquitecto que conocieron fue muy probablemente Juan O’Gorman, el autor de las casas de

¹² “Children’s Park: Parque De La Revolución, Guadalajara, Jalisco: Designed by Luis Barragán, Architect: Juan Luis Barragán, Civil Engineer.” *Architectural Record* 78 (septiembre de 1935): 165-69; “School-Home for Small Children. Balbuena, Mexico City: Jose V. Garcia and Enrique de la Mora Architects”, *Architectural Record* 79 (junio de 1936): 445-450.

Rivera y Kahlo en San Ángel que se encontraban en construcción durante los años en los que los mexicanos vivieron en Nueva York.

Juan O’Gorman, entonces, fue muy probablemente la brújula de Esther Born para realizar el reportaje, y fue quien le indicó cuáles y quiénes eran los personajes que podrían pertenecer a algo que se define claramente en la publicación como un “movimiento arquitectónico”. Su arquitectura está ampliamente representada, aunque al final se decidió sustituir su ensayo con otro, eliminar su casa en San Ángel del compendio fotográfico, y al parecer, en el último momento sustituir su obra con otra en el frontispicio¹³.

Esther también había leído a René d’Harnoncourt, Anita Brenner y a Frank Tannenbaum, a los cuales cita. También había leído y muy probablemente conocía personalmente a Frances Toor pues le permitió tomar fotografías del interior de su casa construida por Juan O’Gorman. Lo que sorprende, dada la amistad con Rivera y Kahlo y con el propio O’Gorman, es que Esther no haya tenido acceso a ningún interior de las casas de San Ángel¹⁴.

Cuando los Born hablan de la sorpresa ante la modernidad arquitectónica mexicana lo hacen con fines dramáticos y para mofarse de la expectativa norteamericana.

El encargo

En un artículo cercano temporalmente se habla de que la revista *Architectural Forum* era el medio en el que se publicaría el reportaje¹⁵. Al parecer el encargo original de *Forum* se hizo para la sección internacional de esta revista en la que Ernest fungía como diseñador editorial. Sin embargo, *Forum* no quiso publicarlo completo y quien acogió con entusiasmo el proyecto editorial, al grado de proponerlo en forma completa y también como libro desde un inicio, fue el editor de *Architectural Record*, A. Lawrence Kocher. El entusiasmo fue tal que en el número anterior de marzo de 1937, el “número inglés”, que había sido planeado cuidadosamente con un año de anticipación como un intercambio con la revista londinense *The Architectural Review*, comienza y termina anunciando el reportaje mexicano¹⁶. Se le llamó el número mexicano a pesar de que se trata en realidad de un agregado al número

¹³ En el índice aparece la Escuela Industrial de O’Gorman y lo que se publica en realidad es el Centro Escolar Revolución de Antonio Muñoz. Esta sustitución es sintomática del momento político, pues la segunda obra se relacionaba más con el gobierno de Lázaro Cárdenas. Los cambios en los contenidos del libro se obtuvieron de las notas de Esther Born. The Esther Born Collection. AG225. Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, AZ.

¹⁴ Ni siquiera para abrir el ventanal de la casa de Cecil O’Gorman, al final se incluye una imagen que no es de su autoría (sin crédito, quizá de Agustín Jiménez). También sorprende la poca presencia de la casa de Frida Kahlo y la imprecisión de las plantas.

¹⁵ Juan O’Gorman, “Departamento Central inquisidor de la nueva arquitectura”, *Frente a Frente* (5 agosto de 1936): 22.

¹⁶ Desde el número de febrero se anunció el “número mexicano”. El “número inglés” de marzo comienza con un recuadro que anuncia como “un volumen compañero” al inglés que constará de un exceso de 80 páginas, le da el crédito de diseño editorial y de portada a Ernest. Al final del ejemplar inglés de una forma un tanto extraña se agregan las páginas de agradecimientos del libro y la foto orgullosa de Esther Born con su cámara.

correspondiente a abril de 1937 de *Architectural Record* con exactamente las mismas primeras 87 páginas del libro¹⁷.

Pirámides

Cuando se menciona al libro los historiadores hablan sobre todo de la ilustración de la página 2. Sin duda esta ilustración tuvo importantes repercusiones en la historiografía de la arquitectura moderna mexicana e incluso latinoamericana.

La página muestra en la parte superior un croquis de una pirámide rebasado en tinta azul, apenas unos trazos, y sobrepuesta al croquis una fotografía de Esther de un detalle de la misma pirámide (fig. 3).

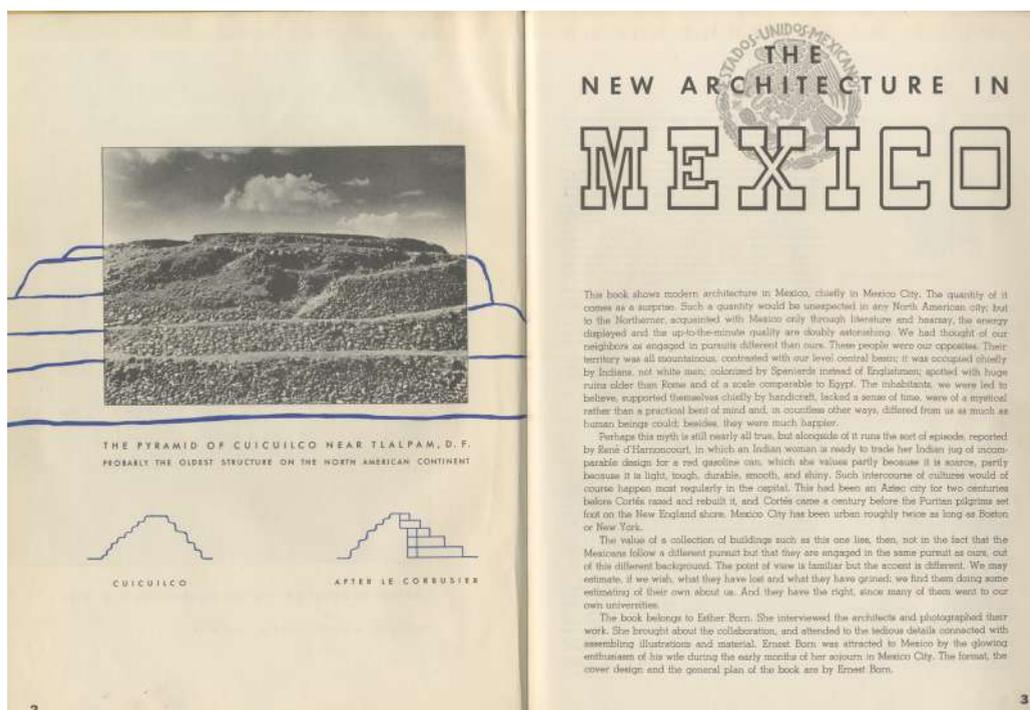


Figura 3. Páginas 2 y 3 del libro *The New Architecture in Mexico*, con dibujo de la pirámide de Cuicuilco y escudo nacional. Fuente: colección propia.

En la parte de abajo de la página hay dos croquis de la silueta de la pirámide, del lado izquierdo completa y en lado derecho la mitad muestra trazos rectos sobre la estructura. De

¹⁷ El entusiasmo por el material no termina ahí, posteriormente hubo conversaciones con Maxwell Levinson para hacer un número especial sobre México de la revista *Shelter* con material inédito el cual no logró concretarse. Sin embargo, en el número de enero de 1939 se incluyen varias fotografías de Born en el reporte que hace Sydney Maslen sobre el XVI Congreso Internacional de Planificación y Habitación que se llevó a cabo en la Ciudad de México. Al parecer usó las fotografías en su presentación. Ver Sydney Maslen, "The Progress of World Housing", *Shelter* 3, n.º 6 (enero de 1939), 10-19.

un lado lo indefinido –con la leyenda “Cuicuilco” y del otro lo mismo, pero con la mitad más racional, científica– con la leyenda “After Le Corbusier”.

Ubicada al sur de la Ciudad de México en Tlalpan, Cuicuilco –como lo dice el texto– es la estructura arqueológica que en ese momento se creía más antigua de Norteamérica (más o menos fechada en 800 a. C. y con un apogeo en el periodo del 300 a. C. al 150 a. C.), la cual en esos momentos era visitada por los curiosos como una gran hazaña solo para concededores¹⁸. Es indicativo que en el dibujo de la derecha los trazos rectos y definidos no sustituyan por completo el dibujo de la pirámide, la mitad indefinida, misteriosa, se mantiene, indicando simultaneidad. Pasa lo mismo en el dibujo superior, que aun teniendo sobrepuesta una fotografía mantiene los trazos. La realidad está representada por el dibujo azul y encima de este el marco de la fotografía muestra la visión técnica científica mecánica que permite ver de otra manera esta realidad, como si se tratara de una ventana. Esta idea hace eco con los trazos rectos de abajo. La modernidad permite en ambos casos ver de otra forma la realidad, de la misma forma que la técnica fotográfica revela la modernidad inherente de la estructura, la modernidad “después de Le Corbusier” extrae las líneas geométricas ya presentes. Esto nos habla de la búsqueda moderna de una esencia atemporal¹⁹.

La modernidad es entonces tan propia de México como la pirámide cuicuilca, parece explicar el diagrama. Esta era una de las cuestiones que Beach Riley destacaba en su ensayo. Lo absurdo que era que se acusara a esta arquitectura de extranjera, pues estaba perfectamente aclimatada como también defendía Anita Brenner²⁰.

A pesar de la poca atención que se ha puesto a este sitio arqueológico, a partir de esta imagen del libro de Born, Cuicuilco ha sido una constante y fundamental en la construcción de los discursos arquitectónicos modernos mexicanos. La misma imagen se utilizó, por ejemplo, en los mitos fundacionales de la Ciudad Universitaria formulados por Carlos Lazo y su equipo en 1952 para la preinauguración. Y posteriormente en el libro de Ramírez Vázquez, *4000 años de arquitectura mexicana*²¹, implicando un antes y después que ata firmemente la modernidad al pasado milenario. Este discurso de anclaje milenario y de vínculo prehispánico de la arquitectura moderna americana será una constante en los libros hechos des-

¹⁸ En otra página del libro se incluye una fotografía de la fábrica de Peña Pobre adjunta a la pirámide, es probable que haya aprovechado las recomendaciones de Anita Brenner, *Your Mexican Holiday. A Modern Guide* (Nueva York: G P Putman's sons, 1935) de tomar el autobús o el tranvía con dirección a Peña Pobre para visitar la pirámide antigua pues todavía no era oficial la visita.

¹⁹ Para Ernestina Osorio la comparación entre arquitectura moderna y prehispánica “invierte la tendencia común de formular temas modernos a partir de constructos antiguos, como los edificios contemporáneos que copian la arquitectura azteca. Más bien esto subraya la forma en que lo antiguo predice lo moderno. Al sugerir que las formas revolucionarias han estado presentes en México mucho antes que la aparición de Le Corbusier, Born presenta una fuente de inspiración para los defensores mexicanos de Le Corbusier”. Este continúa siendo el estudio más profundo sobre el libro. Ver Ernestina Osorio, “Intersections of Architecture, Photography and Personhood: Case Studies in Mexican Modernity” (tesis de doctorado, Princeton University, 2016), 56.

²⁰ Sin embargo, cabe señalar que el libro se tituló la nueva arquitectura en México, no la nueva arquitectura de México ni la nueva arquitectura mexicana, lo que también pone en evidencia los debates vigentes sobre lo internacional del movimiento moderno.

²¹ Pedro Ramírez Vázquez, *4000 años de arquitectura mexicana* (Ciudad de México: CAM-SAM, 1956).

de el punto de vista norteamericano como *Latin American Architecture since 1945*²², pero no solo ahí, pues sería retomado constantemente por los mexicanos para fundamentar su arquitectura en un pasado menos problemático que el virreinal²³.

Acerca de la mención explícita de Le Corbusier en la imagen, como es natural, este era conocido desde los años veinte en México; existen reportajes sobre su obra en los periódicos y revistas desde 1926 y en 1929 Sánchez Fogarty reportó haberlo descubierto gracias a sus amigos los arquitectos Manuel Ortiz Monasterios y Bernardo Calderón lo cual le abrió los ojos a “la revolución que estaba ocurriendo en Europa”²⁴. Le Corbusier era leído y bien conocido por todos los arquitectos reseñados en el libro de Born.

La portada –y la camisa en el caso del libro– diseño de Ernest, parte de un fotomontaje de Esther. Lo que comunica es casi lo mismo que el diagrama de la pirámide. En este caso la fotografía de la planta de maguey, con un gran significado cultural nacionalista se superpone a la imagen del edificio de 1932 de José Arnal. Destaca de este edificio la *fenêtre en longueur* lecorbusiana que en la fotografía contrasta con su rigor geométrico con las líneas sinuosas y puntiagudas del maguey. La inclinación de la fachada produce una fuerte tensión de líneas diagonales que se contrarrestan por la inclinación del maguey en el sentido contrario, lo que produce una imagen muy poderosa. Una vez más estamos ante una representación que nos habla de la simultaneidad entre un pasado milenario y la modernidad arquitectónica²⁵.

En la primera página incluso antes del frontispicio destaca el orgulloso retrato de la mujer que valientemente viajó de Nueva York a la Ciudad de México conduciendo un Ford Modelo A en un viaje que pudo haber tomado dos semanas –el último tramo del cual hizo una guía que llamó *Log of Road: San Antonio-Mexico City* de 5 días– por carreteras que apenas comenzaban a ser acondicionadas para los automovilistas²⁶. El mérito de la hazaña se debía a ella, como advertía el texto.

Mujer con cámara

Esther Born estudió fotografía en el estudio de Ben Magid Rabinovitch, una de las tres escuelas más importantes de fotografía en Nueva York en el periodo de entreguerras, aunque su interés era la fotografía de arquitectura había que destacar también su habilidad como

²² Henry Rusell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945* (Nueva York: MoMA, 1955).

²³ Para más sobre esto ver, Salvador Lizárraga Sánchez y Cristina López Uribe, “Introducción” en *Habitar CU 60 años* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 25.

²⁴ Ponencia presentada en abril de,1937. Publicada como Federico Sánchez Fogarty, “Publicidad institucional”, *Edificación* año IV, n.º 3 (marzo-abril, 1937), 26-31.

²⁵ Sonia Noemí Camargo Calderón está realizando su investigación de maestría en Historia del Arte en la UNAM con énfasis en el estudio de esta portada.

²⁶ Esta guía o bitácora se encuentra en el archivo de Esther Born. The Esther Born Collection. AG225. Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, AZ.

retratista²⁷ (fig. 4). Los retratos que hizo de los arquitectos mexicanos los muestran relajados y sonrientes.

La experiencia fue formativa para Esther Born, algunas de sus tomas son convencionales, sin embargo, en otras como en las del Hogar infantil N°9 de Villagrán y De la Mora o las de Sanatorio de Tuberculosis de Huipulco de Villagrán vemos un trabajo con las sombras y los cielos que después caracterizaría sus fotografías más famosas de la casa Hanna de Frank Lloyd Wright realizadas justo después de su estadía mexicana. También hay algunas tomas más audaces como las de la casa de Villagrán en picada desde la azotea mostrando las distintas terrazas (fig.5). En algunas de estas tomas más experimentales Esther Born juega con su sombra o su reflejo. Esther, quien retrataba por igual tías, botes de basura o arquitectura, retratos, cachorros, *pretzels*, según su tarjeta de presentación diseñada por Ernest, hizo dos exposiciones de las fotografías tomadas en México en la Studio Gallery de Rabinovitch, primero en noviembre de 1936 “Picturesque Mexico. Its Life, Landscape and Architecture in Photographs” y posteriormente en octubre de 1937 “The New Architecture in Mexico”²⁸.

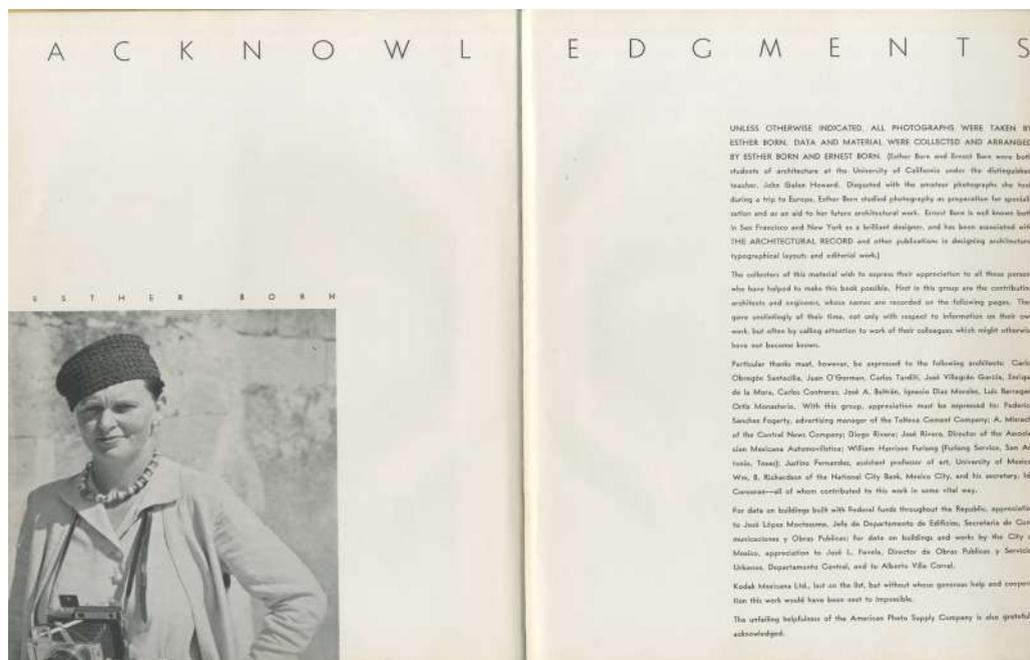


Figura 4. Páginas preliminares del libro *The New Architecture in Mexico*, con retrato de Esther Born y agradecimientos. Fuente: colección propia.

²⁷ Algo que ya destacó Nicholas Olsberg en el libro más completo publicado a la fecha sobre el trabajo del matrimonio Born. Nicholas Olsberg, *Architects and Artists: The Work of Ernest and Esther Born* (San Francisco: The Book Club of California, 2014).

²⁸ Howard Devree, “A reviewer’s notebook”, , 17 de octubre de 1937.

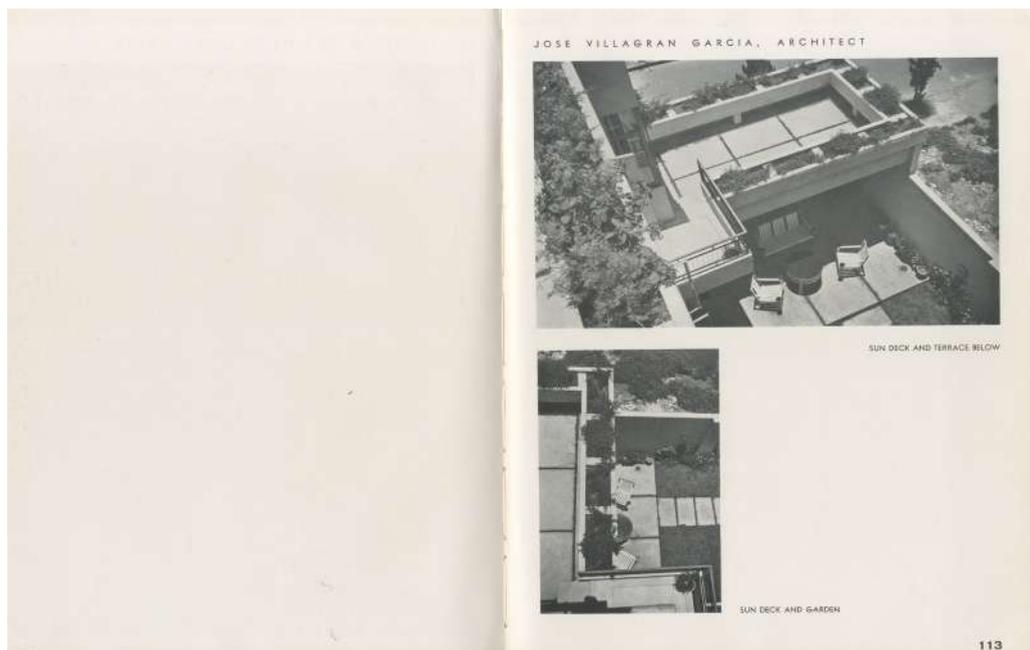


Figura 5. Página 113 del libro *The New Architecture in Mexico*, con fotografías de Esther Born de la casa de José Villagrán García. Fuente: colección propia.

Estructura del libro

La versión completa de *The New Architecture in Mexico* consta de cuatro partes. La sección inicial se compone de 5 ensayos escritos por personajes de la escena mexicana. La siguiente sección es un catálogo fotográfico de arquitectura moderna. Esta estructura editorial ya formaba parte de la tradición del libro de arquitectura moderna. Con una imagen de la maqueta del puente de Nuevo Laredo terminaba la versión corta –es decir la publicación en *Architectural Record* de abril de 1937²⁹. En el libro se agrega como complemento de esta doble página la icónica foto de la casa de Diego Rivera (después usada en muchas publicaciones sin el crédito correspondiente) (fig. 6) y un portafolio de láminas (fotografías a página completa impresas solo en un lado de la página) de algunas obras arquitectónicas³⁰. Por último, se agrega la sección que brinda un panorama sobre arte mexicano de Justino Fernández.

Las primeras páginas del reportaje son de un tipo de papel más poroso para destacar el uso del color, algo que se usaba en la revista en muy contadas ocasiones. Esto permitió que los

²⁹ Patricio del Real ha señalado que esta imagen es un gesto claramente simbólico. Ver Patricio del Real, *Constructing Latin America: Architecture, Politics, and Race at the Museum of Modern Art* (New Haven: Yale University Press, 2022), 74.

³⁰ Por lo tanto, la famosa casa de Diego Rivera no apareció en la revista. Antes había aparecido una breve nota destacando la barda de cactus en la sección de noticias del mes con una fotografía de Hellen Fisher sin mención del arquitecto. Ver *Architectural Record* 80 (noviembre de 1936): 332.

trazos de la pirámide fueran azules y que el primer ensayo del urbanista Carlos Contreras *Plan Development of Mexico City* incluyera varios esquemas y un plano del distrito federal preparados especialmente por Esther Born a dos tintas, azul y rojo, con la técnica conocida como Benday.



Figura 6. Páginas 86 y 87 del libro *The New Architecture in Mexico*, con fotografías de Esther Born del puente de Nuevo Laredo y la casa de Diego Rivera de Juan O’Gorman. Fuente: colección propia.

El segundo ensayo sobre las difíciles características del suelo en la ciudad de México, que estuvo a cargo del ingeniero José A. Cuevas, *Soil and Foundation Conditions in Mexico City*, incluye una fotografía de Born indicando el hundimiento en una calle del centro histórico. Ambos artículos muestran claramente que se trata de una arquitecta haciendo el libro. Estableciendo las condicionantes técnicas de las que parte cualquier empresa arquitectónica. De la misma forma que la mayoría de los libros de arquitectura del siglo XX, el libro de Born construye argumentos con imágenes³¹. La yuxtaposición de modernidad y tradición ya explorado en la portada y en la ilustración de la pirámide se repite al incluir fotografías de arquitectura vernácula (sus fotografías de viaje) en el ensayo de Federico Sánchez Fogarty,

³¹ Desde los libros de Giedion y Le Corbusier, la estructura de las páginas se usa para construir argumentos arquitectónicos: las imágenes y el texto no trabajan en paralelo, sino que generan una tensión a través de la cual el lector entiende los argumentos del autor. Ver André Tavares, “Modern Clumsiness. Befreites Wohnen and Sigfried Giedion’s Loom” en *The Anatomy of the Architectural Book* (Zúrich: Canadian Centre for Architecture, Lars Müller, 2015), 73.

Architect as Contractor in Mexico (fig. 7). El artículo critica los rascacielos ornamentados norteamericanos lo cual contrasta con las fotografías colocadas justo al lado³².



Figura 7. Páginas 12 y 13 del libro *The New Architecture in Mexico*, con fotografías de Esther Born de arquitectura vernácula. Fuente: colección propia.

La referencia a la arquitectura vernácula para la arquitectura moderna no era tan extraña, coincide con el giro hacia lo regional del movimiento moderno a partir de 1933, sin embargo, resulta sorprendente que además de estas imágenes, se incluyeran las de la casa Elosúa en Guadalajara de Ignacio Díaz Morales (casa que tiene además su lugar en el compendio fotográfico). La casa tiene un diseño regional muy cercano a los estilos coloniales que Sánchez Fogarty detestaba y dedicó su vida a atacar. Probablemente muestra un parteaguas en la historia del funcionalismo mexicano. El autor había sido editor de *Tolteca*, y gerente de ventas de la compañía inglesa Cementos Tolteca, para muchos el mayor promotor de la nueva arquitectura, así lo destaca en las citas sueltas que utiliza en momentos clave del libro, en este caso citando a Anita Brenner: “and, a smart, imaginative, advertising man”³³. En su artículo Esther añade algunas líneas explicando a sus lectores norteamericanos la capacidad del arquitecto mexicano de actuar como contratista al mismo tiempo que diseñador. La amistad con Sánchez Fogarty como con O’Gorman, duró hasta el final de su vida.

³² Este contraste ya fue señalado por Catherine Ettinger. Ver Catherine R. Ettinger, *La arquitectura mexicana desde afuera*, 158.

³³ [y, un publicista inteligente, imaginativo]

Sigue un recuento histórico de la arquitectura nueva de Justino Fernández *The New Architecture in Mexico. An Outline of its Development* que vincula la arquitectura moderna con la neoclásica. Fernández consideraba que ciertas construcciones que incluyó Born en su compendio no se ajustaban del todo a su selección. Solo algunos pocos se han distinguido por su actitud ante las tendencias funcionales y han luchado consistentemente por su desarrollo y realización “contra una atmósfera de la naturaleza más conservadora”. En su libro, publicado en las mismas fechas, coloca dentro de la enumeración “otros edificios un tanto híbridos”, al Centro Escolar Revolución y el Hospital de Ferrocarrileros³⁴. A este artículo le siguen unas fotografías de fábricas a doble página celebrando la apreciación general de la belleza lógica de la arquitectura funcional y, posteriormente, el ensayo de Beach Riley que ya ha sido comentado, el cual quizá por la premura de agregarlo en el último momento no cuenta con imágenes, pero convive en la misma doble página con la biografía y retrato de Juan O’Gorman que abre con su obra el compendio fotográfico.

La comunicación es directa, y audaz en algunos de los textos destacados como frases sueltas o citas que acompañan a las fotografías, como declaraciones de principios o tomas de postura. “No frills, no fuss... no feathers”³⁵, dice una de ellas que acompaña una de las estructuras más sobrias y escuetas del funcionalismo mexicano: la Escuela Industrial Tresguerras de Juan O’Gorman.

Con estas frases se abandona el tono de pretendida objetividad usual en la revista. El texto tiene un tono combativo. Esto combina con un uso claro para defender un movimiento.

Sin estar dividido en secciones, el catálogo fotográfico pasa por los distintos usos de la nueva arquitectura privilegiando los programas públicos sociales y dirigidos hacia las masas. El orden es: escuelas, hospitales, parques, edificios de oficinas, comerciales, vivienda para la clase media, vivienda unifamiliar y vivienda obrera, brinda así un panorama completo que incluía la aparición de un mercado privado de casas y apartamentos de clase media y alta y edificios comerciales³⁶, y registra el aumento de “una nueva clase media, educada, pero de medios moderados”³⁷.

La mayoría de los ejemplos plasmados son de la Ciudad de México, sin embargo, se incluyen algunos ejemplos de Guadalajara, a donde Esther viajó, quizá inspirada por lo que se había publicado de Barragán. El texto descriptivo que acompaña a los edificios parece en algunas ocasiones provenir de los propios autores, lo cual es evidente en las obras de Villagrán quien describe los edificios únicamente en términos del programa arquitectónico. Sin embargo, hay otros casos en los que la descripción es la de Esther Born y cuyo tono es muy distinto.

Por último, y después del portafolio que presenta algunas de las mejores fotografías del libro, el reportaje sobre arte contemporáneo de Justino Fernández parece añadido en el

³⁴ Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia siglos XIX y XX* (Ciudad de México: Antigua librería Robredo, José Porrúa e hijos, 1937).

³⁵ [Sin lujos, sin alboroto... sin plumas]

³⁶ Ver Del Real, *Constructing Latin America*, 74.

³⁷ Born, *The New Architecture in Mexico*, 54.

último momento, quizá como petición de los editores del libro. Se ofrece una guía con la ubicación de los murales en el centro de la ciudad como para facilitar la visita, esto nos habla de una utilidad turística. Por lo demás, el relato hecho por biografías de artistas a la manera de Vasari parece escrito apresuradamente, y constituye exactamente el cuerpo de su texto que publicaría en su libro basado en los cursos de verano de la Universidad Nacional³⁸.

Publicaciones como armas: usos

Un momento clave de la historia de la arquitectura moderna mexicana quedó plasmado en esta publicación, por un breve momento los arquitectos mexicanos sobresalieron justo antes de la segunda guerra mundial. Esther Born defendió la unidad de la publicación porque sintió que si la publicaba *Forum* fragmentada a lo largo del año le quitaría todas sus posibilidades y “su valor dramático, especialmente en México para combatir las fuerzas en contra de la arquitectura moderna”, se le quitaría al material sus posibilidades de presentación dramática “y el posible uso del ejemplar como un club político en México contra los *old fogies*”³⁹. De ahí el carácter combativo y militante de la publicación. Por ejemplo, Beach Riley mencionaba que la revista *Tolteca* dejó de imprimirse en 1933 debido a presiones y acusaciones de querer imponer una arquitectura por intereses imperialistas.

El artículo de O’Gorman mencionado antes es un ejemplo de la utilidad del libro como mecanismo de defensa en un contexto hostil ante el funcionalismo mexicano. Fue publicado en el medio más radical del México de los años treinta Frente a Frente, órgano de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), su título nos habla del contexto político claramente: *Departamento central inquisidor de la nueva arquitectura*. Aquí, O’Gorman ridiculiza al regente del entonces Distrito Federal por sus declaraciones sobre una iniciativa de ley que obligaría a construir en estilo colonial en la Ciudad de México para “conservar el carácter”. Para O’Gorman el estilo colonial, además de absurdo, significaba la opresión del pueblo y una iniciativa similar a la de la Alemania Nazi. Termina su encolerizada defensa con las siguientes palabras:

La arquitectura moderna en México ha despertado un enorme interés entre los norteamericanos, quienes consideran esta arquitectura moderna, como un síntoma del progreso actual de México. No en balde el periódico de arquitectura más importante de los Estados Unidos, The Architectural Forum, tiene en cartera la publicación de una monografía completa de la arquitectura moderna de México, y lo hace con la intención de que los Estados Unidos de Norteamérica se vea lo que México ha logrado en materia de arquitectura moderna y de cultura revolucionaria.⁴⁰

³⁸ Fernández, *El arte moderno en México*.

³⁹ [vejestorios] Cartas de Esther Born a Juan O’Gorman y José Villagrán, 19 de diciembre de 1926. Gwen Mayhew, “Esther Born and Mexican Modernism”, presentación en ARLIS/NA 2023 el 21 de abril de 2023 en la Ciudad de México.

⁴⁰ O’Gorman, “Departamento Central inquisidor...”, 22.

Aunque la nueva arquitectura ya se había publicado en México, era más poderoso e implicaba mucho más el ser reconocido como un movimiento desde el extranjero. Uno de los objetivos de la publicación fue demostrar que el movimiento arquitectónico era esencialmente un tema nativo de México y producto de los cambios sociales de la Revolución. El interés desde afuera – decía Riley– puede tener un efecto favorable en quienes se mantienen indiferentes. Los ejemplos pueden inspirar a Estados Unidos, decía. De hecho, el libro tenía un gran valor en el contexto norteamericano. Riley lo ponía en estos términos: “We have not a little to learn from the social experiments and progress of the Mexican Republic –a subject that has received too little mention and some distortion in the North American press”⁴¹.

A. Lawrence Kocher, el editor que acogió el proyecto con tanto entusiasmo, fue editor de la revista desde 1927 y socio de Albert Fray, quien había trabajado con Le Corbusier, juntos hicieron la casa Aluminaire. Kocher había estado impulsando la arquitectura moderna desde *Architectural Record* y fue uno de los que planearon desde 1934 la llegada de Walter Gropius al país, lo cual ocurrió en abril de 1937. El número mexicano de *Architectural Record* coincide con la llegada de los maestros europeos a Estados Unidos.

A su llegada Gropius publicó que no tenía la intención de introducir un “estilo moderno” europeo en Estados Unidos sino un método para abordar un problema de acuerdo a sus condiciones particulares, en clara alusión al estilo internacional promovido por Johnson y Hitchcock en 1932⁴². La exposición *Modern Architecture Exhibition* del MoMA había presentado el trabajo de los arquitectos europeos sin su contenido social y político, reducido a un estilo en el que solo se presentarían las obras de arte canónicas. Además, el mismo año de la llegada de Gropius varios arquitectos norteamericanos se habían expresado en contra de las “influencias extranjeras en la educación arquitectónica de América”⁴³, no ayudaba la identificación con la política alemana en un periodo extraordinariamente confuso. Los debates sobre el funcionalismo coincidían en ambos países. En el contexto del New Deal el énfasis estaba puesto de nuevo en arquitecturas que resolvieran los contenidos sociales.

En el libro de Born no se habla del *International Style*. El título seleccionado de “la nueva arquitectura” suena cercano al Neues Bauen alemán y el anclaje en el lugar lo aleja de cualquier relación con un estilo internacional. A diferencia del discurso de Hitchcock y Johnson, la arquitectura no se describe en ningún momento en términos estilísticos. Recordemos que uno de los objetivos de la exposición del MoMA y de la publicación relacionada fue desasociar a la nueva arquitectura de todo compromiso social puesto que los funcionalistas alemanes – como los mexicanos– buscaban quitar las consideraciones estéticas del objeto arquitectónico. En palabras de Johnson: “we wrote that book in a fury against the functionalist, German Social Democratic worker’s approach to architecture as part of social

⁴¹ [No tenemos poco que aprender de los experimentos y avances sociales de la República Mexicana, tema que ha recibido muy poca mención y alguna distorsión en la prensa norteamericana]

⁴² Walter Gropius, “Architecture at Harvard University”, *Architectural Record* (mayo de 1937): 9-10. Citado en Anna Vallye, “Design and the Politics of Knowledge in America, 1937-1967: Walter Gropius, Gyorgy Kepes” (tesis doctoral, Columbia University, 2011), 116.

⁴³ Por ejemplo, Everett Meeks, en la Convención del AIA de marzo de 1937. Ver Vallye, “Design and the Politics of Knowledge in America...”, 117.

revolution”⁴⁴. El funcionalismo mexicano –aunque con poco consenso, después de la confrontación ocurrida en las *Pláticas del 33*⁴⁵– proponía exactamente lo contrario al estilo internacional.

Así, es evidente que esta publicación nos habla tanto del contexto mexicano como del norteamericano. Y que estaba dirigida a ambos públicos. En el momento histórico era bastante valiente hablar de un movimiento arquitectónico de “mayor modernidad” en el país vecino que se caracterizaba por su política social de izquierda⁴⁶.

Por otro lado, el libro contiene las contradicciones que aniquilarían al movimiento. Algunas de las arquitecturas que se mostraban más protagónicas y que probablemente se incluyeron para agradar al gobierno de Cárdenas mostraban cierta monumentalidad que no estaba presente en las obras de funcionalismo más puro. A pesar de toda su importancia, el objetivo principal del libro, la fuerte defensa de la arquitectura radical, no tuvo mucho éxito, la publicación no fue suficiente para salvar a esta versión extrema de la modernidad de su sustitución por una arquitectura moderna menos comprometida, pero de mayor consenso en México.

⁴⁴ [Escribimos ese libro enojados contra el enfoque funcionalista de los trabajadores socialdemócratas alemanes sobre la arquitectura como parte de la revolución social] Entrevista de Philip Johnson por Peter Eisenman, *Skyline* (febrero de 1982): 4. Citado en Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass.: MIT, 1994), 203.

⁴⁵ En una serie de conferencias los arquitectos mexicanos discutieron acerca de la pretensión de eliminar la consideración estética del funcionalismo. Ver Alfonso Pallares, ed., *Pláticas sobre arquitectura 1933* (Ciudad de México: Lumen, 1934).

⁴⁶ Patricio del Real ha explicado ampliamente las asociaciones políticas de la arquitectura mexicana que explicaron la ausencia de arquitectura moderna y vernácula en la exposición del MoMA, *Twenty Centuries of Mexican Art* realizada poco después del libro de Born, en 1940. Ver los primeros dos capítulos de Del Real, *Constructing Latin America*, 20-81.

The Role of Illustrative Photography in the Early Modern Historiography

El papel de la fotografía ilustrativa en los inicios de la historiografía moderna

FABIO MANGONE

Università degli Studi di Napoli Federico II, mangone@unina.it

Abstract

A principios del siglo XX, la cuestión de las imágenes que acompañan al texto adquirió un valor fundamental. La literatura centrada en la arquitectura moderna y contemporánea, que se constituiría como la primera historiografía, estuvo marcada por un enfoque exegético, pero más a menudo apoloético. La contribución examina el papel de la fotografía ilustrativa en la primera historiografía moderna de 1927 a 1941, desde la primera edición de Platz hasta el libro fundamental de Giedion. Los resultados de este estudio muestran cómo la relación entre iconografía e historiografía va más allá del ámbito de una fructífera relación de apoyo mutuo entre “documento” e “interpretación”, asumiendo un significado preciso de elecciones motivadas, a veces lleno de valores ideológicos incluso antes de ser figurativo, como demuestra la predilección por la fotografía más que por el dibujo.

In the early 20th century, the question of the images accompanying the text assumed a fundamental value. The composite literature centered on modern and contemporary architecture, which was to constitute itself as the first historiography, was marked by an exegetical but more often apologetic approach. The contribution examines the role of illustrative photography in the first modern historiography from 1927 to 1941, from the first edition of Platz up to the seminal book of Giedion. The results of this study show how the relationship between iconography and historiography goes beyond the scope of a fruitful relationship of mutual support between “document” and “interpretation”, assuming a precise meaning of motivated choices, sometimes full of ideological values even before being figurative, as demonstrated the predilection for photography rather than drawing.

Keywords

Fotografía de arquitectura, historiografía moderna, historia de la arquitectura
Architecture photography, modern historiography, history of architecture

Throughout the 20th century, but with greater evidence in the first half of it, and referring to the composite literature on modern and contemporary architecture –marked by an exegetic, and more often, apologetic approach– the relationship between iconography and historiography, goes beyond the purpose of an even fruitful relationship of reciprocal support between “document” and “interpretation”, assuming the strict meaning of intentionally motivated choices, sometimes charged with “ideological”, rather than figurative connotations.

Some “pieces”, hitherto recognized as being fundamental for the conceptualization of the canonical historiographical image of the Modern Movement, and seminal for their successful narrative model¹, are books in which a relatively limited number of images is accessed through the text, such as Henry-Russell Hitchcock’s *Modern Architecture*² (1929), and Walter Curt Behrendt’s *Modern Building*³ (1937). But the well-known text-book by Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*⁴, with its first edition of 1927, the undisputed forefather of an enduring historiographical lineage, combines the articulated, conceptual, and critical structure of the essay part, with a rich array of tipped-in plates for many independent aspects, later reprinted and further enriched with some significant “cancellations” in the 1930 edition.

In those “heroic years”, on the other hand, not infrequently the text, even when taking on a certain critical consistency, is primarily conceived as an introduction to the images, capable of providing an unequivocal interpretation, or at least, suggesting a “didactic” exegesis, as it is the case, though atypical for the subsequent critical success, of the pamphlet *The International Style*⁵. The text, co-authored by Philip Johnson and published in 1932, in connection with MoMA’s international exhibition, lies a well-defined program, developed by Hitchcock, on the basis of the recent experience of Modern Architecture. Its objective was to make the author’s arguments more accessible to the large audience, also making use of a wider iconographic apparatus⁶, organically interwoven with the written text.

However, the written part does not have an equally effective critical slant in other successful publishing ventures. Compressed into a few pages, it is reduced to the role of a mere preface to the iconographic apparatus. In these *Bilderbüchers*, among which Walter Gropius’

¹ See M. L. Scalvini, M. G. Sandri, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion* (Rome: Officina, 1984).

² See H.-R. Hitchcock, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration* (New York: Payson & Clarke, 1929).

³ See W. C. Behrendt, *Modern Architecture. Its Nature, Problems and Forms*, (New York: Harcourt, Brace and Co., 1937).

⁴ G. A. Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit, Im Propylaen* (Berlin: 1927; II ed. magazine, Berlin: 1930).

⁵ See H.-R. Hitchcock, P. Johnson, *The International Style. Architecture since 1922* (New York: Norton, 1932); the 1966 reprint carries in the appendix the essay by the same Hitchcock, *The International Style Twenty Years After*, which appeared in the August 1951 issue of *Architectural Record*, while the Italian transl. (Bologna 1982) is noted for the introductory note by T. Benton. On these issues, see *Storia di un'idea di architettura moderna. Henry Russell Hitchcock e l'International Style* (Milan: FrancoAngeli, 2001).

⁶ See T. Riley, *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art* (New York: Rizzoli, 1994), 12-14.

Internationale architektur (1925) is also to be counted, it falls above all to the selection of the images, and only rarely also to the underlining offered by a particularly incisive sequence⁷, the task of immediately communicating the implicit cultural setting. Thus, in particular, it is immediate to note how the meaning of “modern” which in 1927 inspired the largely “ecumenical” setting of the substantial volume by J. G. Wattjes, *Moderne Architectuur*⁸ –later echoed, as far as ecumenism is concerned, by Arnold Whittick in *European Architecture in the Twentieth Century*⁹, which ranges from Scandinavian national-romanticism to Central European Neue Sachlichkeit, does not seem at all subject to the censorship of a strict ideological orthodoxy, absolutely evident, instead, in other texts, with a more or less explicitly declared militant character–. Different from time to time, the generous sequence of images can incontrovertibly identify classicism, appropriately revisited, as the most authentic “lead thread” of contemporary architecture, as Marcello Piacentini argues in the pamphlet published in 1930, *Architettura d’oggi*¹⁰, or to demonstrate, instead, the unstoppable rise of the avant-garde, as they intend to document the well-known *Internationale neue Baukunst* by Ludwig Hilberseimer¹¹, or *Der Sieg des neuen Baustils* by Behrendt¹², both printed in 1927, in connection with the exhibition at the Weissenhof in Stuttgart, or even *Die neue Baukunst* (1929) by Bruno Taut¹³, or even the first, well-known collection of “fotomodelli”¹⁴ edited by Alberto Sartoris, *Gli elementi dell’architettura funzionale*¹⁵.

In most cases the iconographic settings are focused on architecture, with the exception of some circumscribed and well-targeted forays into the territories of engineering. Sometimes, however, the historiographical setting, aimed at identifying and signalling, in a more or less

⁷ In most cases, in fact, the sequence of images corresponds either to a mere alphabetical order for architects (*The International Style*), or to groupings by country: the sequence of the latter can be inspired both by vaguely geographical criteria (*Moderne Architectuur; Architecture today*) as for a simple alphabetical sequence (*Gli elementi dell’architettura funzionale*).

⁸ See J. G. Wattjes, *Moderne Architectuur, in Norwegen, Denemarken, Duitschland, Tsjechoslowakije, Oostenrijk, Zwitserland, Frankrijk, België, Engeland, en Ver. Staten v. Amerika* (Amsterdam: Uitgevers, 1927); the apparatus is primarily composed by overall photographic shots, to which are added a smaller number of drawings of various kinds; at the end, in some sort of small appendix, are included plans and planimetric schemes of a part of the illustrated buildings.

⁹ In the first volume (London: 1950) there is no coincidence that the image chosen by Whittick to flank the title page on the left presents a suggestive view of the Stockholm City Hall by Ragnar Östberg, defined in the text as “a child of romance”, and the subject of a chapter, the XXIV headed “Tradition, Romanticism, Simplicity, and Originality” (187,192), which contains an admiring description.

¹⁰ M. Piacentini, *Architettura d’oggi* (Rome: Cremonese, 1930).

¹¹ L. Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst* (Stuttgart: Hoffmann, 1927).

¹² W. C. Behrendt, *Der Siegedesneuen Baustils* (Stuttgart: Wedekind & Co., 1927); the “victory”, quoted as the heading, has to be related with the «fight» which was the heading of another preceding paper by the same author, *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur* (Stuttgart-Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1920).

¹³ B. Taut, *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* (Stuttgart: 1929).

¹⁴ J. Gubler, A. Abriani, Alberto Sartoris, *Dall’autobiografia alla critica* (Milan: Electa: 1990), 118-138.

¹⁵ A. Sartoris, *Gli elementi dell’architettura funzionale. Sintesi panoramica dell’architettura moderna* (Milan: Hoepli, 1932).

convincing way, homologies and parallels between architecture and other cultural fields, also requires images to range in the domains of applied arts, painting, sculpture and graphics, to better prove the absolute necessity and coherence of the contemporary *Zeitgeist*, as demonstrated by the refined and complex, though instrumental, historiographical sketch proposed in 1936 by Nikolaus Pevsner in *Pioneers of the Modern Movement*¹⁶, with the well-calibrated sequence of illustrations: preceded and followed by paintings by Munch, the two “pictures” of the Hôtel Tassel reveal with the evidence of their sinuous lines the aesthetic coherence of an era, and the fundamental contribution of Art Nouveau, in a much more convincing way than does not happen instead in the case of *Space, Time and Architecture* (1941), where, in a chapter, Sigfried Giedion briefly recalls and combines the theories of Einstein and those of Minkowski, while the paintings of Braque and Mondrian are proposed to exemplify that concept of “space-time”, in which the most significant and peculiar trait of recent architecture is recognized¹⁷.

Proposing a meaning of “taste” not too distant from that outlined by Lionello Venturi, in his *Storia dell'architettura moderna*¹⁸ Bruno Zevi opens the sequence of out of the text tables, in 1950, with a sort of historiographical synthesis, purposefully dedicated to the evolution of taste, that is, to the first of the four “possible answers”, that he himself suggested in reply to the question “why did modern architecture arise?”¹⁹; and here, the comparison between a pompous eighteenth-century dress and a modern suit, between a late nineteenth-century car and a late forties custom-built one, between a sumptuous rococo armchair and a 1938 chair, anticipates the metamorphoses of the architectural form proposed, in a distillate way, in the illustrations that immediately follow. Therefore, to the evidence of the images is often given the task of synthesizing the development of the story, revealing its irrefutable plots; what can better demonstrate the importance of those “baroque roots” –on which the first part of *Space, Time and Architecture dwells*– than the immediate juxtaposition between Tatlin’s spiral monument and the dome of Sant’Ivo alla Sapienza? And, in Pevsner’s text, the many “naturalistic” forms –decorative, architectural, graphic– of Art Nouveau compared with the wallpapers of William Morris, do not intend, perhaps, to underline, well beyond the effective scope of his thought, the role, here apodictically assigned to him, as the founding father of “modern movement”?

Passing easily from history to news, as these first fundamental critical surveys often aspire to do, the iconographic systems must play a further, fundamental role: they are, above all, responsible for documenting how the new architecture has truly found an effective implementation of its constructive principles. As it is evident when leafing through, both *The International Style and Modern Building*, the photographic shots of buildings actually built

¹⁶ N. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* (London: Faber & Faber, 1936).

¹⁷ S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (New York: Harvard University Press, 1941).

¹⁸ See B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna* (Turin: Einaudi, 1950).

¹⁹ Zevi, *Storia dell'architettura moderna...*, at the beginning of chap. I, “La genesi dell'architettura moderna, 19 et passim”.

prevail to a large extent, even though sometimes, only as ephemeral presences of ephemeral events, such as the well-known Esprit Nouveau pavilions in Paris 1925, or of Germany in Barcelona 1929.

What is more, the idea of the “neutrality” of photography was so, strongly, and widely, rooted at this time, that in Platz as in Sartoris, in Hilberseimer as in Wattjes, in Pevsner as in Zevi, it does not seem necessary to point out, in the captions or elsewhere, the names of the photographers. Hitchcock indicates the author of the images only when he is somehow forced to do so, for instance, when they are supplied by his English friend Frank Yerbury, secretary of the Architectural Association²⁰. Yet the cases, precisely from the Englishman Frank Yerbury²¹ to the Italian Giuseppe Pagano²², in which the interpretative role, of the militant critic overlaps and merges with that of the photographer, are not at all rare. A number of images, featured in Giedion’s “partisan” books, were taken by the author himself, who with his shots also contributes to the illustrations of other volumes, such as that of Taut of 1929. Certainly the “autograph” images, printed in *Space, Time and Architecture*, appear less rigorous, in their cuts, than the “professional” ones, a little too full of crowds and cars; however, even when they frame well-known works, they focus on little-known, yet significant, details for the critical and interpretative framework of the successful text-book: for example the ingenious metal structure of the main deposit of Bibliothèque Nationale in Paris by Henri Labrouste, the “open spaces” of the offices on the ground floor of the house in rue Franklin by Perret, the refined texture of the bricks in the Amsterdam Stock Exchange by Berlage, the singular capitals of the pillars in Wright’s Larkin Building.

Leaving aside post-war Italian instances, such as those of Roberto Pane²³ and Paolo Portoghesi, however, there are not many authors who, like Giedion, take the necessary shots by themselves. On the contrary, analyzing the long sequence of “histories” of modern and contemporary architecture, just as it is possible to uniquely identify certain genealogical lines, along which the interpretative theses and critical assumptions are transmitted, book after book, sometimes even the faults, it is equally possible to recognize image cloning processes, and not just because –as is the practice of specialized avant-garde magazines – clichés circulate from one editorial office to another, from one country to another, from one publisher to another. For example, in designing the substantial equipment of illustrations for the *Storia dell’Architettura Moderna*, printed by Einaudi in 1950, Bruno Zevi, while inspired by Mumford’s *The Culture of Cities*²⁴ for the graphic structure, as far as the materials are concerned, he literally cuts out the text-books in his possession, as evidenced by the

²⁰ See H. Robertson, F. R. Yerbury, *Travels in Modern Architecture 1925-1930* (London: Architectural Association Publications, 1989).

²¹ I. Jeffrey, A. Higgott *Frank Yerbury: Itinerant Cameraman. Architectural Photographs 1920-1935* (London: Architectural Association Publications, 1987).

²² See *Giuseppe Pagano Fotografo* (exhibition catalogue) (Milan: Electa, 1979); C. De Seta, *Il destino dell’architettura. Persico, Giolli, Pagano* (Rome-Bari: Laterza, 1985).

²³ F. Mangone, “Roberto Pane e la fotografia”, in *Fotografia per l’architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, ed. by M.A. Crippa (Milan: Laterza, 2017), 160-173.

²⁴ L. Mumford, *The Culture of Cities* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1938).

mutilated copies of the works of Platz or Behrendt, still present in his archive, as well as those of various repertoires of "photomodels", such as the post-war *Encyclopédie*, in two volumes, by Sartoris²⁵.

Photographic journeys

The interest in photography that developed in the avant-garde circles between the 1920s and 1930s, and, above all, in that of the Bauhaus, owing to the talent of Laszló Moholy-Nagy, in no way excludes, indeed postulates, an investigation into the artistic and expressive of this medium. Nonetheless, a sort of sachlich *aura* persists and consolidates around photographic shooting, especially when it takes architecture as its object: "... almost as if the photographic image were to emerge through transparency from the built object, and that the photographic *imago* of the architecture belonged to the architect"²⁶. It is no coincidence that all the major leaders of contemporary architecture have exercised a strict control over the illustrations of their works to be put into circulation: for instance, most of the photographs proposed in the successful book by Hitchcock and Johnson, *The International Style*, were provided by the architects themselves. And against any claim to objective representation, photography reveals itself to be a medium endowed with a remarkable ductility to deception.

First of all, the photos are not infrequently retouched, as can be easily deduced, for example, from the comparison between the different "versions" of the same shot of the Stuttgart railway station by Paul Bonatz published by Platz and Piacentini respectively. Nor are other tricks of lesser importance: the forcing of the contrasts of black and white certainly contributes to defining the "style" of the buildings illustrated in Hilberseimer's successful volume in terms of dramatic volumetric and chiaroscuro contrasts, almost aimed at "obtaining the effect in relief of a model"²⁷. Furthermore, the propensity, recurring both among designers and among critics, to consider architectures significant in themselves and for their own intrinsic language, in self-referential way, so to speak and therefore regardless of the relationship established with the surrounding context, often entails the need to "remove" from the background of the shot anything that does not appear in perfect harmony with the work shown. It therefore happens that from the shooting of the service station in Cleveland by Clauss & Daub, published in *The International Style*, the nearby Victorian house appears to have been "expunged", while in the successful images of the Schröder house in Utrecht by Gerrit Rietveld, which from the *Elementi dell'architettura funzionale* of Sartoris transmigrates to the *Zevian Storia dell'architettura moderna*, the traditional brick "semi-detached house" remains almost completely hidden, to which Rietveld's abuts.

If the modernity of the medium and its alleged neutrality and coherence with the lines of the Neue Sachlichkeit lead to a clear preference for the photographic medium, the interest in architectural drawing did not disappear at all. Limited in number, often compressed in

²⁵ A. Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle* (Milan: Hoepli, 1948).

²⁶ See Gubler, Abriani, *Alberto Sartoris...*, 126.

²⁷ Gubler, Abriani, *Alberto Sartoris...*, II 9.

size and sometimes redesigned from scratch to homogenize the stroke, the graphics are nonetheless very present in the illustrative kits of these stories of contemporary architecture and, for many reasons, sometimes interconnected. First of all, because the overall photographic images, albeit suggestive, which recall metaphysical atmospheres and Cubist volumetric compositions, are not enough to explain the more rational logic of the planimetric composition, or the complexity and coherence of the structural articulation: as happens in the case of the theater of the Champs Elysées, illustrated by Giedion in *Bauen in Frankreich*²⁸ also through the suggestive axonometric cross-section of the reinforced concrete frame, “signed” by the Perretts. And secondly because, according to Boullée’s fortunate definition, architecture is the art of conceiving, of the “concevoir”, even before the Vitruvian art of building²⁹.

There are therefore cases in which it is necessary, with an original graphic, to make the author “to speak” directly: to tell his refined chromatic sensitivity, as happens with the perspectives of Joseph Maria Olbrich published by Platz; or again to grasp the immediacy of the creative gesture, as happens with the expressionist sketches, and of Mendelsohn in particular, which from Platz to Zevi assume the role of “icons” of the modern. But it is also necessary to document the elaborations of the avant-garde in the strict sense, destined by their very anticipatory and “experimental” nature to remain on paper: not only visionary works such as A. Sant’Elia’s *Città Nuova*, or the meta-projects of the “Gläserne Kette”, but also viable projects which have been “unjustly” denied the deserved realization, such as that of Le Corbusier for the Palais des Nations in Geneva, whose misfortune in the competition seems at least in part compensated by the conspicuous historiographic fortune³⁰.

In fact, some significant ideological positions are articulated around the graphic representation as well, complex though often implicit. Just as in the texts supporting the Neues Bauen the great Beaux Arts tradition is rejected (depending on the case, ignored or violently contested), so its most typical forms of graphic representation are discarded: large watercolor and “set” plates, “artistic” bird’s eye perspectives. Preferences gradually move towards more “objective” types of representation, such as planimetry and above all axonometry, the latter dear in parts to “radical” architects such as Hans Wittwer and Hannes Meyer, but also to many other exponents of the so-called German rationalism of the 1920s and beyond, naturally not excluding Gropius in the cases of many Siedlungen projects, from Törten to the competition for Spandau-Haselhorst, but also in that of the upper-class houses at the Wannsee. And while Enrico Griffini³¹ focuses on plans in the Rational construction of the

²⁸ S. Giedion, *Bauen in Frankreich. Eisen und Eisenbeton* (Leipzig-Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1928).

²⁹ “Qu’est-ce que l’architecture? La définirai je avec Vitruve, l’art de bâtir? Non. [...] Vitruve prend l’effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer”. It is well known that the manuscript by É.L. Boullée *Architecture. Essai sur l’art* was published for the first time by Helen Rose, in 1953.

³⁰ I. Delizia, F. Mangone, *Architettura e politica. Ginevra e la Società delle Nazioni, 1925-1929* (Rome: Officina, 1992).

³¹ See M. Savorra, *Enrico Agostino Griffini. La casa, il monumento, la città* (Naples: Electa, 2000).

house, printed by Hoepli in 1932, Sartoris focuses, instead, on axonometry in *Gli elementi dell'architettura funzionale*, printed by the same publisher and in the same year.

In the second half of the twentieth century the iconographic equipments became more complex, more heterogeneous: inevitably the discourse became more confused in many respects. Doubtless the circulation of many well-known black and white photographs, which in the meantime have become “period”, which crystallize the image of the buildings in the phase of their early youth, ignoring the transformations undergone and the signs of time, continues. As in the case of Wilde’s portrait of Dorian Gray, but in some ways with sometimes inverse roles between reality and representation, the images now live a completely independent life from that of the building they represent: they give ample fortune, and always critical and spatial interpretations new, at the ephemeral Mies Pavilion in Barcelona; they crystallize the memory of a masterpiece erroneously considered “destroyed”, such as the Aaltian library of Viipuri; above all they avoid dealing with the dramatic aging of many icons of the modern, and above all of the most celebrated model districts, from the Weissenhofsiedlung to the Pessac complex built by Le Corbusier for Henry Frugès. However, alongside the “evergreen” persistences, and often in the absence of an overall coherence, new images integrate the iconographic settings: not only more up-to-date or vintage photographs that have never been published before, such as those of the Barcelona Pavilion³² by Mies during the construction, such as to dispel any doubts, and to eliminate any imaginative hypothesis on the structure of the roof slab, but also and above all new “original” drawings, sometimes unpublished, gradually found, above all in the crucial eighties, when the centenaries of the births of various now deceased «great masters» are celebrated, including Gropius, Mies, Le Corbusier, from hagiography we move on to historical excavation, while in their archives jealously guarded materials become available. With the passing of the last decades of the twentieth century, and following important critical revision works of the season of the first historiography, the “militant” one of Pevsner and Giedion, but not only, the extraordinary expansion of the iconographic repertoires available, both for “genres” both for the quantity of available documents, makes the choices made even more significant, by an architectural historiography that no longer wants to be “partisan”, as for the images to be placed in dialogue with the texts.

Conclusions

From this we conclude that the more the architecture of the heroic decades of the 20th century, certainly not less, but indeed, perhaps much more than that of other periods, has, so to speak, given rise to the self-production of some real “icon”, whose circulation has largely gone beyond the circle of more or less specialized texts, to rise –also owing to the use of photography– to the glories and omens of the “common place”: an example for all, and certainly not the only one that could be quoted, the recursive, misleading image of Wright’s “house on the waterfall”.

³² See J. P. Bonta, *Anatomia de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe* (Barcelona: Gili, 1975).

Sinergias y divergencias: la representación de la arquitectura barcelonesa en *Ilustració Catalana* y *Arquitectura y Construcción* (1897- 1908)

Synergies and Divergences: The Representation of the Architecture of Barcelona in *Ilustració Catalana* and *Arquitectura y Construcción* (1897- 1908)

PILAR MORÁN-GARCÍA

Universidad de Navarra, pilarmorangd@gmail.com

Abstract

Ilustració Catalana (1903-1917) y *Arquitectura y Construcción* (1897-1922) fueron dos revistas editadas en la Barcelona del cambio de siglo pero de características a priori opuestas, ya que la primera estaba dirigida al público general y la segunda era una revista especializada. A pesar de ello, el modernismo arquitectónico, que tanta repercusión tuvo en la ciudad en el momento, tuvo resonancia en ambas, que incluyeron contenidos referentes a las últimas edificaciones construidas en Barcelona y sus alrededores. En este trabajo se propone el análisis de los artículos e imágenes referidos a los edificios modernistas de la ciudad en las dos revistas entre 1897 y 1908, con el objetivo de delinear las sinergias y divergencias en su representación. Así, se pretende demostrar que, en ocasiones, la prensa generalista y la especializada no se encuentran tan alejadas como cabría pensar en la comunicación de la arquitectura.

Ilustració Catalana (1903-1917) and *Arquitectura y Construcción* (1897-1922) were two magazines published in Barcelona at the turn of the century but with a priori opposite characteristics, as the former was aimed at the general public and the latter was a professional magazine. Despite this, Art Nouveau, which had such an impact on the city at the time, had a resonance in both magazines, which included contents referring to the latest buildings constructed in Barcelona and its surroundings. This paper analyses the articles and images referring to the city's Art Nouveau buildings in both magazines between 1897 and 1908, with the aim of outlining the synergies and divergences in their representation. The goal is to demonstrate that the general and specialized press are sometimes not as far apart as one might think in the communication of architecture.

Keywords

Ilustració Catalana, *Arquitectura y Construcción*, modernismo, representación de arquitectura, Barcelona

Ilustració Catalana, *Arquitectura y Construcción*, Art Nouveau, architectural representation, Barcelona

Introducción

El siglo XIX marcó un antes y un después en la representación y comunicación de la arquitectura en Europa: la Revolución Industrial y el desarrollo de las técnicas de reproducción de imágenes propició el surgimiento de la prensa periódica ilustrada, que alcanzaría a un público cada vez mayor¹. Al mismo tiempo, surgiría la prensa especializada en arquitectura, sirviendo en un primer momento como palenque para la defensa de los intereses de los arquitectos frente a los ingenieros y maestros de obras, pero también como medio de difusión de ideas sobre arquitectura². Mientras que las revistas generalistas llegarían a un público más amplio y en principio menos versado en la materia, las especializadas emplearían un lenguaje más técnico, no tan fácil de asimilar. Además, las primeras, con anuncios publicitarios y contenidos de interés general, tendrían tiradas mayores, más facilidad para incorporar los últimos adelantos en la reproducción de imágenes y se publicarían con más frecuencia. Las segundas, dirigidas a grupos más reducidos, tendrían más dificultades en estos aspectos.

En España, las primeras revistas ilustradas surgieron en los años 30, al mismo tiempo que en otros países europeos, altamente influidas por el Romanticismo y tratando ya algunos temas relacionados con la arquitectura³. Las primeras propiamente especializadas tardarían unos años en aparecer⁴ y, al contrario que las generalistas, no contendrían apenas imágenes, algo que cambiaría conforme avanzaba la centuria, produciéndose revistas de gran calidad al final de la misma. Pero, en todo este tiempo, la arquitectura no desapareció de las revistas de interés general, proliferando también en ellas los grabados con vistas de nuevas construcciones y monumentos españoles y extranjeros, y jugando los temas de arquitectura un papel destacado en la sociedad⁵.

En este trabajo, se propone el análisis de la difusión del modernismo en dos revistas de distinta índole, pero empapadas del mismo ambiente del cambio de siglo y editadas en Barcelona: *Ilustració Catalana* (1903-1917), revista de interés general, y *Arquitectura y Construcción* (1897-1922), revista especializada. El objetivo es indagar sobre las sinergias y divergencias entre estas en la representación y comunicación de la arquitectura, en un momento en el que la invención de la fotomecánica facilitaría y promovería la incorporación

¹ Anne Hultzsch y Mari Hvattum, eds., *The Printed and the Built. Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century* (Londres: Bloomsbury Visual Arts, 2018).

² Hultzsch y Hvattum, *The Printed and the Built...*, 10-16; Ángel Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987), 105-119.

³ María Victoria Álvarez Rodríguez, “El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino” (tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2015), <http://hdl.handle.net/10366/132875>.

⁴ Se trataba del *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes* (1846) y el *Boletín Español de Arquitectura* (1846), que, con vidas poco prolongadas, saldrían a la defensa de las atribuciones de los arquitectos y rechazarían el exclusivismo de la arquitectura neoclásica. Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...*, 119-121.

⁵ Pilar Morán-García, “Recorrer la arquitectura con solo mirar: composiciones de imágenes en *La Ilustración Española y Americana* (1869-1905)”, *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica* 28, n.º 47, (2023): 150-165. doi: 10.4995/ega.2023.17368.

de reproducciones de imágenes fotográficas en las publicaciones periódicas, cuyo coste se reduciría y cuyas tiradas aumentarían⁶. Así, en la comunicación de la arquitectura, las imágenes irían tomando protagonismo frente al texto, que cada vez se reduciría más. Por otro lado, las nuevas construcciones de la ciudad de Barcelona proponían una renovación de la arquitectura a través de un lenguaje novedoso y con una alta carga estética con el que se identificaba especialmente la burguesía industrial, su principal impulsora⁷. Si bien el modernismo tuvo cabida en otras zonas de España, aquí se podría decir que alcanzó su punto álgido, con características propias⁸. En este contexto, se analiza la representación de la arquitectura modernista barcelonesa en estas dos revistas, con el objetivo de descifrar, en última instancia, la distinta o similar manera de los arquitectos y el público general de acercarse a ella.

Para ello se han revisado los contenidos de ambas revistas referentes a esta entre 1897 y 1908⁹. En base a los datos obtenidos, se analizan y comparan primero los artículos e imágenes publicados referentes a la arquitectura residencial de Barcelona, debido al protagonismo que esta adquiere tanto en las revistas como en la escena arquitectónica de fin de siglo. A continuación, y aunque en ambas revistas aparecieron otros edificios públicos¹⁰, se analiza la representación de la Sagrada Familia (iniciada en 1882) y el Orfeón Catalán (1905-1908), debido a la relevancia de ambos en la historia de la arquitectura española y al gran espacio editorial dedicado a ellos en las revistas estudiadas. Con todo ello, se podrá concluir cuáles fueron las sinergias y divergencias de estas revistas en la representación del modernismo barcelonés contemporáneo a ellas¹¹.

Dos revistas y una realidad

Antes de comenzar con el análisis que nos proponemos, conviene conocer las revistas estudiadas y el papel que la arquitectura barcelonesa tuvo en ellas. *Il·lustració Catalana* (1903-1917) estaría basada en la revista de título similar fundada en 1880 por Carlos Sampons y Carbó y editada en Barcelona, que vio su ocaso en 1894: *La Il·lustració Catalana*. Tras un periodo de casi diez años sin publicarse, reapareció en 1903 con un nuevo título a manos de Francesc Mateu y Fornells, sucesor de Sampons en *La Il·lustració*. La nueva revista, escrita

⁶ Gerry Beegan, *The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London* (Nueva York: Pallgrave Macmillan, 2008); Juan Miguel Sánchez Vigil, *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil* (Gijón: Ediciones Trea, 2008), 75-96.

⁷ Pedro Navascués Palacio, *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. 35, *Arquitectura española 1808-1914* (Madrid: Espasa Calpe, 1993), 597.

⁸ Mireia Freixa, *El modernismo en España* (Madrid: Cátedra Cuadernos de Arte, 1986).

⁹ La primera década de existencia de *Arquitectura y Construcción*, y los primeros cinco años de *Il·lustració*.

¹⁰ Algunos ejemplos son la Casa de Maternidad, los edificios del Tibidabo, los establecimientos de *La Vanguardia*, la casa Thomas y el fotógrafo Pau Adouard, el Hotel Términus, el Hotel Colón o la nueva aduana de Barcelona, entre otros.

¹¹ Hay que recordar que los orígenes del modernismo arquitectónico en Cataluña se remontan a finales de la década de los 80, concretamente a la Exposición Universal de Barcelona (1888). Oriol Bohigas, "Definición", en *Arquitectura modernista* (Barcelona: Lumen, 1968), 226.

en catalán pero ahora de periodicidad semanal e impresa en la casa Thomas, pretendía que “la nostra obra vinga a ser com un petit mirall davant del qual vajan passant gradualment totes les coses dignes de ser conegudes de nostra Catalunya!”¹². Si bien no fue una revista estrictamente política, en sus páginas se publicarían noticias, poemas y relatos, así como artículos sobre arte y literatura, especialmente catalanes. Además, se incluirían numerosas reproducciones fotomecánicas de dibujos y fotografías.

En cuanto a la arquitectura, se haría hincapié en la catalana, dando cuenta de las últimas construcciones desarrolladas en Barcelona y otras zonas de Cataluña. Interesó, asimismo, la arquitectura antigua catalana¹³, estando compuesta su cabecera por una orla que imitaba una moldura del monasterio de Santa María de Ripoll¹⁴. Las reseñas sobre edificios extranjeros o de otros territorios de la península aparecerían con menos frecuencia.

Por otro lado, *Arquitectura y Construcción* (1897-1922), fue una revista especializada fundada por el arquitecto y editor Manuel Vega y March, que llegaría a ser “la mejor revista española de arquitectura en las primeras décadas del siglo XX”¹⁵. En 1902, asumiría también las funciones de *Resumen de Arquitectura*, convirtiéndose en la principal portavoz de los arquitectos españoles en el país y publicándose ahora también en Madrid¹⁶.

En sus páginas tendrían cabida tanto monumentos de todo el territorio español como edificios contemporáneos, españoles y extranjeros¹⁷. La defensa y definición de la profesión seguía ocupando un lugar importante, pero la revista estaría más volcada ahora en la difusión de ideas sobre arquitectura. Los contenidos referentes al modernismo aparecieron en su mayoría en la sección “Arquitectura española contemporánea”, ocupando un gran porcentaje de la misma y dejando en segundo plano la arquitectura desarrollada en otros territorios españoles¹⁸. También existieron dos artículos especialmente relevantes que situaban

¹² [nuestra obra venga a ser como un pequeño espejo a través del cual vayan pasando gradualmente todas las cosas dignas de ser conocidas de nuestra Cataluña] *Il·lustració Catalana* 1, n.º 1 (7 de junio 1903): 1; citada en Joan Torrent y Rafael Tasis, *Història de la premsa catalana*, vol. 1 (Barcelona: Bruguera, 1966), 379.

¹³ Algunos ejemplos de edificios sobre los que se publicaron artículos son: San Martín del Canigó (1903), San Pablo del Campo (1905), la catedral de Lérida (1906) o el castillo de Montclar (1907), entre otros.

¹⁴ Torrent y Tasis, *Història...*, 378.

¹⁵ A diferencia de la primera (semanal), sería publicada quincenalmente hasta 1901 y, a partir de entonces, mensualmente, hasta que en 1917 se convirtió en un anuario. Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...*, 224.

¹⁶ Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...*, 228-229.

¹⁷ Mientras que los primeros aparecerían bajo la sección “Bellezas arquitectónicas de España”, los segundos lo harían en “Arquitectura española contemporánea”, aunque también habría otras secciones como “Actualidades”, “Bibliografía”, “Crónica general de la profesión”, “Asomos críticos”, “Crónicas científicas”, “La Industria nacional” o “Arquitectura extranjera”, que irían variando con el tiempo. Isac, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...*, 228.

¹⁸ Como se verá más adelante, la arquitectura barcelonesa ocupaba en torno al 60% de esta sección, seguida muy de lejos por Madrid y Zaragoza.

a Barcelona como epicentro de un cambio en la arquitectura que marcaría el devenir del panorama arquitectónico español¹⁹.

Como se puede observar, a pesar de tratarse de revistas de índole distinta, la arquitectura de Barcelona tendría un papel relevante en ambas. En la primera, sería un elemento más de la cultura catalana que la revista pretendía ensalzar y difundir. En la segunda, sería presentada como un fenómeno arquitectónico localizado en una ciudad que estaba en proceso de transformación y que anunciaba un cambio, aunque convivía con otras arquitecturas. Pero quedaría por ver cómo se concretó esto en la representación de la arquitectura, y en qué difirieron los mensajes comunicados a través de textos, imágenes y decisiones editoriales en ambas revistas.

Casas de alquiler, chalets y casas-torre

Ya que la arquitectura residencial constituyó uno de los campos más fecundos de experimentación de la arquitectura de finales del siglo XIX en Barcelona, patrocinada por una burguesía influyente y adinerada que vió en el modernismo un movimiento artístico y arquitectónico que representaba sus ideales, no es de extrañar que, en una revista como *Il·lustració Catalana*, esta tuviera cabida en sus diversas manifestaciones. Así, en ella se difundiría información sobre estos edificios bajo títulos como “Cases noves”, “Modernes construccions rurals” o “Construccions modernes”, que denotan ya cierta vinculación entre esta arquitectura y el concepto de *modernidad*.



Figura 1. Páginas de *Il·lustració* con vistas de la casa de D. Avelí Trinxet. Fuente: *Il·lustració Catalana* 3, n.º 93 (12 de marzo 1905): 168-170, Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE).

¹⁹ Se trata de “La Arquitectura en Barcelona”, *Arquitectura y Construcción* 1, n.º 1 (8 de marzo 1897) y Manuel Vega y March, “La arquitectura moderna en Barcelona”, *Arquitectura y Construcción* 9, n.º 155 (junio 1905).

Por ejemplo, bajo el título “Cases noves” se agrupaban cuatro casas particulares situadas en el ensanche de Barcelona, dos de ellas en la Gran Vía. Estas fueron representadas exclusivamente mediante fotografías en blanco y negro –despojando a estos edificios del color que tanto las caracterizaba– integradas entre el texto de una o varias páginas (fig. 1). Dichas vistas iban acompañadas de un pie de imagen que hacía referencia al propietario de la casa, su ubicación, la estancia o elemento retratado y, en al menos una de ellas, el nombre del arquitecto. Así, se incluían en esta sección la “Casa de Conrat Roure al Carrer d’Aribau” (1903), la de “D. Ramon Oller, en la Gran Vía” (1903), la de D. Avelí Trinxet en la calle de Córcega (1905) y la de “D. Macari Golferichs, a la Gran-via de la esquerra” (1905)²⁰.

De ellas, tan sólo la tercera iba acompañada de un pequeño texto en el que se manifestaba que Barcelona “cada día va enriquintse més [...] ab edificis de veritable mèrit artístich que van hermozejant ses vïes, sobre tot les de les modernes barriades”²¹. Tras afirmar que las primeras construcciones del ensanche eran pobres, se alababa la labor de “les nostres arquitectes d’ara” que:

... ab un major estudi dels estils de casa, ab més instint de caracterisació, ab més afany de originalitat dins les corrents noves van corretgint l’obra de sos immediats antecessors en un sentit més nou y más català alhora...²²

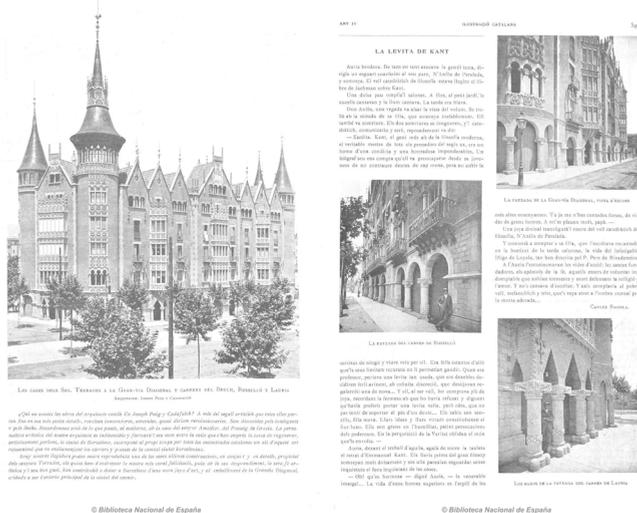


Figura 2. Páginas con vistas de las “cases dels Srs. Terrades a la Gran-Via Diagonal y carrers del Bruch, Roselló y Lauriá”. Fuente: *Il·lustració Catalana* 4, n.º 170 (2 de septiembre 1906): 548- 549, Hemeroteca Digital de la BNE.

²⁰ Los arquitectos serían, respectivamente: Ferran Romeu, Pau Salvat, Puig y Cadafach y Joan Rubió.
²¹ [cada día va enriquintse més nuestra ciudad con edificios de verdadero mérito artístico que van embelleciendo sus vías/calles, sobre todo las de las barriadas modernas] “Construccions modernes a Barcelona”, *Il·lustració Catalana*, año 3, n.º 93 (12 de marzo, 1905): 167.
²² [...] con un mayor estudio de los estilos de casa, con más instinto de caracterización y más afán de originalidad dentro de las corrientes nuevas, van corrigiendo la obra de sus inmediatos antecesores en un sentido más nuevo y al mismo tiempo más catalán...] “Construccions modernes...”, 167.

El autor, cuyo nombre no se indica, critica la labor del Ayuntamiento y el Estado, que perpetua el mal gusto con una “arquitectura oficial”; y alaba a los particulares que, “a pesar de las trabas de la cuadrícula y de l’inflexibilitat de les ordenances, son los únichs que fan alguna cosa”²³. La casa de Avelí Trinxet se muestra como ejemplo de esto último, afirmando que, pese a la riqueza ornamental del edificio, la falta de espacio en la revista había obligado a elegir las vistas esenciales, las que mejor permitían comprender “l’importancia y l’caràcter de la construcció”²⁴. Y es que estas cuatro casas estaban representadas por vistas similares, que retrataban alguna estancia interior, las escaleras, las fachadas y detalles ornamentales de las mismas (fig. 1).

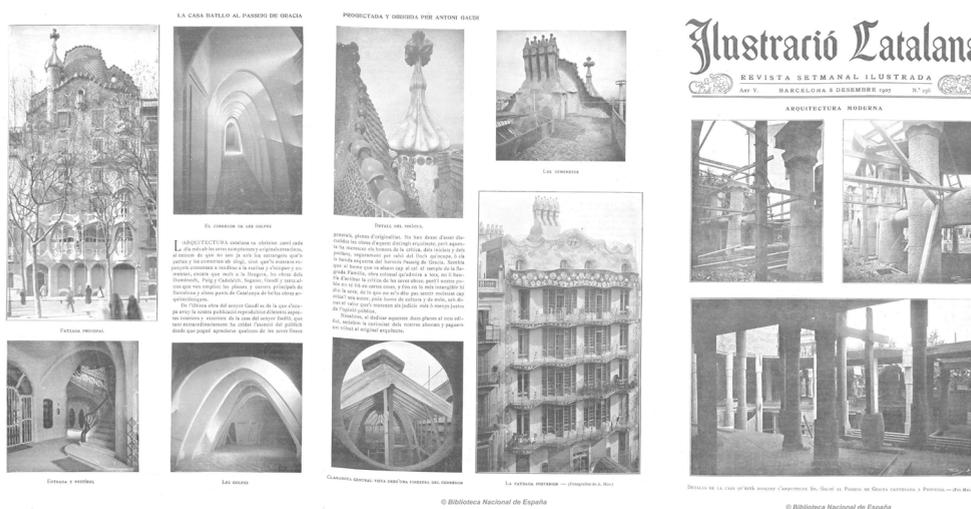


Figura 3. Páginas de *Il·lustració* con vistas de las casas Batlló y Milá. [Izda., c.] *Il·lustració Catalana* 5, n.º 197 (10 de marzo 1907): 150-151. [Dcha.] *Il·lustració Catalana* 5, n.º 236 (8 de diciembre 1907). Fuente: Hemeroteca Digital de la BNE.

Más adelante se incluyen otras casas en la revista como la del Sr. Juncadella en la calle de la Diputación, (1905), las casas de los Srs. Terrades (1906) (fig. 2) y la del barón de Quadras en la Diagonal (1906) –ambas de Cadafach– y, más tarde, ya en 1907, las dos casas de Gaudí en el paseo de Gracia: la casa Batlló y la casa Milá, representadas principalmente por fotografías de Adolf Mas²⁵ (fig. 3). Todas fueron representadas siguiendo el mismo patrón

²³ [a pesar de las trabas de la cuadrícula y de la inflexibilidad de las ordenanzas, son los únicos que hacen alguna cosa] “Construccions modernes...”, 167.

²⁴ [la importancia y el carácter de la construcción] “Construccions modernes...”, 167.

²⁵ Adolfo Mas Ginestá (Solsona, 1860; Barcelona, 1936). Intelectual español vinculado a la vanguardia que abrió en 1886 una galería fotográfica en Barcelona. Formó parte de la tertulia del Café Els Quatre Gats y concibió la idea de reunir una colección fotográfica de arte español, incluida la arquitectura. Ver Juan Miguel Sánchez Vigil, *Del daguerrotipo a la Instamatic: autores, tendencias, instituciones* (Gijón: Ediciones Trea, 2007), 369-370.

de las mencionadas anteriormente, pero algunas de ellas pertenecen a una tipología distinta, la casa de alquiler. Esta, que había sido objetivo de amplios debates en Europa, quedó intrínsecamente relacionada con lo moderno²⁶. Sin embargo, en la revista se insiste en la identificación de estas construcciones con su arquitecto, su propietario o su localización, sin incidir en su función, lo que revela un interés mayor en su vinculación con la burguesía que en la tipología en sí misma.

Pero las casas catalanas que se mostraron en la revista se localizarían también en las cercanías de la ciudad y en otras zonas de Cataluña, pudiéndose apreciar influencias modernistas en algunas de ellas, alejándose del área geográfica del ensanche y expresando la modernización de la ciudad, pero también del territorio catalán. Así, aparecen también en los volúmenes consultados casas con el título “Modernes construccions rurals”, “Construccions modernes als voltants de Barcelona” y algunas relacionadas con el veraneo, bajo títulos como “L’Estiueig a Catalonia” o “Cases de Estiueig a la Costa Catalana”.

Muchas de ellas pertenecerían a una tipología que guardaría un vínculo especial con la arquitectura catalana: la casa-torre²⁷. Es el caso de la torre de la familia Figueras en Bellesguard, de Gaudí (1905)²⁸, destacable entre una larga lista de casas que pertenecían a artistas o personalidades relevantes de la sociedad catalana publicadas en la revista²⁹ y en cuya representación se puede apreciar de nuevo la intención de definir una arquitectura propia. Estas quedaban plasmadas de nuevo mediante fotografías, a veces tan solo mediante una vista exterior y otras mediante un reportaje más extenso.

Los textos, al igual que sucedió con las otras viviendas, fueron escasos y breves, alabando las nuevas construcciones y resaltando la vinculación de la casa con la personalidad del artista. Cabe destacar el dedicado a la torre Gallofre Oller en Sant Gervasi, en el que se afirma que en esta y otras edificaciones realizadas por los “nostres més renomats arquitectes”, se estaba produciendo una “depuració del gust artístich, que tanta influencia exerceix en la

²⁶ Richard Dennis, “Mansion Flats and Model Dwellings”, en *Cities in Modernity. Representations and Productions of Metropolitan Space (1840-1930)* (Nueva York: Cambridge University Press, 2008), 224-263.

²⁷ Antònia M. Perelló Ferrer, “Renaixement i Barroc. Arquitectura Civil y Urbanisme”, en *Art de Catalunya / Ars Cataloniae, vol. 3, Urbanisme, arquitectura civil i industrial*, ed. por Xabier Barral i Altet (Barcelona: Edicions L’Isard, 1998). La autora afirma que, en el siglo XVI, los problemas de inseguridad y las constantes incursiones de los ladrones motivaron la permanencia del carácter de fortaleza en las viviendas catalanas del campo. Estas combinarían en su apariencia la del palacio y el castillo: serían edificios sólidos, con torres de vigilancia y una distribución muy estudiada de las aberturas de los muros. Pero antes, en el mismo libro, ya se ha dedicado una sección a las torres como elemento de defensa en los castillos medievales, en Xabier Barral i Altet, “Els Castells I L’Arquitectura de defensa”, en *Art de Catalunya...*, 3: 88-95.

²⁸ Realizada en un solar en el que se dice que existió un castillo del rey Martín I. Navascués Palacio, *Summa Artis...*, 35: 526.

²⁹ También fueron publicadas: la torre Arnús de Sant Gervasi (1904) de Enrique Sagnier, la torre de D. Lluís Martí Codolar, la torre de José Puig y Cadalfach en Argentona (1906), la del pintor Francisco Gallofre Oller, también en Sant Gervasi y del arquitecto Bonaventura Bassegoda (1906), y la “Torra de Sant Francesc” del escultor Clarasó en Sarriá (1906), de Joan Rubió.

cultura íntegra d'un poble"³⁰. Gracias a ellas, se alegaba, la Barcelona “moderna” adquiriría un aspecto nuevo, viéndose realizado “lo seu ideal d'expansió de riu a riu d'una manera brillant y rica al hora"³¹. El texto acaba exhortando a los que “ens fruihm ja en somnis aquella Barcelona del nostre gran poeta y encoratgem als que posan una pedreta més de aquella gran ciutat"³². Como se puede observar, este texto, más que describir la casa al público, le asignaba un valor dentro del proceso de la modernización de Barcelona, vista como parte del desarrollo de la cultura catalana.

En *Arquitectura y Construcción*, la arquitectura residencial de Barcelona jugó también un papel determinante en estos años. De entre los artículos o las imágenes publicadas bajo el epígrafe “Arquitectura española contemporánea” entre 1897 y 1908³³, los que se referían a la ciudad constituirían aproximadamente un 60%, ocupando los referidos a arquitectura residencial el 43% de los mismos. Aunque aparecían de nuevo los mismos elementos: casas particulares, casas-torre, casas de alquiler, etc., su tratamiento en esta revista difirió de la anterior en algunos aspectos.



Figura 4. Páginas referentes a la “casa de alquiler en la Gran Vía Diagonal” de Puig y Cadafach. Fuente: *Arquitectura y Construcción* 10, n.º 173 (diciembre 1906), Hemeroteca Digital de la BNE.

En primer lugar, aquí se haría una división más clara entre tipologías y se pondría menos énfasis en el propietario del edificio, aunque este no desaparecería completamente.

³⁰ [debidas a nuestros más renombrados arquitectos [...] contribuyen en mucho a la depuración del gusto artístico, que tanta influencia ejerce en la cultura íntegra de un pueblo] “La Torre d'en Gallofre Oller a Sant Gervasi”, *Il·lustració Catalana* 6, n.º 150 (15 de abril 1906): 231.

³¹ [su ideal de expansión de río a río de manera brillante y rica al mismo tiempo] “La Torre d'en Gallofre Oller...”, 231.

³² [disfrutamos ya en sueños de la Barcelona de nuestro gran poeta y alentamos a los que ponen una piedrecita más de aquella gran ciudad] “La Torre d'en Gallofre Oller...”, 231.

³³ Hay que decir que a partir de 1906 desaparecieron los textos, quedando solo las imágenes.

La tipología más destacada sería la casa de alquiler, a la que estarían dedicados más de la mitad de los artículos sobre arquitectura residencial de la ciudad. Las viviendas quedaban representadas, en general, por fotografías, que seguían los mismos patrones establecidos en la *Il·lustració Catalana*³⁴, incluyéndose rara vez dibujos o planos, acercándose así la revista especializada a la general (fig. 4). Pero mientras que en la *Il·lustració* las vistas se integrarían junto al texto, en *Arquitectura y Construcción* cada imagen pasaría pronto a ocupar una página completa (figs. 5 y 6). Además, si bien no se ha podido determinar la autoría de dichas imágenes, sí se puede observar que en ocasiones coincidirían con las de la revista generalista (figs. 2 y 4).

En cuanto a los textos, en el caso de las viviendas de alquiler, se aprecia una postura un tanto crítica ante a la tipología, afirmándose que son “la tarea más ingrata que en las poblaciones modernas está encomendada al arquitecto”³⁵. En general breves, solían destacar la labor y pericia de este último, que sabía dotar a estos edificios de un carácter artístico a pesar de las dificultades que esto entrañaba. Frente a los de otras revistas o los dedicados a otro tipo de arquitectura, en *Arquitectura y Construcción*³⁶, estos no entraban en tecnicismos o descripciones minuciosas, quizás por la precisión descriptiva que ofrecían ya las imágenes. Más bien, se hacía una crítica general de aspectos como la composición, la “agrupación de líneas y masas”, el estilo o gusto del arquitecto y, en ocasiones, de la aportación que hacían a la arquitectura de la ciudad.

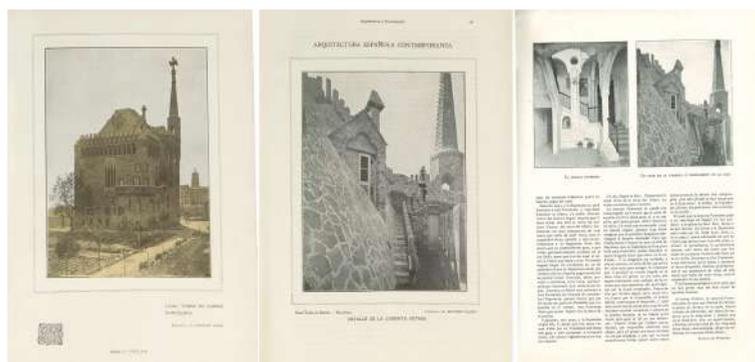


Figura 5. [Izda., c.] Vistas de la “casa-torre en Sarriá” de Gaudí. [Dcha.] Vistas de la “torre de la Familia Figueras, a Bellesguart”. Fuentes: *Arquitectura y Construcción* 11, n.º 174 (enero 1907), copia de ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Navarra; *Il·lustració Catalana* 3, n.º 113 (30 de julio 1905): 489, Hemeroteca Digital de la BNE.

En esta revista también tuvieron cabida los chalets y casas-torre, como la casa de la familia Figueras, que aquí aparecería dos años más tarde que en *Il·lustració* y sería denominada tan

³⁴ Vistas exteriores generales y de detalle de las partes más ornamentadas e interiores de las distintas estancias, cobrando importancia algunas de ellas como las escaleras y los salones.

³⁵ “Arquitectura española contemporánea. Casa de alquiler en la calle Mallorca, n.º 408”, *Arquitectura y Construcción* 4, n.º 74 (23 de marzo 1900): 85.

³⁶ Este podría ser el caso de todos los artículos de estudio de monumentos españoles, en los que se hacía un análisis pormenorizado y una descripción minuciosa de los elementos arquitectónicos.

solo como “casa-torre en Sarriá”. De ésta se incluyeron varias fotografías y una vista a color, coincidiendo algunas con las publicadas en la generalista (fig. 5). Los textos seguían la línea de los de las casas de alquiler, aunque haciendo más énfasis en las cualidades pintorescas del edificio, que revelaban el gusto del arquitecto y el inquilino³⁷.

Como se puede observar, la arquitectura residencial desarrollada tanto en Barcelona como sus alrededores en el cambio de siglo, tuvo un papel muy relevante en ambas revistas. Pero mientras que en la primera quedó asociada con la modernización de la ciudad y con el espíritu catalán; en la segunda, interesaron más los aspectos tipológicos y artísticos de estos edificios. Mientras que la representación gráfica fue bastante similar y la función comunicativa del texto fue en ambos casos la de asignar valores a dichas construcciones, en el primer caso estos fueron valores relacionados con la identidad catalana y en el segundo, valores arquitectónicos.

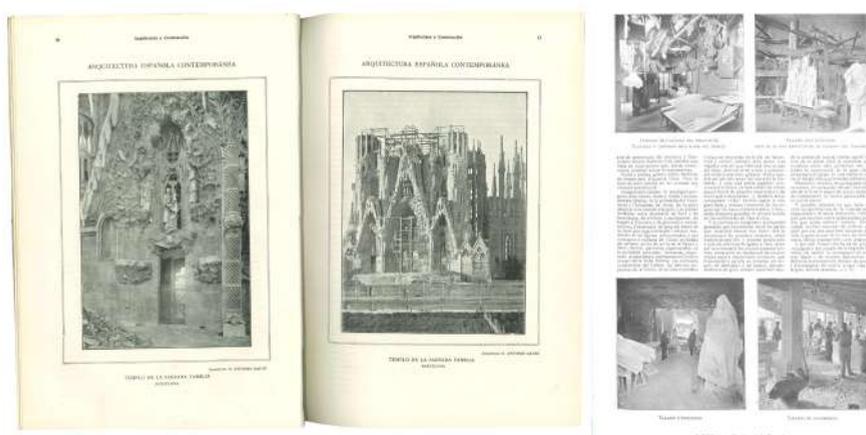


Figura 6. [Izda.] Páginas referentes a la Sagrada Familia en *Arquitectura y Construcción*. [Dcha.] Página con vistas de los talleres de Gaudí en *Il·lustració Catalana*. Fuentes: *Arquitectura y Construcción* 12, n.º 186 (enero 1908): 16-17, copia de ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Navarra; *Il·lustració Catalana* 4, n.º 146 (18 de marzo 1906): 163, Hemeroteca Digital de la BNE.

La Sagrada Familia y el Orfeón

Tanto *Il·lustració Catalana* como *Arquitectura y Construcción* dedicaron un notable espacio editorial a la Sagrada Familia y el Orfeón: la primera dedicó un número entero a la basílica y varias reseñas y otro número completo al auditorio. En la segunda, ambos edificios aparecieron en 1908³⁸, ocupando casi por completo la parte gráfica de los números de entre enero y marzo. Sin embargo, aunque las dos se acercaron de nuevo en su representación gráfica, quedaría por ver qué aportaron los textos.

³⁷ En varios números, también se hicieron homenajes a la obra de arquitectos catalanes como Antonio Gallisá, Enrique Sagnier, Pablo Salvat y Esspasa, Adolfo Ruiz o Juan Martorell, entre otros.

³⁸ Hay que señalar que anteriormente se habían publicado dos imágenes de la basílica en los números del 23 de enero y 23 de agosto de 1901, bajo el título “Arquitectura española contemporánea”, pero de manera aislada, sin texto que hiciera referencia a ellas.

El número de la Sagrada Familia de *Il·lustració*, parecía estar dedicado a la recaudación de fondos para la basílica, con textos que exhortaban a la colaboración en su financiación en un momento en que las obras estaban experimentando dificultades económicas³⁹. En el primero de ellos, se destacaba el desarrollo de la ciudad de Barcelona y se presentaba a la Sagrada Familia como culminación de las aspiraciones del pueblo catalán⁴⁰. Los siguientes eran un texto y un poema en los que se pedía la colaboración del público para su financiación, como un deber ciudadano⁴¹, y un pequeño comentario en el que se explicaba cómo interpretar una de las vistas ofrecidas al lector. Estos textos, mediante la apelación a la caridad del pueblo para financiar un monumento que se supone como encarnación de sus ideales, presentan indirectamente a la Sagrada Familia como un monumento especificante catalán. Lejos quedan las descripciones físicas mediante el texto, que son más que completadas por las fotografías; pareciendo tan solo ser este necesario para tal fin cuando las imágenes presentan dificultades de interpretación.

En *Arquitectura y Construcción* tan solo se dedica un texto a la Sagrada Familia, en el que el autor destaca la unión entre el arquitecto y el templo y en el que se reflexiona sobre la capacidad del edificio para producir emociones estéticas en el visitante⁴². Aquí ya no se observa la identificación tan ferviente del edificio con el pueblo catalán, sino que el artículo está centrado en cuestiones de teoría de la arquitectura. De nuevo, la descripción del edificio brilla por su ausencia, encomendada a las numerosas fotografías incluidas en los números de enero y febrero: vistas generales, del edificio hacia la ciudad, de las fachadas, de detalle, interiores, vistas en primer plano de los ornamentos, etc. (fig. 6). En este aspecto, se produce de nuevo una aproximación entre ambas revistas, publicando 36 imágenes la primera y 24 la segunda, de las cuales 16 reproducían los mismos puntos de vista. La revista general

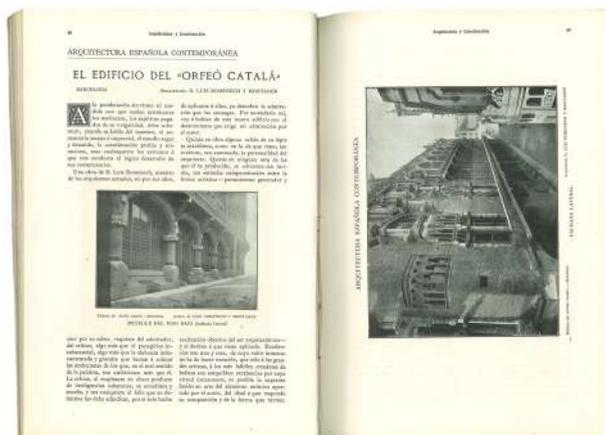
³⁹ La obra habría estado financiada desde el principio a través de donaciones. Tate Cabré, “La Sagrada Familia y Barcelona: pasiones y convulsiones”, en *La Sagrada Familia de Gaudí. El templo expiatorio desde sus orígenes hasta hoy*, coord. por Daniel Giralt-Miracle (Barcelona: Lunwerg, 2010), 31-33.

⁴⁰ En palabras textuales: “Per que, al condensar l’esperit de Catalunya, lo qu’ha fet en los últims temps y lo qu’encara está fent Barcelona es més qu’admirable, portentos. [...] Donchs, suposèm qu’aqueixa febre de gloria, aqueix, desitx de grandesa, aqueix conjunt d’aspiracions s’annessin reunint en una concreció de formes fins a oferirse plàsticament a nostres ulls, y sobtadament brotaría un monument inmens, colosal, un temple gegantí que podria amagar dintre ses voltes la més atrevida Catedral del món [...] l’idea de tan superba construcció, de monument tan incomparable, sortí expontaniament d’un humil ciudadá de Barcelona”. [Porque, al condensar el espíritu de Cataluña, lo que ha hecho en los últimos tiempos y lo que está haciendo Barcelona es más que admirable, portentoso. [...] Pues supongamos que esa fiebre de gloria, ese deseo de grandeza, ese conjunto de aspiraciones, se fueran reuniendo en una concreción de formas hasta ofrecerse plásticamente a nuestros ojos, y repentinamente brotaría un monumento inmenso, colosal, un templo gigantesco que podría esconder dentro de sus bóvedas la más atrevida Catedral del mundo [...] la idea de tan soberbia construcción, de monumento tan incomparable, surgió espontáneamente de un humilde ciudadano de Barcelona] J. F., “La Sagrada Familia”, *Il·lustració Catalana* 4, n.º 146 (18 de marzo 1906): 162.

⁴¹ Así, el primero se titulaba “Pels que diuen: nosaltres tampoch l’hem de veure acabat” [Para los que dicen: nosotros tampoco lo veremos acabado] y se dirigía a los que no querían colaborar por esta razón. El segundo pedía: “Per la Sagrada Família, un bossí de caritat!” [Para la Sagrada Familia, ¡un poquito de caridad!]

⁴² Salvador Sellés y Baró, “Arquitectura española contemporánea. El templo de la Sagrada Familia”, *Arquitectura y Construcción* 12, n.º 186, (enero 1908): 4, 6-7 y 10-11.

incluyó imágenes de los talleres del artista (fig. 6), así como del comienzo de la construcción del edificio y un mayor número de vistas que dirigían la mirada a la ciudad desde éste. Además, los pies de imagen eran más explicativos que en la especializada, identificando más explícitamente las vistas presentadas al lector.



ORFEÓ CATALÀ.—EDIFICI ACTUAL EN LOS BRIBOS DEL BARRIO NOIAL.
LITORAL DE PROMERDENTÉ Y MONERDÉ, A VISTA DE LOS TALLERES Y PLANTAS QUE SE ENCONTRAN EN LA OBRA.

© Biblioteca Nacional de España

Figura 7. [Sup.] Páginas referentes al Orfeón Catalán en *Arquitectura y Construcción*. [Inf.] Vista del Orfeón en construcción en *Ilustració Catalana*. Fuentes: *Arquitectura y Construcción* 12, n.º 188 (marzo 1908): 68-69, copia de ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Navarra; *Ilustració Catalana* 3, n.º 121 (24 septiembre 1905): 617, Hemeroteca Digital de la BNE.

Algo parecido sucedería en el caso del Orfeón Catalán (fig. 7), de Doménech y Montaner, del que la revista especializada tan solo se ocupó cuando éste hubo sido finalizado, mientras que la generalista siguió el proceso de su diseño y construcción⁴³ e incluyó un croquis y una planta del mismo, ausentes en la especializada. En cuanto a los textos, de nuevo existía una diferencia respecto a las valoraciones sobre el edificio establecidas por ellos, haciendo los

⁴³ Concretamente, apareció en los números del 12 de febrero y el 24 de septiembre de 1905, 10 de marzo de 1907 y 16 de febrero de 1908 de *Ilustració Catalana*.

primeros referencia a su valor en la representación del pueblo catalán⁴⁴ y constituyendo el de *Arquitectura y Construcción* una crítica arquitectónica del edificio⁴⁵.

Conclusiones

El análisis llevado a cabo en los epígrafes anteriores ha permitido observar que la arquitectura modernista tuvo un papel destacado en las revistas estudiadas y quedó representada mediante textos e imágenes, existiendo ciertas similitudes y diferencias entre ellas.

En cuanto a los textos, se ha visto cómo en ambas revistas los que acompañaban a las imágenes de arquitectura modernista eran en general escasos y más bien reducidos. Mientras que en *Il·lustració* el texto era una herramienta que permitía la apropiación de la arquitectura, mostrando el modernismo como un fenómeno catalán, en *Arquitectura y Construcción*, era una herramienta para la crítica arquitectónica. Llamativamente, en ninguno de los dos casos se incurre en descripciones minuciosas de la forma y origen de los elementos decorativos o los espacios de los edificios, sino que esta tarea parece estar llevada a cabo por otro elemento: las fotografías.

Es precisamente aquí, en la representación gráfica de los edificios de la Barcelona del fin de siglo dónde estas revistas coinciden, recurriendo incluso en varias ocasiones a las mismas fuentes. Además, en el caso de las viviendas, existe una estrategia común de representación, que pasa por aproximarse desde la vista general del edificio a las distintas estancias, haciendo énfasis en las zonas más ornamentadas y con numerosas vistas de detalle. Así mismo, se puede intuir una especial conexión entre esta arquitectura y la fotografía: quizás sus altas cualidades plásticas harían que fuera susceptible de ser representada a través de este medio, encontrando su carácter novedoso una correspondencia con las posibilidades de experimentación de esta técnica. Sin embargo, en el caso de los edificios públicos, se ha podido observar un mayor seguimiento de la prensa generalista del proceso de ideación y construcción, no reflejado en la especializada.

En definitiva, se podría decir que, en la representación de la arquitectura modernista, las revistas analizadas presentarían más sinergias que divergencias, coincidiendo en las estrategias de representación gráfica y en el valor creciente de la imagen sobre el texto como elemento de descripción de la arquitectura. Los textos, sin embargo, tendrían una función comunicativa distinta, la de crear opinión: mientras que la revista generalista presentaría la arquitectura modernista como expresión del espíritu catalán; la segunda, sin dejar de vincularla a la ciudad de Barcelona, se centraría más valoraciones estéticas y formales.

⁴⁴ Así, en el número del 16 de febrero de 1908 de *Il·lustració Catalana*, se publicaron los dos discursos pronunciados en la inauguración del edificio, a manos de D. Joaquín Cabot y el compositor D. Lluís Millet. En ellos se incluían afirmaciones como: “Alabat sia'l Senyor per que ha mogut l'amor de tots vosaltres pera que poguessim bastir aquesta casa en honor de la Música catalana, la nostra reyna del cor, la mare nostra. [...] Aquesta casa ha d'esser caxa sonora qu'armonisi y afini aquest clam de vida renaxenta”. [Alabado sea el señor, porque ha movido el amor de todos ustedes, para que pudiésemos construir esta casa en honor de la música catalana, la reina de nuestro corazón, nuestra madre. [...] Esta casa ha de ser caja sonora que armonice y afine este clamor de vida renacida] “Discurs d'en Lluís Millet en la festa de la Benedicció del Local”, *Il·lustració Catalana* 6, n.º 246 (16 de febrero 1908): 110-111

⁴⁵ Manuel Vega y March, “Arquitectura española contemporánea. El edificio del ‘Orfeo Catalá’”, *Arquitectura y Construcción* 12, n.º 188 (marzo 1908): 68-72.

The Herald of a New World. Aldo Rossi and *The Adventures of Pinocchio*: An Architectural Theory

The Herald of a New World. Aldo Rossi y *Las aventuras de Pinocho*: una teoría arquitectónica

VINCENZO MOSCHETTI

Sapienza University of Rome, vincenzo.moschetti@uniroma1.it

Abstract

En *Quaderno azzurro* 39, una nota de Aldo Rossi sobre Pinocho, un conocido personaje de la literatura italiana apoya la hipótesis que aquí se expone. Pinocho, estudiado en profundidad a través de la lectura del cuento de Collodi, emerge como figura interpretativa del espacio para explicar la diferencia entre dos mundos, el de lo fantástico y el de lo concreto. A través de sus aventuras, el títere atraviesa lugares y paisajes, cometiendo errores, como en una renovada *Autobiografía Científica*, resuelve la ambigüedad entre los mundos con el uso de la tecnología y el progreso. La lectura que hace Rossi, identificando libro y proyecto, pone de relieve una adhesión plena a la Ilustración, ese momento en el que el nacimiento de un nuevo mundo se verificó a través de sus escritos más que de su obra construida. Es Pinocho, el Herald de un Nuevo Mundo, la figura secreta favorita para refundar la disciplina de la arquitectura.

In *Quaderno azzurro* 39, a note by Aldo Rossi on Pinocchio, a well-known character in Italian literature supports the hypothesis discussed here. Pinocchio, studied in depth through the reading of Collodi's tale, emerges as an interpretative figure of space to explain the difference between two worlds, that of the fantastic and that of the concrete. Through his adventures, the puppet crosses places and landscapes, making mistakes, as in a renewed *Scientific Autobiography*, resolves the ambiguity between the worlds with the use of technology and progress. The reading made by Rossi, identifying book and project, highlights a full adherence to the Enlightenment, that moment in which the birth of a new world was verified through his writings rather than through his built work. It is Pinocchio, the Herald of a New World, the secret favorite figure to refound the discipline of architecture.

Keywords

Aldo Rossi, aventura, Pinocho

Aldo Rossi, adventure, Pinocchio

The Adventures of Pinocchio

The Adventures of Pinocchio. Storia di un burattino was published by Carlo Collodi in its entirety in 1883 after he had circulated the first part in the form of small "episodes" between 1881 and 1882 within the *Giornale per i bambini* (printed in Rome every Thursday in Piazza Montecitorio no. 130) as a supplement to the daily newspaper *Il Fanfulla*.

Pinocchio is currently, according to data released by UNESCO,¹ the second most translated book in the world. This has prompted various scholars and researchers to follow in the footsteps of the figure of Pinocchio in order to identify readings and adaptations that could contribute to an understanding not only in literary terms but also in philosophical, artistic, esoteric and theological terms of the book.² It is Giorgio Agamben who recalls how:

Collodi, with unsuspected skill, played his card between myth and literature, between fairy tale and novella (or novel). He places in the reader's hand a fable that is not a fable and a novel that is not a novel but turns out to be more fairy-tale than any fable. [...] The fact that the protagonist is neither an animal nor a man, but a puppet, corresponds precisely to the hybrid status of the narration of his adventures.³

Going through some critical passages can, in fact, give rise to useful insights into the tale that, precisely, escapes in its details if it is read only on the surface. Starting from Amerindo Camilli's work on the 1883 edition, considered by Tempesti "the first and true critical edition of Collodi's text"⁴, it is considered that Collodi played no role in subsequent publications, which were instead modified by editorial and market choices. On the contrary, the critical edition edited by Ornella Castellani Pollidori⁵ maintains that the author took part in all subsequent editions up to his death, indicating to scholars how a comparison of all *The Adventures* up to 1890 is, therefore, necessary⁶.

¹ According to data released by Unesco, *The Adventures of Pinocchio* is the second most translated book in the world after *The Little Prince* by Antoine de Saint-Exupéry; excluded from the ranking are The Bible and The Koran; see the link: <https://www.unesco.org/xtrans/bsstatlist.aspx>. See for further verification Giovanni Gasparini, *La corsa di Pinocchio* (Milan: Vita e Pensiero, 1997), 117; Gasparini indicates in the number 240-260 the languages in which the book is translated.

² On the theological question, reference is mainly made to the writings of Giacomo Biffi, *Il mistero di Pinocchio* (Leumann: Elledici, 2003); *Contro maestro Ciliegia: commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"* (Milan: Jaca Book, 1977).

³ Giorgio Agamben, *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate* (Turin: Einaudi, 2021), 13-14.

⁴ Fernando Tempesti, "Introduzione," in Carlo Collodi, *Pinocchio* (drawings by Igot) (Milan: Feltrinelli, 2020), 14; [1993].

⁵ See Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, critical edition by Ornella Castellani Polidori (Pescia: Fondazione nazionale Carlo Collodi, 1983).

⁶ Regarding this Tempesti writes: "In the end, even Pollidori had her fair share of merits and gratitude, because it was made clear to everyone that her punctilious labors, even if they resulted in an edition that we would never take as criticism, were equally useful and important, providing free discussion not only with cuts but also with findings and series of variants, flavoured with the pimento of her, let us call it, comma in patience". Tempesti, "Introduzione...", 14.

The methodology followed by the critics highlights the fluctuations with which the tale is received, and also the difficulties in determining a story or origin, as well as meanings, which seem to be of a different nature. Another nature, like Pinocchio's, "neither man nor animal", but an object that "with its metamorphic, nocturnal, ligneous vocation [...] well represents this untamed material power, which can transform itself every time, which can only open up to forms on condition that it always stubbornly remains itself"⁷ (fig. 1).

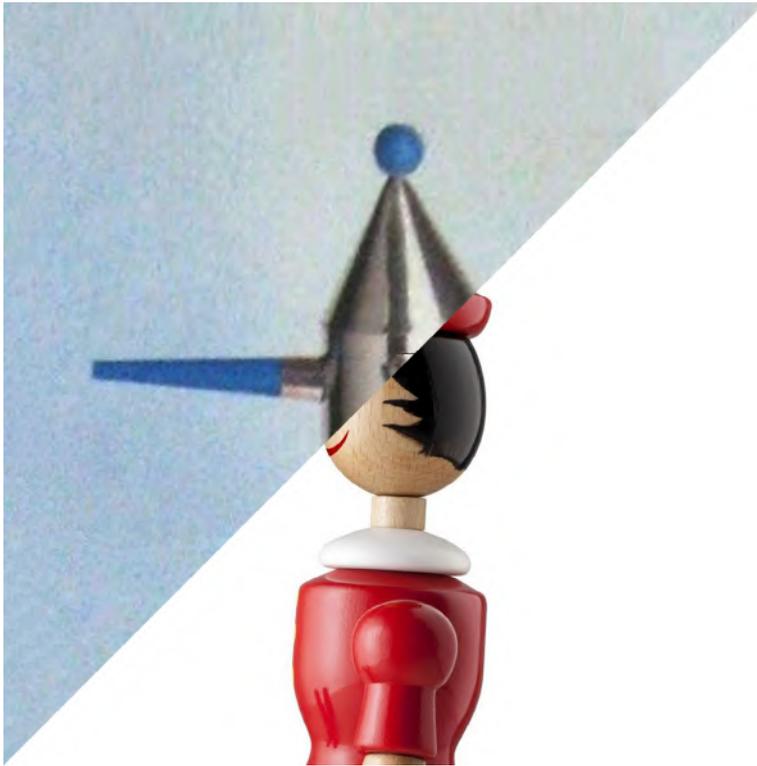


Figure 1. Composition of Aldo Rossi's Teaservice, Alessi, 1992 and Pinocchio. Sources: ©Aldo Ottaviani and ©Davide Trabucco.

It is the ambiguities between nature and artefact, the celestial world and the underworld, life and death, wood and flesh, that underline the elements dealt with. Agamben notes and updates—in the text of 2021—an initiation of the figure of Pinocchio that:

experiencing his adventures as a puppet, the sale of the *Abbecedario*, the entrance into the Grand Theatre, the escape to Toyland, the meeting with the Cat and the Fox, the transformation into a donkey and the journey into the belly of the Dogfish [...] he is initiated into his own life.⁸

⁷ Emanuele Dattilo, *Il dio sensibile. Saggio sul panteismo* (Vicenza: Neri Pozza, 2021), 122-123.

⁸ Agamben, *Pinocchio. Le avventure di...*, 9.

However, in the manifestation of multiple spaces, like an overwriting, the need emerges to ask what this space is that Collodi hints at and builds around the figure of the puppet; a space that is not secondary but is the source through which Pinocchio plans his adventures, discovers worlds, highlights possible projects and architectures. The oscillation of the worlds in which Pinocchio finds himself “living”, staying or fleeing, in a condition that can be physically static or dynamic, describes the track on which design strategies are devised. The revelation of the transformation whereby Pinocchio is – Manganelli⁹ also points out– a body in modification, proposes spatial considerations on which this text wishes to base its theoretical and design questions.

Cinematography has tried to work in this vein in both well-known animated¹⁰ and filmic forms. The first of these, directed by Giulio Antamoro in 1911, suggests a folkloristic setting with the intention of restoring a precise cross-section of the Tuscan landscape, of an Italy strongly rooted in its artisan tradition made up of a minor building industry compared to the construction of a few monumental palaces. More experimental is the miniseries directed by Luigi Comenicini (1972) that transports the settings entirely to Lazio between Rome and Viterbo.

But, at the same time, it is the work on photography that also begins to provide answers regarding the space of architecture, probably with a contribution from Federico Fellini, where the character’s migration between the capital, the surrounding countryside, and Lake Martignano seems to demonstrate the present of a story that is linked to an Italian landscape and no longer just a local one. An Italy that becomes the scene of an adventure that takes place in unplanned places, as in Matteo Garrone’s most recent film (2019), where the fairy’s house, for example, is “discovered” near Altamura and Mangiafuoco’s little theatre in Noicattaro, both in Apulia.

It is the images of a double journey between outside and inside that signal the possible opening of the story to a broader context, “without details and finished contours”–using the words of Luigi Ghirri’s research–in the intention of being able to support the figure that the backgrounds host, that of Pinocchio, mutable. The words of the Italian photographer, among other things very close to Aldo Rossi, not concerning the text, however, support the reasons for the cinematographic choices where:

This work on the Italian landscape [...] like these shifting drawings; again, an imprecise cartography, without cardinal points, which is more about the perception of a place than its cataloguing or description, like a sentimental geography where itineraries are not marked and precise but obey the strange tangles of seeing.¹¹

⁹ See Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo* (Milan: Adelphi, 2002).

¹⁰ Reference is made to the 1940 Disney classic entitled *Pinocchio*, supervising directors: Hamilton Luske and Ben Sharpsteen, in 2022 the same production company released a live action remake directed by Robert Zemeckis. However, as early as 1935, Cair (Cartoni Animati Italiani Roma) had already put into production a film based on Collodi’s book, but the project remained unfinished. The work consisted of a series of about 150,000 drawings.

¹¹ Luigi Ghirri, *Paesaggio italiano / Italian Landscape* (Milan: Electa, 1989).

An image that for now seems to resist only in the traces of an external path, but which must, in a possible updating of the discipline of architectural design, suggest conditions and operations. In this sense, it is possible to highlight some clues among Aldo Rossi's theories that can provide tools for the project from textual traces. The center on which this hypothesis proposes to build a theory is, first of all, that of the term *adventure*, used in Collodi's book in the plural, as if to indicate a field of variations and possibilities. This is a circumstance that some scholars or architects have made partly practicable, mainly in textual form or with projects left on paper which, if detected and traced back to the hypothesis under examination, can give scientific research and the community new ways to traverse the book. Strategies therefore emerge aimed at providing signs to construct "adventures," i.e. using backgrounds, figures, elements, objects, bodies capable of revealing a new reality of the project.

The Adventures of Aldo Rossi

It is certain that Pinocchio was too great a character to choose or to place in an architecture of his own. [...] It was this naked maiden of white purity not unlike Pinocchio's wood, a wood that the sea and force had turned white like human flesh or bone or building material aged by accident. And the theatre was precisely an accident where Pinocchio landed with the puppets he considered marvelous for this affinity and kinship of bloodless body. With him began and ended his own construction, hostile, or osteological reduction, or form that others attributed to him.¹²

Aldo Rossi has repeatedly used literature as an element of theoretical speculation. Over time, books have become the solid structure of an exercise in writing that has either been reflected in the forms of the project or forgotten and denied. In the eleventh *Quaderno azzurro*, for example, the author himself noted: "On the other hand, quotation in architecture has the same dignity as in literature"¹³, placing the two disciplines on the same level of comparison.

On this condition, the relationship between the literary work of Collodi's Pinocchio and the project theorist's work undertaken by Aldo Rossi emerges as an indication for understanding what the repercussions and tools of a "textual" discipline are in a practice. The reading of *The Adventures of Pinocchio* supports the reasons for a project activity, Rossi's, which is actually far removed from ideologies to land in a world of verifications that do not always coincide with those of technique, as much as with those of human life, full of errors and upheavals (fig. 2).

¹² Aldo Rossi, "Notes on Pinocchio, March 1980", Aldo Rossi Fonds, *Writings, contributions and interviews*, Writings by Aldo Rossi, ref. n.º S2/5, Architecture Archives Centre, MAXXI National Museum of XXI Century Arts, Rome.

¹³ Aldo Rossi, *I quaderni azzurri 1968-1992*, ed. by Francesco Dal Co (Los Angeles-Milan: The Getty Center- Electa, 1999), Q/A 11.



Figure 2. Pages of Aldo Rossi, *Quaderno azzurro* n.º 44, 1991. Source: ©Eredi Aldo Rossi 2024.

In order, therefore, to identify and construct a theory of the project—one of the possible ones, it is understood—it is necessary to separate theory precisely from its history.¹⁴ Insisting on the etymological condition, the observation from which theory originates prescribes that “speculative doctrine that consists in the investigation of truth, made abstraction of the practice to which it gives norm”¹⁵. A process of analysis, therefore, that architecture assumes as its own consolidated field of experimentation to determine actions and operations in the design palimpsest.

¹⁴ “History can in fact remind theory to certainly consider everyday life but also at the same time the universal, to evaluate the rules of the natural but inscribed in ideal designs. History can support theory in keeping its gaze fixed on the design of the concrete forms of time”. Sara Marini, “Affresco”, in *Teorie dell'architettura. Affresco italiano*, ed. by Sara Marini (Macerata: Quodlibet, 2021), 14.

¹⁵ See “Theory,” entry in Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, vol. 2, M-Z, (Milan-Rome: Dante, 1907), 1422.

The action of seeing associated with the sense of theory does not stop at looking but at doing so intensely, choosing, creating a personal archive of mental images in which personal history and the history of others can participate, as Aldo Rossi's *Analogous City* recalls. If history orders, theory summons all architecture at the same time, cancels the timeline, erases its distances to put other orders or connections into place and form.¹⁶

Unlike literary criticism, from which it is unavoidable to start with regard to the topic discussed, architectural criticism with its theories, in nullifying the chronological line, introduces figures into the system that define a new order without dis-ordering the initial story, rather placing another operative one alongside it.

The texts that punctuate the chapters of *The Adventures*, as well as the film adaptations and especially the iconographic apparatuses supporting the words, emphasize a world of apparatuses in which the story unfolds. This alternation between the two disciplines is thus congruent with how much the history of architecture has over time contributed, in a broad sense, to the development of disciplinary rules. In this sense, *Autobiografia scientifica*¹⁷ itself can be recognized as a work of literature in which the space of the project finds new boundaries, relying on citations and memories to narrate and explain a story –that of architecture– turned towards broader focal points. It is not only the technical datum that influences the author as much as an experiential datum that can fall into the process of construction of the project and its possible lives (fig. 3).

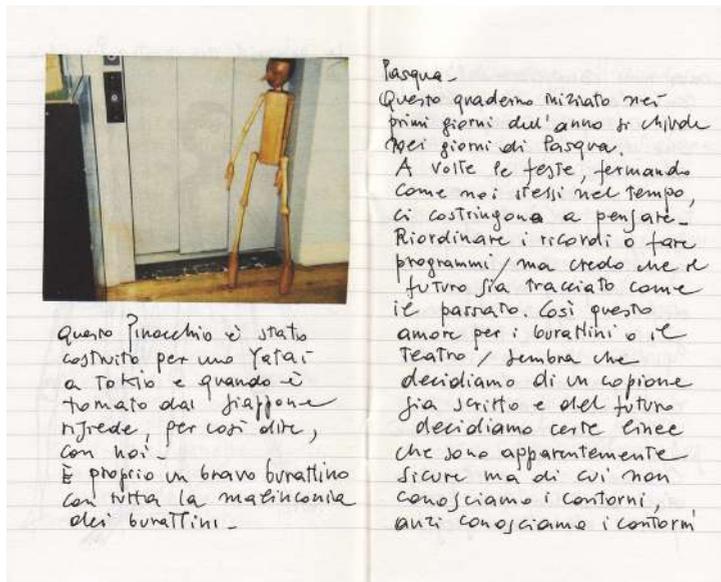


Figure 3. Pages of Aldo Rossi, *Quaderno azzurro* n. 44, 1991. Source: ©Eredi Aldo Rossi 2024.

¹⁶ Marini, "Affresco...", 13.

¹⁷ "'Scientific Autobiography' Japanese edition. Perhaps it is the most beautiful because it appears, as indeed it is, to be a book of literature. Small, subtle". Rossi, *I quaderni azzurri...*, Q/A 13.

The entry of Collodi's book coincides in Rossi's research activity with the "discovery" of the term adventure. *Avventura* (adventure) in fact, at least in the indications of the Italian language, establishes an event, an accident, or rather an "unexpected case, [...] singular and extraordinary". Passages that clarify in the etymological condition operations and actions of the project that the author, in a theoretical association, may have brought into the statutes of the analogy.

This system of analogy can be understood in two complementary ways. I always refer to purely compositional matters.

a) the use of superimpositions of extraneous elements, real quotations, which have in the compositional process the value of a collage. A column or a classical tympanum, a stained-glass window, a gargoyle, etc. that either resolve a certain detail or go so far as to make explicit the character of an architecture whose solution is ultimately definitive. [...] Every naturalist or organic system also belongs to the analogy. In the latter case, it is false as with functionalism to refer to the making / but the transport of form is correct.

All this must be highly developed.

b) The analogical analysis of the meaning of form. This is certainly more related to the individual filtration aspect of form education. But this individual aspect - which constitutes the imagination - is founded on an education, knowledge of the constructed forms of architecture. I do not want to get into the epistemological aspect of this problem. I only deal with technical questions of architecture, and I want to reduce architecture for what is most proper to it, the compositional aspect, to a technique with discrete characters of clarity.¹⁸

An elaboration, that around the analogy, which reasons on two channels of discussion: that of the quotation and that of the meaning of the form to which possible technical data can also be traced. Therefore, the condition in which Pinocchio provides the architect with an elaboration plan that can reconcile the technical form, the constructive presupposition, to that of life seems to occur on this tension; to a datum therefore further to the system's functioning mechanism by admiring its minimal variations.

Perhaps this is why I liked fairy tales and the one of Pinocchio in particular where the puppet's state of life is purely intermediate and as such is predominantly linked to encounters and his figure remains unresolved even in the second ending where he is transformed into a child. For even the survival as a corpse of the child he has transformed into does not realize the significance of his encounters. Yet we often love our corpse. And what about architecture? [...] When Tafuri writes "[...] The Ariadne's thread with which Rossi weaves his typological research does not 're-found the discipline' but dissolves it, verifying in extremis the tragic recognition of George Simmel and Lukács: 'a form that serves life, open to it, cannot give itself'" (La sfera e il labirinto, 333).¹⁹

The initially blurred contours find their own ground of confrontation where the theory expressed by the puppet signals the existence of a project life beyond technique. Pinocchio's palimpsest of adventures determines the functions of a static space that undergoes human

¹⁸ Rossi, *I quaderni azzurri...*, Q/A 14.

¹⁹ Rossi, *I quaderni azzurri...*, Q/A 27.

movements and happenings. A system of literary references –which Rossi had accustomed his audience and his readers to– that became increasingly insistent in order to identify design operations that later materialized around the figure of the Teatro del Mondo in Venice (1979)²⁰.

The project developed for the Theatre Biennale highlights the consequences of a reading of the text that can verify elements of the architecture. Built on a “raft” and therefore lacking anchorage and stability, the stage space, like Pinocchio, is shaky and uncertain. Its figure is entrusted to the movements of the waters and the thrusts of the winds. The theatre, though static in its full awareness of forms and citations, emerges as a new and unpredictable object in relation to the context of the stone city, that white stone worked by Jacopo Sansovino and Andrea Palladio, to accommodate inside-as in the belly of the whale-any object or fantasy.

Just as in Collodi’s book, in Rossi’s project geography is recomposed by parts and by parts proceeds, so in Venice it is credible “how [...] architecture becomes the vehicle for an event we desire, whether or not it actually occurs; and in our desiring it, the event becomes something ‘progressive’”.²¹ The architectural instruments thus trigger eventuality, hypothesis and also uncertainty, where the theatre –child of a previous genealogy– updates the position, opposing drowning to propose itself as an intermittent monument, as another facade²²; re-establishing quotas and paradigms in the field of the lagoon. The mechanical body of the puppet thus becomes flesh, man, child. The wood is consumed like that of the character invented by Collodi, it changes its positions in a disjointed manner, reworking its image, which precisely in the furrow of adventure progresses, grows, deforms, becomes something else. “This mechanism, which seems to be foreseen and desired, goes beyond the moments

²⁰ “The theatre, inaugurated on 11 November 1979, was realized by the Biennale. It was part of the initiatives of the architecture sector directed by Paolo Portoghesi and the theatre sector directed by Maurizio Scaparro. The theatre was built in the Fusina shipyards and transported by tugboat to Venice where it was placed at Punta della Dogana. The theatre is set on iron beams welded onto the raft plane. It has an overall height of approximately 25m from the raft plane to the flag. It consists of a cube (9.50m on a side and 11m high) to which a 6m high octagon is superimposed. The top of the cube leads to a terrace that has views of the Dogana, San Marco, San Giorgio and Giudecca. The theatre’s structure is made of iron tubes; it is clad in wood on the outside and partly on the inside. The roof is made of wood covered with galvanized sheet metal. Typologically, the theatre combines the system of tiers of seats with that of galleries. The tiers face two sides of the central stage divided by a window on the short side. Above are successively three tiers of galleries. The capacity is 200-250 seats but can be greatly exceeded. The stage and the galleries correspond to three orders of windows framing the sea, the Venetian buildings, and the sky: thus the city is always present, and the scenic space enlarges to the architecture of Venice”. Manfredo Tafuri, “L’éphémère est éternel: Aldo Rossi a Venezia”, *Domus*, n.º 602 (January 1980): 10.

²¹ Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography* (Cambridge MA: The MIT Press, 1981), 3.

²² “While Venezia looks motionless and angrily at this futile search for an anchor. In the *Pearl of the lagoon* architecture is everywhere, it is reflected in the water obsessively. Fronts, faces, masks proudly reveal deep *piani nobili* (main floors), stairs with an unsketchable path lead to unexpected *altane*, terraces above the roofs from where one can mock the two seas, the urban one without architecture and the flat one where only the navigation tells stories of change”. Sara Marini, Alberto Bertagna, *Venice: a document* (Venice: Bruno 2014), 35-36.

of definition to become part of the life of forms whose encounter with needs and habits does not interrupt their life cycle or limit their autonomy."²³

The texts on the Theatre of the World constitute the true paraphernalia of the project, grasping atlases and geographies, adding to the Dalmine tube structure, composing the façades and anticipating the interventions that actors, spectators and water will make to the stage space.²⁴ Thus John Hejduk's words reserved for Rossi's architecture also clarify the intentions of a project that sums up conditions and geographies, that takes notions from the land crossed by Pinocchio in the first part of the book and then turns to the sea, to the Ocean where the whales live:

I was very interested again in John Hejduk's criticism of the Venetian theatre photos "Inside is Europa but outside, the shell is America". An America that lies between the towers of N.Y. but perhaps above all in the houses of the New England where always the landscape is for me revisited or rediscovered.²⁵

The sheets become surfaces where tension lines, devices, like lagoon waters, write architectural signs in text form:

What about architecture? Architecture was no longer forgotten, or abandoned, or lost / it was the last room built. [...] One had to live the space desperately for a night and for a few hours / there was no guarantee for either love or pleasure. Everything in the room was as certain as the unpredictable speed of the already seen. The room could move. As in *Midsummer Night's Dream* the wall is a character. [...] The wall is a fiction here theatrical, but it affirms that the real is such and exists only as a medium through which lovers can whisper anxiously. This means or instrument for life, love or science, is the best definition of architecture. And so Theseus asks, "Could a wall speak better?"²⁶

Like a patina, the overall representation is the summation of the motifs that this architecture takes on to survive or anticipate the relationship with the water that it erases, absorbs, drags, adds. In and around this same water, the theatre is destroyed.

In the sense expressed by the adventures of Pinocchio, the construction of Rossi's project is affected by the conditions expressed by Collodi, making them specific in the elements and objects: the interior is rational, logical, ready to classify the entrances and positions, the exterior in its geometric austerity, composed of the amalgamation of several Euclidean solids, is predisposed to the randomness of events, to life itself implemented by physical geography.

²³ Alberto Ferlenga, "Incontri pericolosi", in *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, ed. by Alberto Ferlenga (Milan: Electa, 1987), 9.

²⁴ "Tuttavia, l'ipotesi che quella di Rossi sia un'architettura senza rapporti con lo spazio, ma che cerchi piuttosto di reincarnare i luoghi è forse la più feconda per l'interpretazione della sua opera". Daniel Libeskind, "'Deus ex Machina', 'Machina ex Deo'", in *Teatro del Mondo*, ed. by Aldo Rossi (Venice: Cluva, 1982), 122; original text "'Deus ex Machina', 'Machina ex Deo'", *Opposition: Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, n.º 21 (1980): 3-23.

²⁵ Rossi, *I quaderni azzurri...*, Q/A 26.

²⁶ Rossi, *I quaderni azzurri...*, Q/A 27.

Nevertheless, a fundamental and disciplinary update that surpasses technique and artefactual work around materials to clarify a new attainment of architecture, the landing place towards a new world reaffirmed by the return of the body in space; as much in the theatre as in Collodi's Pinocchio (fig. 4).

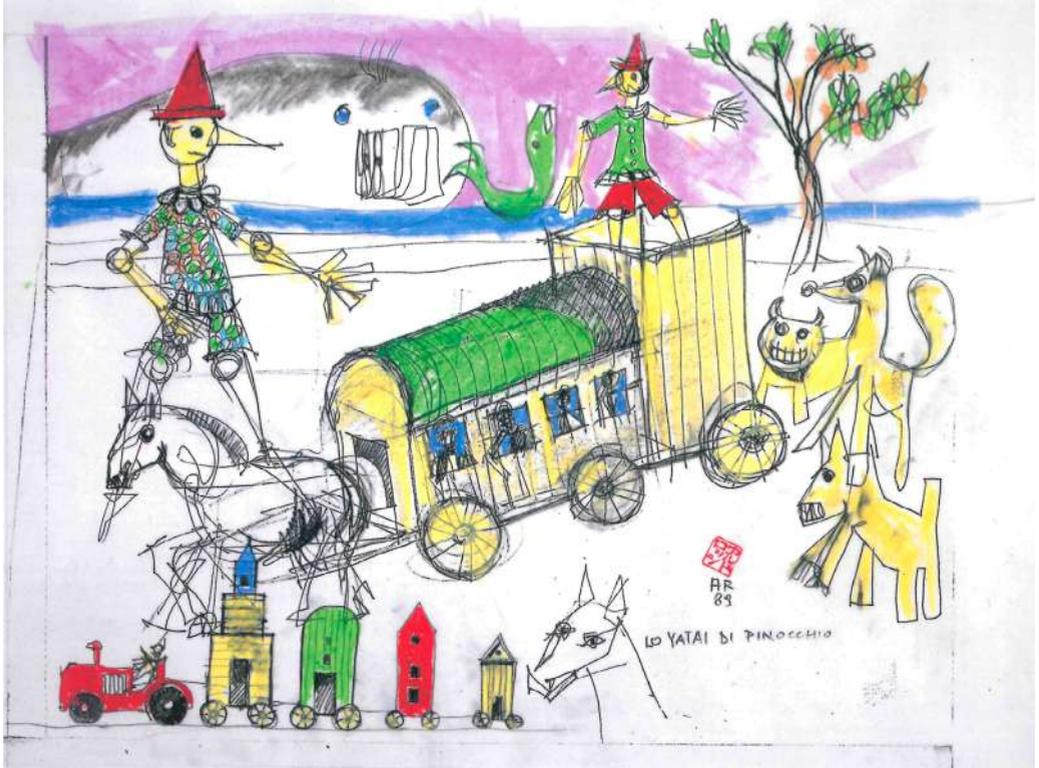


Figure 4. Drawing, *Lo Yatai di Pinocchio / Pinocchio's Yatai*, 1989, Aldo Rossi. Source: ©Eredi Aldo Rossi 2024.

Herald(s) of a New World: a Theory

Pinocchio is not actually a puppet; his destiny is to become at the end or beginning of his life a child and therefore a man. Pinocchio is therefore a difficult character, easy but also neurotic, uncertain between two worlds.

[...] He knows that the cat and the fox, the whale and other dangers await him, but also friends like the boring talking cricket and the beautiful fairy, and he has faith in technology and in a better world.

That is why the puppets follow him on old, rickety constructions that are not sure how long they can last, even though they know they will last in the fiction of theatre.

In contrast, Pinocchio has chosen technology and possible progress, his ambiguity as a puppet-man allows him to be *The Herald of a New World*, and to accept its contradictions.²⁷

²⁷ Rossi, *I quaderni azzurri...*, Q/A 39.

In this 1989 note addressed to the Yatai²⁸ project, it is, once again, the figure of Pinocchio²⁹ that is used by Aldo Rossi to define an uncertainty "between two worlds". The oscillation between concreteness and imagination, practice and theory, and technique and life, establishes the elements of a discussion on which the work is based. Pinocchio is a technical object capable of transformation. It is progress, dimensioned by adventure, that signifies metamorphosis. Thus, in Aldo Rossi's theories, the possibility of being able to accept the datum of the unexpected in the static nature of the project, a technical object, is consolidated.

It is a form of initiation that, step by step, reinvents a craft whose works, observed with desire, are broken down with the desire to steal its secret, skipping the stages and subverting the rules starting from a condition of extraneousness that is maintained as necessary and that will avoid the deceptions of mere mastery or knowledge. Thus for the architect, if the city, travelled and studied, becomes or remains the field of every possible reference, the keys to truly understanding it only lie beyond, in stories, books or paintings that, like so many lenses, deform and clarify places and buildings.³⁰

The image of the puppet emerges as a consequence of a theory of the project that, by necessity of survival, finds space beyond construction alone, as if to indicate that the building site in itself cannot suffice to experience all the conditions of the discipline of architecture. This is not a magic realism, but rather a system of projects that become part of a landscape in which life and death confront each other to define backgrounds in which figures and objects mingle in the midst of possible happenings, or rather adventures (fig. 5).

Pinocchio's escape is the same as that undertaken by the Teatro del Mondo, which certainly followed a program with respect to the character in literature, but which, at the end, finds its reality along the coast, that of a technical object-turned-puppet transformed into a living object, a child.

The search for a theory of design that sees the elements in this key indicates Rossi's reading of being in the midst of a new world in which the body has returned and where architecture, in order to exist, can no longer be separated –like Pinocchio– from the notion of life. *The Adventures of Pinocchio* proves to be an instrument for updating the matter of design where unmeasurable places, fantastic characters, reveal something more about the world to the static discipline of architecture.

²⁸ See "Yatai di Pinocchio, architettura mobile per la Japan Design Expo '89 a Nagoya, Giappone," in *Aldo Rossi: architetture 1988-1992*, ed. by Alberto Ferlenga (Milan: Electa, 1993), 174-175.

²⁹ "Rossi's very intriguing figure of Pinocchio, the puppet who acquires the gift of life: 'I was given a very beautiful Pinocchio, as big as a little boy. It reminded me of the Yatai (in Japan, the travelling carts that sell food) and the reason for my love for the puppet'. Pinocchio will in fact reappear in the yatai in Nagoya in 1989: 'Pinocchio,' we read in the presentation, 'accepts all his responsibility in order to better defend himself from all pitfalls, drives a tractor and challenges the adversities of the road [...] he has faith in technology and in a better world [...] his ambiguity as a man-puppet allows him to be *The Herald of a New World*, and to accept its contradictions'". Paolo Portoghesi, *Aldo Rossi. Il teatro e la città* (Genoa: Sagep, 2021), 45-46.

³⁰ Ferlenga, "Incontri pericolosi...", 9.



Figure 5. Drawing, *Lo Yatai di Pinocchio / Pinocchio's Yatai*, 1989, Aldo Rossi. Source: ©Eredi Aldo Rossi 2024.

Del *like* al *byte* para llegar a lo “eco”: las redes sociales como *influencers* de otra arquitectura en la era digital

From Likes to Bytes to Reach the “Eco”: Social Networks as Influencers of Another Architecture in the Digital Age

FRANCISCO FELIPE MUÑOZ CARABIAS

Universidad de Alcalá, paco.munoz@uah.es

Abstract

Las redes sociales han revolucionado la difusión de la arquitectura a través de sus herramientas de edición digital al dictado de infinitos *likes*. Es el dominio de lo emotivo frente a la representación. Un cambio de rol autor-espectador que subvierte los mecanismos de control de producción de la arquitectura. Desde esta premisa transversal, desjerarquizada se puede testar un posible acercamiento a una estética ambiental que democratice la arquitectura en su relación con el contexto. Paradójicamente lo digital se postula hacia lo sostenible. Una realidad ampliada de un entorno degradado que solo desde esta posición de emergencia admite una solución de futuro y que involucran en igualdad de condiciones al medio donde se da con sus agentes intervinientes, entre los que se encuentran, aquellos que pueblan esas redes sociales, *influencers* corales, que pueden transformar desde abajo los mecanismos de proyecto que hagan posible otra arquitectura.

Social networks have revolutionized the dissemination of architecture through their digital editing tools dictated by infinite “likes” as the only value judgment. It is the domain of the emotional in front of the representation. A change of roles between author and viewer that subverts the production control mechanisms of architecture. From this transversal, non-hierarchical premise, a possible approach to an environmental aesthetics that democratizes architecture in its relationship with the context can be tested. Paradoxically, digital is postulated towards sustainability. An expanded reality of a degraded environment that only from this emergency position admits a solution for the future and that involves the environment where it occurs with its intervening agents, among which are those who populate these social networks, choral influencers, who can transform from below the project mechanisms that make another architecture possible.

Keywords

Emocional, redes sociales, medio ambiente, arquitectura-virtual, ecosistema

Emotional, social networks, environment, virtual-architecture, ecosystem

Introducción

Primero es un *like*, una intención emotiva, una postura que involucra al usuario. Luego entra en juego el *byte* que traduce digitalmente datos e información de miles de interacciones realizadas a través de instrumentos tecnológicos que producen una realidad paralela, virtual, plasmada gracias a las redes sociales que a su vez retroalimentan la persuasión inicial con más *likes*. Y vuelta a empezar. ¿Y lo “eco”? El resultado de esta combinatoria. De cientos de sistemas híbridos formados por entes vivos, humanos o no, y cibernéticos. De naturaleza no jerarquizada, transversal, que lo emparenta paradójicamente con los sistemas biológicos originales. Detrás de todo esto subyace la necesidad de una nueva estética que valore esta metarealidad. Si para Allen Carlson¹, la supervivencia ambiental implicaba una apreciación estética de los entornos naturales y la comprensión de su valor intrínseco,² ¿no sería necesario esto mismo en el medio híbrido analógico-virtual en el que estamos? Una realidad (¿conocida?) que se traslada indefectiblemente a una jerarquía de posiciones que lo digital está desmontando. La estética siempre reconoce la belleza, cualquier belleza, y eso trae consigo una valoración en función de ese rango establecido. Un nivel de atención determinado. Si todo lo mantenemos en un igual, aplanado, resulta difícil extraer lo singular del resto. Pero ahí está el problema. Tenemos que aspirar a que se estime como especial ese resto.³ Y lo digital ayuda a ese cambio de paradigma. El medio ambiente se encuentra contaminado, no solo de las acciones de la civilización postindustrial, sino de una visión discriminatoria de miles de años de cultura elitista en sus valoraciones hacia lo objetual. Hubo, y hay, conatos de una sensibilidad diferente hacia lo que nos rodea pero son estrategias puntuales, a veces intuitivas sin un claro objetivo marcado. Mirar un cuadro de Rothko (figura 1) nos aproxima a esa alternativa pero no logra armar un discurso preciso hacia donde dar el siguiente paso. Un planteamiento “diversidad-estabilidad”⁴ de autores como MacArthur y Hutchinson en ecología pueden entrelazar la idea de superar lo objetual con una estética medioambiental que señale el camino. Esto implica ir más allá de la apreciación de elementos aislados en el medio ambiente y valorar en este binomio la complejidad de las relaciones entre ellos. Para esto, quizás sean las redes sociales las que mejor lleven a cabo este cambio en la forma de valorar y compartir la información. Como potentes herramientas de difusión,

¹ Allen Carlson es un filósofo de la estética ambiental conocido por desarrollar el modelo natural ambiental. Este enfoque se centra en la relación entre la naturaleza y la estética, y busca comprender cómo la apreciación estética de los entornos naturales influye en nuestras actitudes y acciones hacia el medio ambiente.

² Allen Carlson, *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics* (Nueva York: Columbia University Press, 2008). Su modelo natural ambiental se basaba en tres premisas fundamentales: dependencia, simpatía y estética propia del ecosistema. La primera arraigada por su vínculo en nuestra supervivencia; la segunda, por la emotividad que nos une a ella; y por último la tercera, la superación en la apreciación de cualquier individualidad en favor de un todo interconectado donde la diversidad y complejidad de los sistemas naturales, pero también de los híbridos y artificiales, certifican su viabilidad en el tiempo.

³ Glenn Parsons en su obra *Estética y naturaleza*, explora cómo los conceptos estéticos, como la figura y el fondo, se aplican al entorno natural.

⁴ Kevin S. McCann, “The diversity–stability debate”, *Nature*, n.º 405 (mayo 2000): 228-233.

se han convertido en *influencers* globales, moldeando nuestras percepciones y comportamientos⁵ cuya influencia va más allá de las interacciones sociales, dejando su impronta en la propia arquitectura, en la ciudad y en el territorio por extensión. Redes, como Instagram, han transformado la forma de compartir y consumir imágenes. Miles de usuarios publican ingentes cantidades de fotografías de “sus” edificios, “sus” entornos y “sus” diseños favoritos, recibiendo un “me gusta” que influye sin duda en la percepción que se tiene de “nuestro” mundo. Esta interacción social y la búsqueda de validación están dando forma a una nueva estética basada en la iteración, en la compartición y viralidad de la información. Unas plataformas que han creado un modelo (¿avatar?) de *influencer* donde los usuarios, a través de sus comentarios, pueden tener un impacto en la promoción y la popularidad de cualquier producción cultural. Con el advenimiento del metaverso y la realidad virtual, las redes sociales seguirán ampliando a mayor escala las posibilidades de experimentación estética en la cultura. *Like-Byte-Eco*, en esa secuencia...



Figura 1. Mark Rothko, *No. 5/No. 22*, 1950, Nueva York, MoMA. Autor: flowcomm. Licencia: Creative Commons. Fuente: <https://www.flickr.com>.

⁵ McKenzie Wark, *Molecular Red: Theory for the Anthropocene* (Nueva York: Verso, 2016). En este libro se plantean preguntas sobre cómo la tecnología digital ha cambiado nuestra forma de ver y apreciar el mundo, incluido el entorno natural. Explora cómo las representaciones mediáticas, como las imágenes en las redes sociales y la realidad virtual, pueden influir en nuestra percepción y valoración del medio ambiente.

Like

Decía Daniel Kahneman, que “para que la gente se movilice por una causa, ha de existir un componente emocional”.⁶ Un detonante afectivo no reflexivo, pero extraordinariamente conformativo. No se puede obviar que las emociones configuran nuestras experiencias digitales y de algún modo determinan la percepción y relación con el medio.⁷ Sarah Pink, antropóloga y profesora de diseño y etnografía mediática de la Universidad de Melbourne plantea esta interacción en *Digital Ethnography: Principles and Practice*⁸, y como el uso del móvil puede generar emociones específicas, como la alegría, la frustración o la ansiedad. La influencia en la percepción estética, en el modo de compartir imágenes o cualquier contenido visual, puede tener un impacto en la percepción estética tanto del que lo envía como el que lo recibe. Los “me gusta” y las reacciones emocionales que generan pueden influir en la forma en que se valore y aprecie una imagen o una experiencia estética determinada. Andrew Darley, teórico de la cultura y la comunicación ha centrado en ese sentido sus investigaciones en las imágenes y videos compartidos en redes sociales y como estos dan forma a nuestras percepciones y expectativas sobre destinos naturales (playa, montaña...) influyendo en cómo los vemos y experimentamos cuando los visitamos en persona. Esto mismo ocurre con nuestra identidad espacial y cómo nos relacionamos con los espacios arquitectónicos. A través de la selección y edición de las imágenes, podemos conformar la forma de representación de nuestros entornos y arquitecturas favoritas, construyendo una imagen de nosotros mismos en relación con esos lugares que las vincula emocionalmente. A esto hay que añadirle el impacto de las redes sociales en la promoción y difusión de la arquitectura. Instagram, Facebook, Twitter o TikTok han democratizado la forma en que esta es compartida y consumida, permitiendo a los arquitectos y usuarios intercambiando los papeles. La mayor visibilidad y el reconocimiento que conlleva, viene de la mano de la profusión de comunidades virtuales cuyo interés en torno a la arquitectura tiene una gran influencia. Especialmente Instagram, donde su amplia gama de filtros y efectos de edición pueden ajustar el tono, la saturación y el contraste de una imagen creando una estética específica que de alguna manera nos señala no solo como editores sino en productores (figura 2) Editamos, miramos, construimos fragmentos de una realidad re combinada de infinitos likes compartidos. Likes propios, likes ajenos: crítica y auto-crítica compartida entre autor y espectador.

⁶ Carlos Fresneda, “Cambio Climático Necesario ‘cambio de narrativa’”, *El Mundo*, online, 23 de noviembre de 2015, <https://www.elmundo.es/ciencia/2015/11/23/5645c78322601de5278b4592.html>. Arranque del libro de George Marshall “Don’t ever think about it” (“Ni se te ocurra pensar en ello”).

⁷ Antonio Damasio, *El error de Descartes: La emoción, la razón y el cerebro humano* (Barcelona: Crítica, 2010), 6. “Los sentimientos nos encaminan en la dirección adecuada, nos llevan a un lugar apropiado en un espacio decisorio en que podemos poner en acción, convenientemente, los instrumentos de la lógica”. Damasio argumenta que las emociones son componentes esenciales para nuestra toma de decisiones y nuestro comportamiento.

⁸ Sara Pink, *Digital Ethnography: Principles and Practice* (Londres: SAGE Publications Ltd., 2010).



Figura 2. Filtros Instagram, 2011. Autor: JzollmanJessica Zollman. Licencia: Creative Commons. Fuente: *Wikimedia Commons* (sitio web), <https://commons.wikimedia.org>.

Byte

“Pasamos de un mundo tangible a otro centrado en lo intangible, en el que priman la información (los datos) y las relaciones”⁹. La realidad virtual ha dejado de ser un oxímoron para convertirse en un pleonasma. En estos momentos lo real puede entenderse como sinónimo de virtual, en una suerte de mundo híbrido donde lo digital va poco a poco fagocitando lo matérico hasta su asimilación total. Parece como si la base de silicio de los chips sea más eficaz en este contexto y este ganando la partida a los átomos de carbono en una colonización cibernética sin precedentes. Así nos encontramos con la información como material básico de este universo. El *byte*¹⁰ es la unidad de datos más pequeña con significado y por lo tanto susceptible de albergar información. Una información que se comparte al instante, de modo viral, extensivo, accediendo, en el caso de la arquitectura, a los edificios a través de una exploración visual, inmersiva, cuasi real. La propia elaboración gráfica digital de la arquitectura ha ido evolucionando de la mimesis del dibujo técnico en programas CAD más o menos sofisticados a la traducción en bits de la realidad física de la obra mediante un sistema de familias de componentes constructivos como ocurre con el BIM (Building Information Modeling) basado como su nombre indica en un modelo de información digital colaborativo donde participan todos los agentes intervinientes en el proceso de creación,

⁹ Eduard Sancho Pou, *Arquitectura e intangibles (o de cómo lidiar con operadores y datos en la era de la inteligencia artificial)* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022), 9.

¹⁰ Un *byte* es una unidad de información formada por una secuencia de bits adyacentes. El diccionario de la Real Academia Española señala que byte es sinónimo de octeto (una unidad de información de ocho bits); sin embargo, el tamaño del *byte* depende del código de caracteres en el que ha sido definido. *Byte* proviene de bite (en inglés: “mordisco”), como la cantidad más pequeña de datos que una computadora podía “morder” a la vez.

construcción y gestión del proyecto. Como indicaba Heidegger sobre la importancia del medio a la hora de su configuración y esencia “La obra le permite a la tierra ser tierra”¹¹ ¿Y a los bits? ¿Les permite también ser bits o siguen siendo deudores de la materia a la que aluden? ¿No es casual la propia virtualización actual de los materiales que conocemos? Y su ambigüedad definitoria como imágenes sintéticas más cercanas al holograma que a la muestra real. La piedra se presenta laminada como la madera; esta, como el CLT, adquiere la condición de muro y estructura; el vidrio como el metal se manipula, pliega y soporta cargas y texturas. Los simulacros espaciales también participan de esta deriva.

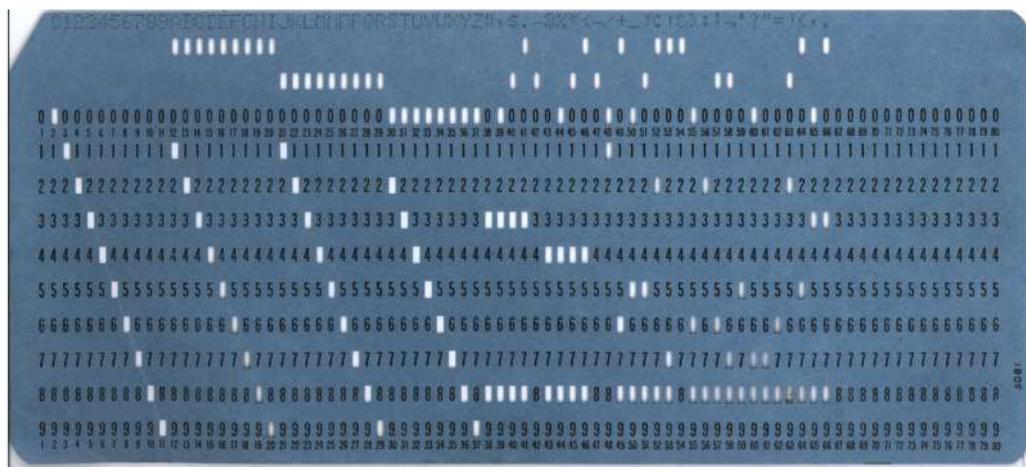


Figura 3. Anverso de una tarjeta perforada estilo IBM azul. Autor: Gwern. Licencia: Creative Commons. Fuente: *Wikimedia Commons* (*sitio web*), <https://commons.wikimedia.org>.

¿Puede haber una arquitectura *byte*? O al menos, una arquitectura cuya génesis sea deudora de las cadenas infinitas de unos y ceros (figura 3) que han estado presentes en todo el proceso de creación e (in)materialización. Algún apunte en ese sentido lo tenemos, como antecedentes no tan cercanos, en Zaha Hadid. No en sus primeros proyectos construidos, que mantenían su naturaleza artesanal en el sentido literal de la palabra (dada la dificultad de estandarizar los diseños nacidos de las nuevas geometrías algorítmicas del Rhinoceros) sino en sus últimas obras de una madurez truncada por su temprana desaparición. Un ejemplo sería el Aeropuerto Internacional Daxing en Beijing (2014-19) (figura 4) un edificio que organiza espacios interconectados alrededor de un patio central, algo por otro lado habitual en la arquitectura tradicional china. Sin embargo, en este caso se complejiza la estrategia al estratificarse en varios niveles o capas de comunicación a modo de red. Las formas fluidas que configuran el techo abovedado de la terminal llegan al suelo convirtiéndose a la vez en la estructura y el cerramiento del edificio. Otra red física capta la energía desmaterializando la propia cubierta por la luz que todo lo inunda a través de lucernarios lineales ocultos. Una

¹¹ Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte. Caminos de Bosque* (Madrid: Alianza Editorial: 2010), 36

red más, en este caso invisible, hace funcionar todo el sistema aeroportuario optimizando recorridos y tiempos de los pasajeros.



Figura 4. Enric Ruiz Geli, Edificio Media-TIC (2010). Autor: Canaán. Licencia: Creative Commons. Fuente: *Wikimedia Commons (sitio web)*, <https://commons.wikimedia.org>.

Redes, redes y más redes, como solución esquemática primordial. Generando grandes cantidades de datos utilizados después para el análisis y modelización de las interacciones y relaciones que se dan. Datos que proporcionan información vital sobre los intereses, opiniones y acciones de los usuarios de esta o cualquier otra arquitectura. Datos que pueden ayudar a identificar patrones, tendencias y comportamientos. “Pasamos del como se ve al como funciona; de proyectar objetos físicos a proyectar también experiencias resultantes de la interacción”¹². En su libro *The Future of Architecture in 100 Buildings*,¹³ Marc Kushner ofrece una exploración detallada de cómo la tecnología digital y las redes sociales están cambiando el panorama de la arquitectura contemporánea en ese sentido. A través de la selección de cien edificios emblemáticos en todo el mundo, finalizando con el Media-ITC de Ruiz-Geli y CLOUD9 en Barcelona.

¹² Sancho Pou, *Arquitectura e intangibles...*, 14.

¹³ Marc Kushner, *The Future of Architecture in 100 Buildings* (Nueva York: Simon & Schuster/ TED, 2015).



Figura 5. Beijing Daxing International Airport. Autor: Arne Mueseler / www.arne-mueseler.com, CC BY-SA 3.0. Licencia: Creative Commons. Fuente: *Wikimedia Commons* (sitio web), <https://commons.wikimedia.org>.

Kushner ilustra cómo la conectividad de estas redes está influyendo en la forma en que se diseña y experimenta la arquitectura permitiendo explorar nuevas formas, materiales y procesos de construcción. La visualización 3D, la realidad virtual y el diseño generativo han revolucionado la manera en como se concibe el diseño pero también han abierto nuevas posibilidades para la optimización del rendimiento de los edificios. Una tecnología que está transformando la experiencia del usuario en los edificios. Desde sistemas de automatización y control inteligentes hasta sensores de monitoreo, la tecnología digital está permitiendo la creación de espacios más eficientes, personalizados e interactivos pero sobre todo, la conectividad y el “Internet de las Cosas” están llevando la arquitectura más allá de sus límites físicos, integrando el entorno construido con la infraestructura digital y la experiencia virtual, o en otras palabras, virtualizando la realidad para hacer más cierto eso que denominamos realidad virtual.

“Eco”

Tenemos un concepto equivocado de lo ecológico muy limitado a los entornos naturales. ¿No hay similitudes estructurales entre el universo digital (metaverso) y el medio ambiente real? Aunque pueda parecer paradójico y muy diferentes a primera vista, existen suficientes paralelismos y aspectos comunes que permiten afirmar un alto grado de conexión entre ambos: las interacciones y relaciones entre los elementos, su complejidad creciente y el dinamismo

que desarrollan son cualidades que comparten a todos los niveles. En el metaverso, los usuarios crean y comparten contenidos, y establecen relaciones sociales participando en actividades “en línea”. Del mismo modo, en el medio ambiente real, los seres vivos interactúan entre sí, formando redes ecológicas que participan en los procesos fundamentales, como la alimentación, la reproducción y la competencia. En el metaverso, la creación de mundos virtuales y la evolución de las interacciones entre los usuarios generan un entorno digital en constante cambio. De manera similar, en el medio ambiente real, los ecosistemas están en constante evolución, con interacciones entre organismos y cambios en los patrones ecológicos debido a factores como el clima, la disponibilidad de recursos y las perturbaciones naturales que se dan. Tanto el metaverso como el medio ambiente real pueden ser vistos como sistemas complejos; sus diferentes actores interactúan, bien en un sistema digital interconectado o formando un sistema ecológico interdependiente. Ambos, tienen estructuras, flujos de energía y ciclos que influyen en la dinámica y el equilibrio con el entorno. Nos acercamos al fusionarlos a un concepto ampliado de ecosistema que podríamos denominar “ecosistémico”¹⁴. Una posición indeterminada y global frente a la determinación local tanto virtual como natural. Pero para ello debemos superar la inercia conceptual de asociar ecología con naturaleza. Timothy Morton, en *Ecology without Nature*¹⁵, sostiene esto mismo al postular que la separación conceptual entre lo humano y lo no humano, entre la cultura y la naturaleza, es una ilusión. Argumenta que no hay una entidad separada y esencial llamada “naturaleza” a la que podemos referirnos, sino que todo está interconectado y en constante cambio a una escala mayor de la que creemos. En lugar de buscar una esencia de la naturaleza clásica, Morton insta a compensar la relación con el mundo natural como una relación de interdependencia y coexistencia con otros escenarios artificiales. Y ahondando en esa idea, afirma que el haber situado a la naturaleza en la posición de objeto estético separado y distante del resto nos ha llevado a una apreciación superficial y romantizada de la misma. En su lugar, propone una estética ambiental que reconoce esa belleza en la complejidad de las relaciones entre ecosistemas híbridos centrados en la inestabilidad y la vulnerabilidad solo sustentada en la interconexión contante, en lugar de buscar una noción idealizada y estática de la naturaleza. Una naturaleza ampliada a un universo informacional que abarca toda esta “ecosistémica”. Suprasistema integrado por otros sistemas biológicos, artificiales y digitales. Solo datos. Solo Información. Si lo enfocamos desde esta posición, sistema es compartir y editar millones de imágenes en plataformas digitales, permitir a los usuarios ir más allá de la representación puramente objetual del medio ambiente, explorando la esencia y las cualidades intangibles de la totalidad del conjunto.

(In)(Con)clusión

Cambiamos por tanto para cambiar el cambio climático. Es un problema de percepción. De no contemplar convenientemente lo que nos rodea. Dice George Marshall que “el cambio

¹⁴ Según la RAE, sistémico se define como perteneciente o relativo a la totalidad de un sistema; general, por oposición a local.

¹⁵ Timothy Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Londres: Harvard University Press, 2009).

climático es como un punto ciego”¹⁶. Y para eso necesitamos otras gafas. Una nueva estética. Una conciencia ecocéntrica. Que es lo mismo que decir des-centrada. O policéntrica. Los *influencers* decantan, orientan, en la maraña infinita del ciberespacio. Usemos esa lógica. Es la nueva intelectualidad aunque nos sorprenda decirlo. ¿Y por qué no? ¿No estamos cansados de tanto carnet? Lo digital penetra en la trama de una realidad porosa que se muestra difusa, fantasmagórica como le gusta decir a Morton. Nuestras nuevas lentes, los móviles, nos pueden cegar (por falta de enfoque) pero también nos pueden ampliar y definir como nunca el medio en el que estamos. La capacidad tecnológica que se despliega sensibiliza nuestros sentidos de otra forma: informa de in-formas. De antes no objetuales que tampoco despliegan límites definidos. Lo digital como las redes sociales tienen el potencial de acelerar el tránsito hacia otra arquitectura. RCR, Ishigami, han profundizado lo explorado previamente por Diller Scofidio o Sou Fujimoto entre otros. Promover una arquitectura que se disuelve en el paisaje y rebaja la condición de objeto, fusionándose con el fondo o mejor dicho, siendo fondo es un primer paso. Que ese fondo supere a la propia naturaleza, será el siguiente a dar. Un medio ambiente tanto real como virtual más allá de los límites físicos que lo definen disolviéndose en ese ciberespacio desmaterializado que se abre a nuevas formas de experiencia y percepción. Lo intuyó Tschumi en “Architecture and Disjunction”¹⁷, un arquitecto siempre iniciático con un libro que con el tiempo también está siendo iniciático a su manera. Tal vez premonitorio. Lo ha continuado Marcos Novak y sus “TransArchitectures”:¹⁸

TransArchitecture: an architecture beyond architecture, mediating the transition between actual and virtual in the manner that conventional architecture mediated between knowledge and experience, humanity and nature, inside and outside, public and private, need and excess. TransArchitecture is the architecture of hyperlinked hyperspace.¹⁹

O lo que venga. Tiempo de cambios. De conclusiones inconclusas.

¹⁶ Carlos Fresneda “CAMBIO CLIMÁTICO Necesario ‘cambio de narrativa’”, *El Mundo*, online, 23 de noviembre de 2015, <https://www.elmundo.es/ciencia/2015/11/23/5645c78322601de5278b4592.html>.

¹⁷ Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994).

¹⁸ Marcos Novak, “Transarchitectures and Hypersurfaces: Operations of Transmodernity in Hypersurface Architecture”, *AD* (1988): 133.

¹⁹ [TransArquitectura: una arquitectura más allá de la arquitectura, mediando la transición entre lo real y lo virtual de la misma manera que la arquitectura convencional mediaba entre el conocimiento y la experiencia, la humanidad y la naturaleza, dentro y fuera, público y privado, necesidad y exceso. TransArquitectura es la arquitectura del hiperespacio hipervinculado]

Revistas Colegiales del COAM (España) y el COARQ (Chile). De boletines gremiales a entornos de publicaciones

Institute of Architects' Magazines in Spain (COAM) and Chile (COARQ).
From Institutional Bulletins to Publishing Environments

GONZALO MUÑOZ VERA

Carleton University, gonzalo.munozvera@carleton.ca

PAZ NÚÑEZ-MARTÍ

Universidad de Alcalá, paz.nunhez@uah.es

ROBERTO GOYCOOLEA PRADO

Universidad de Alcalá, roberto.goycoolea@uah.es

Abstract

Comparamos aquí la evolución de las publicaciones periódicas de los Colegios de Arquitectos de Madrid (COAM) y de Chile (COARQ), basándonos en estudios anteriores sobre sus contenidos y expresión gráfica. Del análisis destacamos dos resultados: (a) Se observa una relación directa entre la evolución de las agrupaciones gremiales y las propias publicaciones, pasando de ser omnipresentes a tener una incidencia profesional relativa, como sucede con los propios colegios. (b) Se identifican tres etapas comunes: Comienzo, donde las publicaciones se centran en el gremio; Apogeo, donde las revistas colegiales se convierten en publicaciones de referencia y Crisis, en las que están inmersas debido a la competencia, la desregulación de la profesión y la generalización de las TIC. Lo que deja un futuro incierto para las publicaciones colegiales.

This paper compares the evolution of the two official periodicals of the Institute of Architects of Madrid (COAM) and Chile (COARQ). Based on previous studies on the subject matter and visual content in these magazines, two main corollaries emerged: (a) there is a direct relationship between the Institutes' evolution and their publications, transiting from an omnipresent role to having a professional impact; (b) there are three common phases: a beginning, in which the magazines were focused on the unions; an apogee, in which the Institutes' magazines turn into leading publications; and a crisis, in which the periodicals are absorbed by competitors, architecture practice deregulation, and the ICT spreading. All of this leaves an uncertain publishing future.

Keywords

Publicaciones gremiales, COAM, COARQ, revista *Arquitectura*, revista CA
Union publications, COAM, COARQ, *Arquitectura* journal, CA journal

Introducción

Creados para responder a la nueva organización laboral surgida de la Revolución Industrial, casi desde su constitución las asociaciones, sociedades o colegios de arquitectos comenzaron a difundir mediante publicaciones periódicas las actividades realizadas, las decisiones adoptadas y lo que se entendía que debía ser la profesión. Al principio eran escuetos boletines. Con el tiempo se transformarían en revistas de referencia. Pero, con la desregularización de la profesión y generalización de las TIC han entrado en una etapa crítica.

Analizar esta situación fue el fin de nuestro estudio, centrado en comparar la génesis, contenidos y expresión gráfica de las publicaciones de dos colegios claves en sus respectivos países: el Oficial de Arquitectos de Madrid, COAM, y el de Arquitectos de Chile, COARQ. Atendiendo al objetivo del Congreso destacamos dos resultados: (a) haber constatado una relación directa entre el devenir de las agrupaciones gremiales y sus publicaciones, pasando de ser omnipresentes a tener una incidencia profesional relativa; (b) haber observado tres etapas comunes en este proceso: Comienzo, Apogeo y Crisis.

Comienzo

Tanto el COAM como el COARQ provienen de una sucesión de agrupaciones gremiales que van paulatinamente definiendo sus objetivos y estructura (fig. 1).¹

España COAM ¹		Chile COARQ ²	
1849	Asociación de Arquitectos.	1907	Sociedad Central de Arquitectos de Chile (SCAC).
1850	Sociedad Central de Arquitectos (SCA).	1923	Asociación de Arquitectos de Chile (AAC). Fusión de SCAC con el Instituto de Arquitectos de la Universidad de Chile y el Sindicato de Arquitectos de la Universidad Católica.
1931	Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, COAM.	1942	Colegio de Arquitectos de Chile, COARQ. Agrupa a asociaciones anteriores.

Figura 1. Historia fundacional del COAM y el COARQ. Fuente: elaboración propia.

En España las publicaciones periódicas aparecen treinta años después de la fundación de la primera agrupación de arquitectos. En 1874, cuando la Sociedad Central de Arquitectos (SCA) publica un *Boletín*, luego *Revista*, para presentar sus actividades y el quehacer profesional. Documentos sin pretensiones, donde no queda claro si eran medios de información (boletín) o divulgación (revista).

Modestamente, con un ropaje sobrio y austero, empieza hoy la Sociedad Central de Arquitectos a publicar una revista. Malogrados, hace tiempo, generosos intentos

¹ Mariano García Morales, *75 aniversario del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. De la Sociedad Central de Arquitectos al Colegio de Arquitectos de Madrid: Un largo camino* (Madrid: COAM, 2001); Max Aguirre González, *La arquitectura moderna en Chile (1907-1942): revistas de arquitectura y estrategia gremial* (Santiago: Universitaria, 2012), 41.

particulares, alguno de ellos patrocinado por esta Sociedad, durante varios años no se ha publicado en España revista alguna dedicada exclusivamente a la Arquitectura.²

A partir de esta primera experiencia editorial la SCA imprimirá diversas publicaciones de poca duración y continuidad. Paulatinamente en lo publicado se observa una diferencia entre publicaciones gremiales y de difusión. La distinción definitiva se establece en 1918 con la fundación de la revista *Arquitectura*, que pasará de la Academia de Bellas Artes en 1932, y terminará consolidándose a mediados del siglo pasado tras unas décadas complejas (fig. 2).³

Madrid / publicaciones incluidas en la cuota para socios			
1874	SCA	<i>Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos (BSCA).</i>	Trimestral
1876	SCA	<i>BSCA cambia a: Revista de la Sociedad Central de Arquitectos (RSCA).</i>	Mensual
1878	SCA	<i>RSCA cambia a: Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera (RANE).</i> ³	Mensual
1891	SCA	<i>Resumen de Arquitectura (RA), publicada en paralelo a RANE.</i>	Mensual
1899-00	SCA	Fusión de las dos publicaciones oficiales: <i>RA</i> y <i>RSCA</i> . ⁴	Mensual
1904-17	SCA	<i>BSCA</i> , se retoma el nombre de la primera publicación. ⁵	Mensual
1917-31			Quincenal
1918-31	SCA	<i>Revista Arquitectura.</i>	Mensual
1931-36	COAM	Interrupción por Guerra Civil.	
1941-46	DGA	<i>Revista Nacional de Arquitectura (RNA).</i>	
1941-43	Dirección General de Arquitectura	<i>Boletín de la Dirección General de Arquitectura (BDGA).</i>	
1946-57		<i>Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura (BIDGA).</i>	Discontinuo desde 1957
1946	COAM	Recupera la <i>RNA</i> .	
1959-hoy		<i>RNA</i> vuelve a ser <i>Arquitectura</i> . ⁶	
1987-88		<i>Revista Urbanismo</i> . Se publican 33 números.	Cuatrimestral

Figura 2. Historia de publicaciones del COAM o asimilables. Fuente: elaboración propia.

En esta primera etapa de *Arquitectura* prácticamente desaparecen los asuntos gremiales, salvo algunas notas con información sobre el precio de materiales y relación de normas que afectan al ejercicio profesional (n.º 5, 1918). En su contenido destaca el espacio

² “Palabras iniciales”, *Arquitectura*, n.º 1 (15 mayo 1918): 1.

³ García Morales, *75 aniversario del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid...*; “Resumen de Arquitectura, revista de la Sociedad Central de Arquitectos - Sociedad Central de Arquitectos. Prensa y revistas. De 01/01/1899 al 01/12/1900”, *Biblioteca Digital Hispánica (sitio web)*, consultado 10 de julio de 2023, <https://tinyurl.com/ms2tkpf4>; “Revista *Arquitectura* 100 Años”, *COAM (sitio web)*, consultado 11 de julio de 2023, <https://tinyurl.com/2p8r7b7b>.

dado a las obras contemporáneas, concursos y reseñas históricas, casi exclusivamente nacionales.

Quiérase en esta Revista resumir el actual movimiento arquitectónico de nuestro país; volver la vista atrás, en busca de un pasado, en el que se fue incubando la Arquitectura presente, y acoger con cariño las nuevas corrientes que en ella se produzcan.⁴

La continuidad de la revista es reseñable. Sólo falla en dos momentos: 1921, por motivos económicos, y de 1937 a 1940 por la Guerra Civil. Finalizada la guerra, la Dirección General de Arquitectura se hace cargo del Colegio, publicando tres tipos de documentos distintos distinguiendo entre boletines y revistas:

Se ha ideado [...] la impresión de una serie de publicaciones comprendidas en tres tipos: la Revista de carácter general, esencialmente gráfica, que sirve para dar a conocer y vulgarizar la principal labor de arquitectura española; la monografía o el estudio concreto de un tema especial, con mayor profundidad técnica, donde se planteen y resuelvan problemas de especial interés y perfeccionamiento profesionales, y el Boletín oficial o Gaceta, que sea vehículo de cuantos datos y noticias interesan a la normal actividad.⁵

La RNA convive de 1941 a 1943 con el *BDGA* y de 1946 a 1957 con el *BIDGA*. La situación política las determina. Son publicaciones con contenidos supeditadas al poder político, con una marcada presencia de los temas y predilecciones estéticas del régimen. Las reseñas a las vanguardias europeas y al Movimiento Moderno son mínimas. Se busca la cohesión ideológica. La "Presentación" del *BIDGA*, n.º 1 (1946), no lo oculta: "Objetivo del Boletín] es robustecer la unión de la Dirección General de Arquitectura con los compañeros [del Colegio], haciéndoles partícipes de la marcha de los asuntos y de las inquietudes profesionales en el terreno oficial".⁶ La distribución de *Arquitectura* se incluye en la colegiación. Pese a estar editada por tres entidades administrativamente autónomas (SCA, COAM, DGA), tanto RNA como *Arquitectura* logran imprimirse mensualmente, excepto los años apuntados. Y lo que es destacable, logra mantener la ilusión inicial hasta el fin de la dictadura. En 1957, coincidiendo con la llegada al poder de un gobierno de tecnócratas y la fundación del Ministerio de Vivienda, el Colegio vuelve a controlar los contenidos de Arquitectura. El cambio es positivo. En 1959 se convierte en una revista de arquitectura tal y como hoy se entienden. Los asuntos gremiales y disposiciones oficiales continúan por un tiempo en los boletines *BDGA* y *BIDGA* y luego en separatas de la revista, cumpliendo un papel vital para

⁴ "Palabras iniciales...", 2.

⁵ Dirección General de Arquitectura, "Presentación", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 1 (enero 1941): 3, <https://tinyurl.com/2ub8y7fu>.

⁶ Ana Esteban Maluenda, "¿Modernidad o tradición? El papel de la RNA y el BDGA en el debate sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española", en *Actas del II Congreso Internacional "Historia de la arquitectura moderna española": Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia* (Pamplona: E.T.S. Arquitectura, 2000), 242.

el ejercicio profesional.⁷ Esta distinción de tareas permitió a los editores de *Arquitectura* dar espacio a obras más innovadoras, aumentar el contacto con revistas extranjeras, traduciendo reseñas de obras y artículos, y desarrollar una maquetación cada vez más actual (fig. 3).



Figura 3. Portadas RSCA, n.º 1 (1882), RNA, n.º 1 (1941) y *Arquitectura*, n.º 1 (1932). Fuente: Biblioteca Digital Hispánica y Archivo Histórico COAM.

En Chile la sucesión de publicaciones caracteriza también el periodo de formación del COARQ. Impresiones modestas maquetadas artesanalmente, con diferentes títulos de poca duración e impresión discontinua (fig. 4).⁸

La SCA de Chile tarda un lustro en sacar su primera publicación. Tanto en su denominación como en su materia, las primeras publicaciones se suceden con poca continuidad y sin una estrategia editorial clara. En todas, el contenido es eminentemente gremial. El panorama

⁷ Víctor Pérez Escolano, “Arquitectura y política en España a través del *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (1946-1957)”, *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 15 (2013): 35.

⁸ Pablo Fuentes Hernández, *Antecedentes de la arquitectura moderna en Chile, 1894-1929*, 1. ed. (Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2009), 97; Max Aguirre González, *La arquitectura moderna en Chile* (1907-1942), 19; El BCA se mantendría como suplemento de otras publicaciones hasta 2011. Desde 2020 se publica en formato digital en la Web del COARQ, con un diseño asimilable a las newsletters. Gonzalo Muñoz-Vera, ed., *La arquitectura en Chile a través del Boletín del Colegio de Arquitectos. 1944-63* (Santiago: Andros, 2020); Gonzalo Muñoz Vera, ed., *El rol de la fotografía en la comprensión y difusión de la arquitectura: la Revista CA 1968-2008* (Santiago: Andros, 2011); Aunque hubo una convocatoria para publicar en noviembre de 2016 el n.º 154 de CA no se publicó. Paula Sagristá Hernández, “Campos magnéticos: el discurso sobre la arquitectura contemporánea del Colegio de Arquitectos de Chile a través de la revista CA y la página web oficial entre el 2003-2019” (tesis de grado, Universidad de Chile, 2021), 16. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/180421>.

cambia con la aparición del *BCA* en 1944. Un boletín que perduró más de lo previsto, para luego transformarse en la revista *CA*.

Chile / publicaciones incluidas en la cuota para socios			
1913-23	SCAC	<i>Revista de Arquitectura</i> , con subtítulo: <i>Revista de Arte Arquitectural</i> .	8 números
1923	AAC	<i>Arquitectura</i> . Publicada con motivo del segundo Congreso de Arquitectos Panamericanos. ¹³	1 número
1924-27		<i>El Arquitecto</i>	16 números
1927		<i>Forma</i>	2 números
1928-31		<i>Arquitectura y Arte Decorativo</i>	13 números
1936-41		<i>Urbanismo y Arquitectura</i> ¹⁴	22 números
1934-43		<i>Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso</i>	57 números
1944-63	COARQ	<i>Boletín Oficial del Colegio de Arquitectos (BCA)</i> , con diferentes formatos, periodicidad, contenidos y editores. ¹⁵	47 números
1968-2016		<i>Ciudad y Arquitectura (CA)</i> , tras un lustro sin revista oficial. ¹⁶ Los dos últimos números, 152 y 153, en formato digital. ¹⁷	153 números

Figura 4. Historia de publicaciones del COARQ o asimilables. Fuente: elaboración propia.

Los primeros dieciséis números del *BCA* (1944-1949) fueron los más interesantes y productivos.⁹ Con más páginas que en los años siguientes, su vocación es principalmente informar de las actividades colegiales, normas y concursos. Pero buscaba también suplir la escasa información disciplinar existente, incluyendo reseñas de viajes, obras del extranjero y artículos traducidos de revistas internacionales, con especial interés en el Movimiento Moderno.¹⁰ Históricamente, encauzó un mensaje gremial necesario y hasta entonces ausente. La edición es cuidada, con distintos tipos de expresión gráfica: fotografías, planos, dibujos. Se diferencia de las publicaciones españolas, en dar bastante espacio a los eventos y actividades sociales del gremio, cenas y celebraciones incluidas.¹¹ Su distribución gratuita contribuyó a asentarla en el medio profesional y al progresivo aumento de colegiados, algo que sus editoriales siempre promueven.

Como ocurre en España, la calidad y preocupaciones de las publicaciones dependen de sus responsables. En esta etapa floreciente de *BCA* destaca Luis Vergara, su primer director (1947) tras doce números a cargo de la Secretaría COARQ. Hace un encomiable trabajo,

⁹ Gonzalo Muñoz Vera, ed., "La imagen más allá de la crónica: la fotografía en el inicio del *Boletín del Colegio de Arquitectos*. 1944-49", en *La arquitectura en Chile a través del Boletín del Colegio de Arquitectos...*, 69.

¹⁰ Horacio Torrent, "Historiografía y Arquitectura Moderna en Chile: notas sobre sus paradigmas y desafíos", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Mario J. Buschiazzo 42, n.º 1 (junio 2012): 59.

¹¹ Roberto Goycoolea Prado, "¿De aquellos barro, estos lodos? Apuntes al paso sobre los Boletines del Colegio de Arquitectos de Chile 1944-1961", en *La arquitectura en Chile a través del Boletín del Colegio de Arquitectos...*, 43.

pero, signo de los tiempos, reclama reiteradamente mejores condiciones económicas y editoriales:

Esta Comisión [...] ha celebrado diversas reuniones para estudiar la posibilidad de la publicación de una Revista que sea el órgano oficial del Colegio. Debido a diversas razones no se ha podido solucionar en forma definitiva esta publicación. Se ha continuado con la publicación de Boletines, en los cuales se ha dado cuenta, en forma detallada, de las actividades del Cole.¹²

En 1963 *BCA* deja de publicarse por falta de recursos económicos. Poco después, un acontecimiento inesperado llevará a reconsiderar el cierre. Fue el llamado Caso Domeyko¹³, un conflicto sobre derechos de autor con repercusión nacional por varios años. En las discusiones colegiales sobre el tema se reitera la necesidad de contar con un espacio de reflexión sobre el ejercicio profesional, incluyendo los derechos y deberes de los colegiados en la ejecución de sus obras. La petición se reitera asiduamente, pero pasaran cinco años antes de que aparezca una nueva publicación colegial. Será *CA, Ciudad y Arquitectura*. Aparece en 1968, a veintiséis años de la fundación del COARQ. No fue una aventura fácil. A la endémica falta de recursos, la publicación debía competir ahora con varias de revistas fundadas para cubrir la ausencia del *BCA: Planificación, AUCA y Revista de la Construcción*, principalmente. Publicadas por entidades privadas, copaban la difusión de la arquitectura a fines de los sesenta.¹⁴

En la práctica, esto se tradujo en que los primeros quince números de *CA* una etapa que dista mucho de lo logrado por *BCA* en su mejor época. Era en todo asimilables al Boletín que dirigió Vergara, salvo el formato horizontal y la denominación de “revista”. Su periodicidad cuatrimestral se vio interrumpida por el golpe de estado de 1973, publicándose números dobles anuales (n.º 10-11, 1973; n.º 12-13, 1974; n.º 14-15, 1975). Pese a sus intenciones, *CA* no logra despuntar en el universo local de revistas de arquitectura. Para intentar remediarlo, la directiva del COARQ reacciona nombrando un nuevo Consejo editorial, que llevaría a la revista a una época exitosa durante el último cuarto del siglo XX (fig. 5).

Desde perspectivas y realidades diferentes, llama la atención la voluntad editorial de los colegios estudiados. Prácticamente desde su creación publican, y sus publicaciones cumplen diversos roles: reforzar el papel de la asociación gremial, dar a conocer la labor colegial e informar sobre desarrollos técnicos y tendencias estéticas. Ante la limitada información disponible, especialmente sobre los avances tecnológicos en construcción que el auge del Movimiento Moderno impulsaba, estas publicaciones permitieron actualizar una formación académica poco atenta a innovaciones.

En ambos casos, el camino se inicia con boletines informativos que pasan luego a revistas; salvo durante la primera etapa del franquismo, cuando por una superposición de

¹² Colegio de Arquitectos de Chile, “Memoria anual del Consejo General”, *Boletín del Colegio de Arquitectos*, n.º 10 (julio 1946): 6.

¹³ Jaime Márquez Rojas, “Una crónica desde dentro”, *CA*, n.º 51 (marzo 1988): 25.

¹⁴ Humberto Eliash Díaz, “Un puente de veinte años”, *CA*, n.º 51 (marzo 1988): 28.

competencias se publican tres boletines en paralelo (*BSCA*, *BDGA*, *BIDGA*). Todos sirven, eso sí, para abrir caminos profesionales y consolidar el espíritu gremial.

La lectura de estas publicaciones refleja las circunstancias sociopolíticas y económicas que los colegios enfrentaban, siendo fundamental su estatus legal. Para el COAM, la experiencia con *BSCA* y *RNA* (1874-1931) cimentó una confianza y expectación de lo que más tarde este Colegio publicara desde una institucionalidad legalmente reconocida y apoyada. Otro tanto sucede en el COARQ al aunar las diferentes voces de las asociaciones y revistas precedentes en un solo órgano oficial.



Figura 5. Portadas *BCA*, n.º 1 (1944), *CA*, n.º 1 (1968) y *CA*, n.º 16 (1976). Fuente: Archivo COARQ.

Apogeo

Con los cambios de las direcciones de *Arquitectura* (1959) y de *CA* (1976) se abre un periodo de esplendor de ambas revistas, apoyadas por una economía gremial saneada gracias a la colegiación obligatoria y al cobro de servicios, también, imperativos. Esto da estabilidad a las publicaciones, permite remunerar a los equipos editoriales, mejorar el diseño e introducir paulatinamente la edición en color. El hecho de repartirse como parte de los beneficios colegiales aseguraba el tiraje y, así, la influencia en sus respectivos colectivos.

Arquitectura inicia un periodo de gran interés y reconocimiento con la larga dirección de Carlos de Miguel (1959-1973). Bajo administración exclusiva del COAM, De Miguel encabeza la renovación de *RNA* recuperando el nombre y espíritu original de *Arquitectura*,¹⁵ con un discurso que supone una crítica evidente a la intervención de los colegios profesionales durante la Autarquía franquista (1939-57):

El Colegio Oficial de Madrid reanuda con este número la publicación de su revista ARQUITECTURA, que continuará, como Órgano oficial del Colegio, las tareas que

¹⁵ Antón Capitel, "Notas sobre los avatares históricos de la revista *Arquitectura* como Medio de difusión de la innovación arquitectónica", *Informes de la Construcción* 60, n.º 510 (julio 2008): 46-47. <https://doi.org/10.3989/ic.2008.v60.i510.728>.

nuestra guerra dejó interrumpidas el año 1936 en las páginas de la revista de igual título. Se trata, por consiguiente, de una nueva etapa de aquella publicación, que reflejará las inquietudes y los problemas de la arquitectura española desde su aspecto colegial.¹⁶

Entre 1959 y 1974 *Arquitectura* presenta el único período hasta la fecha con periodicidad mensual, dando cuenta de una economía y estructura editorial potente.¹⁷ Lentamente se abandonan las añoranzas estéticas franquistas para dar cabida a las nuevas tendencias e innovaciones técnicas del país y del extranjero.¹⁸ La muerte de Franco se manifiesta (más bien, celebra) con un número especial, que con una numeración especial, 00, destilaba optimismo.¹⁹ Los números siguientes retoman la numeración histórica y comenzarán a publicarse bimensualmente, lo que no impide que mantenga su condición de revista de referencia. Su afianzamiento en el medio se apoya también en una edición cuidada que irá incorporando las nuevas tecnologías de impresión, destacando la impresión litográfica en *offset*, serigrafías multicolores y mimeografías²⁰ Igualmente, la irrupción de la fotografía a color en la década de 1980 da cuenta de la voluntad de sus directores para estar a la altura de las mejores revistas extranjeras.²¹

Tras el golpe de estado de 1973, la revista *CA* comenzará en 1976 una nueva etapa bajo dirección de Jaime Márquez, que la convertirá hasta finales del siglo XX en una revista de referencia en Chile y Latinoamérica, premios internacionales incluidos.²² Con un plan de publicación que determinaría los contenidos de sus doce primeros números, *CA* logró en sus primeros cinco años forjar un estilo propio, basado en su particular formato cuadrado (26x25 cm), característica que la acompañaría durante los veintiséis años bajo la dirección de Márquez (1976-2002). A finales de los setenta, pese a su condición de revista institucional, *CA* logra plasmar el espíritu radical que tenían las revistas extranjeras más

¹⁶ “El Colegio Oficial de Arquitectos reanuda la publicación de su revista *Arquitectura*”, *Arquitectura*, n.º 1 (enero 1959): s. p.

¹⁷ Sin embargo, cabe recordar que entre 1968 y 1974 se publicaron algunos números dobles.

¹⁸ Roberto Goycoolea Prado y Gonzalo Muñoz Vera, “La expresión gráfica en la revista *Arquitectura*. COAM. 1918-1974”, en *Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda. Actas preliminares* (Pamplona: T6 Ediciones, 2012), 538.

¹⁹ Esta nueva etapa en revista *Arquitectura* se refleja en la numeración especial, 00, y en los objetivos editoriales: “*Arquitectura* aparece para ser testigo de un cambio de orientación de la línea de dicha publicación colegial, sin intentar marcar la dirección futura de la misma que está abierta en la actualidad a expensas de participación colegial y del concurso que en breve se convocará”, en “Introducción para el N.º 00 de la Revista *Arquitectura*”, *Arquitectura*, n.º 196-197 (mayo 1975): s/p.

²⁰ Beatriz Colomina et al., *Editar para transformar: Clip/Stamp/Fold* (Santiago: Capital Books, 2015), 19.

²¹ Gonzalo Muñoz Vera, “Función de la expresión gráfica en la difusión de la arquitectura. La revista *Arquitectura*, 1944-2004”, *Revista de Arquitectura* 12, n.º 14 (enero 2006): 75. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2006.28257>.

²² *CA* recibió el Primer premio en “Categoría Revista” en la Bienal de Arquitectura celebrada en Quito (1986).

difundidas.²³ Destaca su regularidad, sobreponiéndose incluso a la crisis económica mundial de 1980-82, aunque distanciando las ediciones y reduciendo páginas y tiraje.

CA experimenta su madurez durante la década de 1980, cuya consolidación como revista de referencia coincide con el ocaso de la revista *AUCA*, su gran contrapeso, que deja de publicarse en 1986, y con el hecho de convertirse en el medio oficial de las Bienales de arquitectura chilena que en la época comienza a organizar el COARQ.²⁴ Con ello, la revista sale del ámbito colegial apareciendo lectores no arquitectos, así como estudiantes de arquitectura (la privatización de la universidad en 1982 aumentó el número de escuelas) y arquitectos no colegiados. La etapa de optimismo vivida en Chile con el retorno a la democracia (1990) impulsa y consolida a la revista CA, publicándose con frecuencia trimestral entre 1990 y 2001. Jaime Márquez deja su cargo con el n.º 109 (2002), finalizando una época de esplendor que no tendrá la continuidad esperada.

Crisis

Con el cambio de siglo, las revistas *Arquitectura* y CA entran en un periodo de crisis debido a tres circunstancias independientes, pero simultáneas.

1. Nuevo contexto editorial. A la vez que las formas de ejercer la profesión se van ampliando, también lo hacen las revistas de arquitectura, cada vez más especializadas y atractivas. En España compiten con *Arquitectura: Arquitectura Viva*, *El Croquis*, *Tectónica*, entre otras. En Chile, además de las publicaciones españolas y argentinas que se adquieren con mayor facilidad, han surgido *ARS*, *ARQ*, *Arquitecturas del Sur*, *Revista de Arquitectura*, entre otras. Al contrario que las publicaciones gremiales, centradas en el quehacer colegial y sus colegiados, estas revistas amplían el abanico de materias tratadas, las obras presentadas y las perspectivas analíticas; a lo que hay que sumar maquetaciones innovadoras. Otro factor importante es que son revistas que buscan lectores que puedan comprarlas sin pertenecer al colegio ni a la profesión distribuyéndose (no repartiéndose) en librerías, grandes superficies e incluso en quioscos de prensa. En paralelo, en ambos países ha aumentado el número de escuelas (tanto públicas como privadas) y, con ello, el número de arquitectos jóvenes que comienzan a cuestionar la orientación e, incluso, la razón de ser de unas revistas colegiales, que consideran anquilosadas y caras comparadas con alternativas más atractivas y económicas disponibles en formato físico y digital. Ambas revistas colegiales notarán en su contenido estas dudas existenciales; sobre todo *Arquitectura*, que intentará actualizarse apostando por nuevos formatos y contenidos. Otro elemento crítico para las revistas colegiales concierne a la evaluación de los docentes. Desde sus inicios estas publicaciones han acogido artículos y reseñas de profesorado universitario. Publicar en *Arquitectura* y CA aseguraba una amplia difusión. Con

²³ Gonzalo Muñoz Vera, "Institucionalidad y Controversia. La revista CA y el rol de las publicaciones gremiales en tiempos disímiles", en *Editar para transformar: Clip/Stamp/Fold...*

²⁴ Eliash Díaz, "Un puente de veinte años...", 28.

el cambio de siglo, las universidades sólo comienzan a considerar como mérito para las carreras académicas la publicación en revistas indexadas por agencias científicas. Así, aunque *Arquitectura* y *CA* tenían más tiraje e influencia que las revistas indexadas, paulatinamente quienes escribían artículos de investigación teórica o histórica dejaron de hacerlo. Cuestión que no corresponde desarrollar aquí, pero que es algo a considerar en la crisis de sentido de las publicaciones que nos ocupan (fig. 6).



Figura 6. Portadas *Arquitectura*, n.º 336 (2004), n.º 366 (2013) en papel y digital y n.º 385 (2022). Fuente: Archivo Histórico COAM.

2. Generalización de las TIC. Como en tantos ámbitos de la vida, la llegada de Internet obligaría a replantear de raíz la forma en que se difunde, consulta y se accede a la información disciplinar. Sin entrar a explicar un fenómeno conocido, los dos formatos clásicos de publicaciones colegiales se han visto afectados, si bien no de igual manera. Los boletines han dejado de tener sentido en un mundo donde la información y las convocatorias, tanto colegiales como institucionales, pueden hacerse y consultarse en tiempo real. Las revistas, por su parte, se han visto obligadas a replantear sus soportes y contenidos. ¿Qué sentido tiene editar unas revistas caras si puedo difundirlas (o conseguirlas) a bajo coste a nivel mundial? ¿Qué sentido tienen (o cómo deben ser) los artículos sobre obras si se puede conseguir toda la información con un clic?
3. Por último y fundamental, la disolución del papel protagonista de los colegios en la profesión. A socaire de la corriente neoliberal que ha determinado la economía y la política mundial desde la década de 1980, en ambos países los colegios dejan de ser el centro de control de la profesión. En esto Chile es pionero y la reforma de mayor calado.

Siguiendo las tesis neoliberales de la Escuela de Chicago, el gobierno de Pinochet promulga el 3/2/1981 el Decreto Ley 3621, sobre las Normas sobre Colegios Profesionales. El Art. 1 los convierte en Asociaciones Gremiales. El Art. 2 establece la voluntariedad de pertenencia, recalcando que no pueda ser requisito para ningún efecto. El Art. 5 prohíbe establecer aranceles mínimos. La transformación es radical: quita al COARQ el papel fiscalizador que tenía sobre la profesión. Pasado un tiempo, el entonces director de CA resume las consecuencias negativas de la nueva norma, pero también habla de un renacer inesperado:

Al perderse la obligatoriedad de la afiliación a los colegios profesionales por efectos de la nueva ley, la revista debe reducir su tiraje a tres mil ejemplares, número más acorde con los arquitectos activos. Sin embargo, CA comienza a leerse y comentarse profusamente. El equipo editor ha comprendido la importancia de la distribución y se crea un mecanismo computacional de registro de suscriptores. El despacho se encomienda a mensajeros, todo lo que redunda en una mejor circulación.²⁵

La esperanza es, sin embargo, pasajera. Tras un intento de sacar la revista en formato digital, CA desaparece en 2016 (fig. 7).



Figura 7. Portadas CA, n.º 132 (2007), n.º 151 (2013) y n.º 152 (2016), ya en formato digital. Fuente: Archivo COARQ.

El 22/12/2009 el parlamento español aprueba la “Ley de modificación de diversas leyes para su adaptación a la Ley sobre el libre acceso a las actividades de servicios y su ejercicio.” (BOE- A-2009-20725ña). Otra norma de carácter neoliberal clave para el tema que nos ocupa. Como en Chile, transformó el papel de los colegios oficiales establecidos en la Ley de 13/2/1974 de Colegios Profesionales, que les otorgaba “la ordenación del ejercicio de las profesiones, la representación institucional exclusiva de las mismas”. La colegiación deja de ser obligatoria con carácter general y se establecen una serie de regulaciones orientadas

²⁵ Márquez Rojas, “Una crónica desde dentro...”, 26.

a fomentar la competencia profesional. Es la puntilla para un Colegio que vivía tiempos de penuria económica. La revista también se ve afectada, acentuando una crisis que había comenzado a manifestarse hace ya una década. En 1991 se habían publicado sólo dos números en vez de los seis establecidos; y en 1998 deja de publicarse la revista *Urbanismo COAM*, que había comenzado en 1987 en una época de fortaleza colegial con el fin de incidir “en el ejercicio profesional del arquitecto dentro del campo del urbanismo, tanto en las áreas del diseño y el planeamiento urbano como en ciertos aspectos de la ordenación del territorio.”²⁶ Desde 1994 *Arquitectura* pasa a ser una publicación trimestral, salvo excepciones, hasta 2009. Desde entonces la periodicidad ha sido impredecible. Deja de publicarse en 2017, 2020 y 2021. Tampoco han sido previsibles los contenidos de una revista que comienza a incorporar temas innovadores y una edición más experimental, en línea con lo comentado en el punto 1 de este apartado. Hoy, el futuro sigue incierto. A la fecha (julio 2023) aún no se tiene certeza si el 2023 verá un nuevo número.

Conclusiones

La historia de las publicaciones periódicas del COAM y el COARQ se desarrolla en paralelo a la historia de la profesión y de los vaivenes políticos e históricos, con especial impacto de la Guerra civil y el golpe de estado, respectivamente. *Arquitectura* y *CA*, sus respectivas revistas de referencia, se consolidan tras años de experimentación con distintos tipos de contenidos y formatos.

El énfasis de los primeros tiempos es gremial y los destinatarios son los colegiados, como corresponde a una profesión que se está institucionalizando. Luego viene un periodo de auge, incluso de apogeo. Los colegios ganan poder en la estructura económica de sus países y sus publicaciones tienen un carácter más general, pero centrada en dar a conocer la excelencia de la arquitectura generada por sus colegiados. Finalmente, los nuevos panoramas editoriales, la crisis de la profesión y la pérdida de poder en una estructura neoliberal de la economía abren un periodo de dificultades prácticas (no hay recursos para seguir imprimiendo las revistas tal como se hacía) y conceptuales (qué tipo de publicación deberían ser hoy las colegiales).

En este panorama resulta muy difícil aventurar el futuro de las publicaciones periódicas de los colegios profesionales. Incluso resulta difícil aventurar el futuro de los propios colegios. Quizás, más pronto que tarde, un nuevo Boletín vendrá a informar de cuanto ocurre.

²⁶ “Presentación de la Revista *Urbanismo*”, *Archivo digital COAM (sitio web)*, consultado 10 de julio de 2023, <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-urbanismo-coam>.

A Thick Magazine: Manuel Graça Dias' *Jornal Arquitectos* and the Construction of the Culturalist Architect

Una revista espesa: el *Jornal Arquitectos* de Manuel Graça Dias y la construcción del arquitecto culturalista

VÍTOR MANUEL OLIVEIRA ALVES

Escola Superior Artística do Porto; Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, vitoroliveiraalves@gmail.com

Abstract

Con el cambio de milenio, el paisaje arquitectónico portugués está experimentando una transformación rápida y significativa: el optimismo económico de los años 90 se desvanece, aumenta el número de escuelas, la profesión rejuvenece, aumentan las publicaciones en papel y las nuevas plataformas de comunicación. Es en este contexto que *Jornal Arquitectos*, el medio de comunicación oficial de lo Colegio de Arquitectos portugueses, se transforma, bajo la dirección de Manuel Graça Dias, de manera inesperada: de periódico corporativo a revista culturalista. Como es sabido, cualquier publicación especializada moldea y delimita un saber y una práctica disciplinaria, consolidando, inadvertida o estratégicamente, el “tipo-ideal” de un arquitecto. Al subvertir sus expectativas, esta serie del *Jornal Arquitectos* –aunque no exclusivamente– formó una imagen de un arquitecto que sirvió como referencia para toda una clase profesional.

At the turn of the millennium, the Portuguese architectural landscape is undergoing rapid and significant transformation: the economic optimism of the 1990s is fading, the number of schools is increasing, the profession is rejuvenating, the number of paper publications and new communication platforms are increasing. It is in this context that *Jornal Arquitectos*, the official communication medium of the Portuguese Architects Association, is transformed, under Manuel Graça Dias direction, in an unexpected way: from a corporate newspaper into a culturalist magazine. As is well known, any specialized publication shapes and bounds a disciplinary knowledge and practice, consolidating, inadvertently or strategically, an architect's “ideal-type”. By subverting its expectations, this *Jornal Arquitectos* series –albeit not exclusively– shaped an image of an architect that served as a reference for an entire professional class.

Keywords

Jornal Arquitectos, Manuel Graça Dias, tipo-ideal, imagen del arquitecto, mito
Jornal Arquitectos, Manuel Graça Dias, ideal-type, architect's image, myth

The construction of the culturalist architect

In the transition of the millennium, Manuel Graça Dias (1953-2019) is invited to be the editor-in-chief of the official medium of the Portuguese Architects Association (OA): *Jornal Arquitectos (J-A)*, a free publication all OA members. Without any kind of associative relationship besides being a member of the OA, but with vast experience in the media world¹, Graça Dias, in order to accept the challenge, demands editorial autonomy, an Editorial Board and better working conditions, meaning, that the editorial staff were paid for the work they developed (which had not happened until then). Together with Ana Vaz Milheiro as deputy editor-in-chief and Clara Germana Gonçalves as main editor, accompanied by an Editorial Board formed by Alexandre Alves Costa, Eduardo Souto de Moura, João Luís Carrilho da Graça, Jorge Figueira, Michel Toussaint and João Belo Rodeia, Graça Dias put together a heterogeneous team that in common had the intense relationship they established with architecture. The editorial project² intended to be more theoretical, promoting the dialogue and disciplinary reflection, a space for criticism and exchanging ideas³, where articles and architectural designs would wield arguments under discussion. The way in which the texts are organized within the same issue reveals a willingness to point in several directions, staging a possible debate: an article historically contextualizing the topic, the testimony of a personal experience, a disciplinary provocation, a provocation coming from outside of the discipline –20% of the articles are signed by non-architect authors–, the example of a building, the difficulty of the practice. In the sequential reading of the articles, the contrast in the tone of each author seems intentional; an attempt is made to deepen the topic without losing the multiplicity motivated by the different perspectives and preference is given to “depth” rather than the discussion of more “current” themes. The present, under this direction, is defined by broader horizons.

In one of the several articles that he writes in this series, in an issue entirely dedicated to architecture criticism, Graça Dias, as a kind of a balance of the 16 issues published up to that time, reflects:

Foi, estabelecido, desde o início, dar maior espaço à crítica e à reflexão sobre os diversos temas que envolvem a arquitectura. Esta perspectiva pretende ainda socorrer-se de vozes

¹ This work was funded by national funds through FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., within the projects UIDB/04041/2020 and UIDP/04041/2020 (Arnaldo Araújo Research Centre). Manuel Graça Dias had already published 11 articles in and was part of the previous Editorial Board; he was editor-in-chief of the magazine *Arquitectura* (in 1984) and *Arquitectura Portuguesa* (between 1985 and 1988), where he was also part of the Directive Committee, guest editor of the magazine *Architécti* number 33 (May-July 1996), having been regular columnist in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* and *O Independente*. At the same time, for the television channel RTP2, between 1992 and 1996, he was the author of the fortnightly program “Ver artes/arquitectura” and, for the TSF radio, he produced, among others, a set of ten programs with the title “Ao volante pela cidade” between February and June 1997, later published in a book: Manuel Graça Dias, *Ao volante, pela cidade (dez entrevistas de arquitectura)* (Lisbon: Relógio D’Água, 1999).

² Manuel Graça Dias and Ana Vaz Milheiro were responsible for 24 issues between number 195 (March/April 2000) to number 218/219 (January-June 2005).

³ Manuel Graça Dias, “A desurbanidade é que assusta”, *Jornal Arquitectos* 195 (March/April 2000): 10.

habitualmente exteriores à disciplina, no sentido de procurar em áreas afins, paralelos ou soluções já testadas que auxiliem à compreensão das problemáticas da arquitectura e da cidade, abrindo o debate e os horizontes de modo a evitar conversas fechadas dentro de grupos mais ou menos “especializados”. O que se deseja, precisamente, é *expor pensamentos*, aberto a todos os que lêem (e que se imaginam 11 000!) negando o cinismo autoritário e académico da “propriedade do saber”⁴ (fig. 1).



Figure 1. “Procurar a liberdade (Portugal, panorama da crítica de arquitectura nos últimos 30 anos. Viagem através de algumas revistas)”, Manuel Graça Dias. Source: *Jornal Arquitectos* 211 (May/June, 2003): 26-27.

The critical dimension that the *J-A* reflects in this series, anchored in thematic issues that took a certain literary work as a guiding principle, sometimes extending to more than one issue, bets much more on a cultural dimension and much less on a corporate one. For example: Denis Diderot’s *Paradoxe sur le comédien* (issues 198 and 199), is the pretext to reflect on the professional practice; Tom Wolfe’s *From Bauhaus to our house* (issue 203), about single-family houses; Frederick Engels’ *The housing question* (issues 204 and 205), the multifamily housing; Jean Baudrillard’s *America* (issue 207), looks upon the landscape issues; François Lyotard’s *The post-modern condition* (issue 208), evaluates the Modern Movement legacy and the signs of its overcoming in Portuguese architecture; Italo Calvino’s *Six memos for the next millennium* (issues 209 and 210), the new urban plans for several

⁴ [It was established, from the outset, to give greater space to criticism and reflection on the various themes involving architecture. This perspective also intends to make use of voices usually outside the discipline, in the sense of looking in similar areas, parallels or already tested solutions that help to understand the problems of architecture and the city, opening the debate and the horizons in order to avoid closed conversations within more or less “specialized” groups. What is precisely desired is to expose *thoughts*, open to all who read (and who imagine 11.000 of them!) denying the authoritarian and academic cynicism of the “property of knowledge” Manuel Graça Dias, “Procurar a liberdade (Portugal, panorama da crítica de arquitectura nos últimos 30 anos. Viagem através de algumas revistas)”, *Jornal Arquitectos* 211 (May/June 2003): 40.

Portuguese cities; Marcel Proust’s *À la recherche du temps perdu* (issue 213), is about the difficulties of intervening in the built heritage; Douglas Coupland’s *Generation X* (issue 214), considers the approaches of younger practices; and Franz Kafka’s *The trial* (issue 215), reflects on the legal transformations that frame architectural practice. The cultural and critical vocation that this renewed *J-A* carries demonstrates an intense desire to discuss the discipline and explore its internal tensions, even if supported by the contribution of others. The inclusive debate promoted by Graça Dias, seeks a constant mediation between multiple dimensions; from the past that is expected to be clarified to the present that is being questioned, the aim is above all to understand what *history* is being built.



Figure 2. “11 definições incompletas e sem hierarquia”, Manuel Graça Dias. Source: *Jornal Arquitectos* 216 (July/September, 2004): 2-3.

The graphic concern is transversal to all contents. In the articles, the articulation between the text and image is done in a balanced way and without protagonists. Pull-outs, by highlighting the idea to be reinforced, introduce a variation in the rhythm of the reading. Sometimes, the small graphic details are moments of some fun that seek to escape a certain formality with which specialized publications often present themselves, suggesting other, lighter ways, of communicating architecture. The use of humour in provocative cartoons⁵ (fig. 2) or the ironic tone of some texts are possibilities for, although discussing “serious” topics, not to do so in a fastidious or boring manner. These are other equally relevant ways of thinking about the discipline –given the number of texts that deviate from the more formal tone, it is likely that there is even a certain enjoyment in doing so, dismantling the idea

⁵ The editorials in issues 215 and 216 are accompanied by cartoons by Ana Cortesão and Pedro Burgos, respectively.

of a supposed seriousness innate to the profession. This is, in fact, a peculiarity of this direction—the tone with which the articles are written—which was not verified with so much diversity in the previous ones. In addition to the irony with which some are written, others have an almost literary flavour⁶; in some it is the academic tone that prevails⁷, in others it is the pragmatic spirit that stands out⁸, there is still the poetic⁹, the legal¹⁰, the oral¹¹, among others. Sometimes, the personal tone with which they are often written—36% of the signed texts are written in the first person— or reporting their own experiences, emphasizes a particular way of looking at reality. The account of an experience that occurred in childhood¹², which at the outset had little to do with architecture, reveals how “small” details can shape a personality and the history of the individual, which later, eventually, not in a literal way, but crafted by memory and experience, it will provide its author-architect with material to reproduce or avoid in his architectural practice, as suggested by Peter Zumthor¹³.

The overlap between the subject and the architect

Throughout the articles of *J-A*, one can witness an overlap between the subject and the architect¹⁴, which presents itself as a common position¹⁴, revealed in stories of intense experiences¹⁵ or in trivial particularities¹⁶. This overlay is also highlighted by Manuel Tainha, for whom:

⁶ Júlio Teles Grilo, “Vidago: a piscina do Palace”, *Jornal Arquitectos* 196 (May/June, 2000): 25.

⁷ Which is not surprising given that almost 54% of signed articles are by authors who belong to academia, which does not mean that all of them write in an academic tone.

⁸ Eduardo Souto de Moura, “Com a naturalidade das coisas naturais”, *Jornal Arquitectos* 213 (November/December, 2003): 76-77.

⁹ Pedro Barreto, “Haiku d’aqui: a teia da lei”, *Jornal Arquitectos* 198 (November/December, 2000): 18.

¹⁰ Diogo Freitas do Amaral, “Projecto de Lei de revogação (parcial) do DL 73/73, 28 de Fevereiro”, *Jornal Arquitectos* 215 (April/June, 2004): 14-19.

¹¹ Manuel Vicente, “O ‘campo’ é o sítio onde paro para mijar quando viajo entre duas cidades,” interview by Manuel Graça Dias, *Jornal Arquitectos* 195 (March/April, 2000): 61-65.

¹² José Manuel Fernandes, “Férias Nacionalistas e Arquitectura Tradicional,” *Jornal Arquitectos* 196 (May/June, 2000): 31-35.

¹³ [The roots of our understanding of architecture lie in our childhood, in our youth; they lie in our biography. Students have to learn to work consciously with their personal biographical experiences of architecture.] Peter Zumthor, “Teaching architecture, learning architecture”, *Jornal Arquitectos* 201 (May/June, 2001): 11.

¹⁴ [Being an architect is not an occupation, it’s a commitment to life. It’s more than a vocation, it’s a necessity!] Pedro Ressano Garcia, “Das experiências ibéricas passando para o mundo anglo-saxónico”, *Jornal Arquitectos* 202 (September/October, 2001): 70.

¹⁵ For example, when professional practice is carried out in countries other than the country of origin, where the challenges are more intense: [It’s not worth talking about the widespread hunger that dies at the entrance to our gate. Between neocolonial neurosis and let’s-drink-to-forget, there is little room left for militant internationalism.] Júlio Teles Grilo, “Sketches, etc. Uma estação sem cor”, *Jornal Arquitectos* 198 (November/December, 2000): 35.

¹⁶ As is the case of the non-separation between the private space of the bedroom and the workplace, where the drawing board is next to the bed. Roberto Cremascoli, “Sim, é verdade que tenho o estirador ao lado da cama!”, *Jornal Arquitectos* 198 (November/December, 2000): 32-33.

O trabalho em arquitectura é, na realidade, um trabalho feito sobre a nossa interpretação, a nossa maneira de ver as coisas, pois nós não vemos as coisas como elas são mas como nós somos. E daí a multiplicidade de versões que o mesmo problema suporta, sem que se possa dizer que a minha versão é mais verdadeira do que a tua. E isso é que é verdadeiro.¹⁷

And perhaps it is this lack of distinction between the personal and the professional dimension that may be at the origin of an internal tension that appears to be structural: the inner struggle between the need for commissions, and therefore a client, and the will to carry out the work with artistic independence.¹⁸ As a result of this condition, Tainha believes that “que é das profundezas de uma consciência infeliz de desapossado do poder sobre o acto de construir que o arquitecto procura pateticamente, isto é, com paixão, a terapêutica para a sua sanidade mental”.¹⁹ Faced with the uncertainty of aesthetic and theoretical movements, the decline of dominant ideologies, of common enemies, the “therapy”, for Tainha, is in a “campo de reflexão que lhe seja próprio”²⁰. But to what extent will a field that belongs to the architect alone indicate more freedom and bring him closer to conditions that are eventually more independent and desirable than those exercised by more artistic practices? (fig. 3) If, as Nuno Lourenço states, the independence of architecture is achieved by defending the values of the profession and the public interest in the face of economic and political powers, is it possible to maintain that independence at a time when its own professional practice is dragged by the nets of neoliberalism and submitted to pragmatic and efficient responses in order to maintain its financial survival?²¹ And if the reality of the architect’s professional practice is made with the market²² – a reality that has been around for a long time, as

¹⁷ [The work in architecture is, in reality, a work done on our interpretation, our way of seeing things, because we don’t see things as they are, but as we are. And hence the multiplicity of versions that the same problem supports, without it being possible to say that my version is truer than yours. And that’s what’s true.] Manuel Tainha, “Dificuldades conceptuais”, *Jornal Arquitectos* 198 (November/December, 2000): 20.

¹⁸ [the conflict between the commission on which architecture lives and the architect’s spirit of independence manifests itself in a stubborn performance, conflicting and painful, as he deeply experiences a contradiction, unknown to other artistic practices, between freedom and necessity.] Tainha, “Dificuldades conceptuais...”, 19.

¹⁹ [it is from the depths of an unhappy awareness of being dispossessed of power over the act of building that the architect pathetically seeks, that is, with passion, therapy for his mental sanity.] Tainha, “Dificuldades conceptuais...”, 20.

²⁰ [in a field of reflection that is his (the architect) own.] Tainha, “Dificuldades conceptuais...”, 20.

²¹ [Is it possible to maintain this independence when the professional fabric increasingly tends to organize itself through large offices conditioned, by their size, to an increasingly pragmatic response to the problem of architecture? (...) And are we going to defend the values of architecture and territorial organization working under directives from administrations only interested in the profits of their shareholders?] Nuno Lourenço, “A face de dentro da profissão”, *Jornal Arquitectos* 198 (November/December, 2000): 16.

²² Alexandre Alves Costa, “Um quadrado a menos. Round-table with Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Domingos Tavares, Eduardo Souto Moura and Sergio Fernandez”, *Jornal Arquitectos* 208 (November/December, 2002): 16.

Michel Toussaint observes²³—, a market that for Nuno Teotónio Pereira has become a new “dictatorship”, where are the possibilities of freedom and independence for the architect?²⁴ For this old freedom fighter of the Salazar’s fascist regime it seems that the only possibility is to: “resistir, tentar persuadir e, quando possível, recusar”²⁵. And to fight, to assert the “author-architecture”, meaning, to conquer a field of freedom and independence. In Manuel Vicente perspective, the architect needs to be courageous²⁶.



Figure 3. “Os arquitectos como feiticeiros, presdigitadores, negociantes de mercadorias fantásticas, poções, promessas, bruxarias. Eu como curandeiro”, Pancho Guedes. Source: *Jornal Arquitectos* 208 (November/December, 2002): 50-51.

²³ Michel Toussaint, “Reler as maleitas da arquitectura nacional”, *Jornal Arquitectos* 199 (January/February, 2001): 15.

²⁴ [They tell us that this is what sells well, because if there are those who buy it, it’s because they like it—and if that’s the taste, then you have to satisfy them—. This is the great power of the new dictatorship that is imposed on us: the dictatorship of the market, which corrupts everything, which ruins everything, because this is what is sold. And we remain silent, entertained with the quality objects with which the so-called author architecture punctuates the territory flooded by mediocrity. And, if in the other dictatorship it was not possible to denounce or protest, because censorship was vigilant there—today we seem resigned to suffering the curse—] Nuno Teotónio Pereira, “A arquitectura manipulada, hoje como ontem ou a ditadura do regime à ditadura do mercado”, *Jornal Arquitectos* 198 (November/December, 2000): 50.

²⁵ [resist, try to persuade and, when possible, refuse] Teotónio Pereira, “A arquitectura manipulada...”, 50.

²⁶ [With the courage of convictions; with the courage to negotiate them, to disguise them, not to make them too apparent, but also the courage to review them in dialogue, to review them in this constant confrontation with their physical viability, with their financial viability, with their social viability and politics, with the solidity of his poetics] Manuel Vicente, “As dificuldades da prática profissional à luz de Diderot...”, *Jornal Arquitectos* 198 (November/December, 2000): 27.

However, in Paulo Pereira’s historical reading, the architect never considered himself as an artist, and architecture always has been a particular and multidimensional form of a social contract²⁷. Throughout the centuries, with the development of representational techniques, industrialized production methods, the institutionalization of teaching, the demographic increase in cities or new programs, the architect comes closer and closer to the status of a “creator”²⁸. Which also means that architecture is increasingly self-referential²⁹ and the architect even more alone³⁰. In Paulo Pereira’s reading, the relevance of the architect seems, therefore, to inevitably tend towards to “author-architecture”. But this is an interpretation that may give rise to some misunderstandings.

The need for “autonomy”

The “author-architecture” in this series of *J-A*, has to do with a particular way of looking at the world, shaped by a broad culture of references that, case by case, presents answers that each architect, at that specific moment, considers to be the most appropriate, which, if successful, would contain that indescribable quality of architecture that Manuel Vicente talks about³¹. For this to happen, it would be favourable if architecture managed to conquer for itself a little “autonomy” in the sense of taking advantage of its own qualities: to tell a story, the ineffable light variations or the scale of the space³². In this perspective, in addition to his particular way of living and thinking about architectural space, one can see, above all, an intense relationship with architecture, the same one that he seeks to show his students:

... eu acho isso bastante extraordinário –a descoberta desta autonomia–, a qual tem a incidência sobre o modo de ensinar. De “ensinar”? De formar arquitetos! Ou seja, de libertar

²⁷ [(architects) rarely assumed themselves as “artists” or considered “architecture” as a pure “art”. Architecture is –always has been– a peculiar and complex form of social contract. And what prevailed for centuries, sedimented in a lot of experience (and in a lot of fallen vaults), was the pragmatic relationship of the master or the architect with the work for which he was responsible –in terms of construction and in terms of organization of manufacture–] Paulo Pereira, “Arquitecto, profissão antiga”, *Jornal Arquitectos* 198 (November/December, 2000): 44.

²⁸ [Creating new objects, that is, objects never seen before, then becomes a distinctive factor in the architect’s language, which is increasingly approaching the status of an artist] Pereira, “Arquitecto, profissão antiga...”, 45.

²⁹ Pereira, “Arquitecto, profissão antiga...”, 46.

³⁰ Jorge Figueira, “A rainha da Holanda na cidade-estaleiro (6 pontos sobre a requalificação da baixa portuense – Porto 2001)”, *Jornal Arquitectos* 199 (January/February, 2001): 18-19.

³¹ Manuel Vicente, “A vida é real! Interview by Manuel Graça Dias”, *Jornal Arquitectos* 203 (November/December, 2001): 87.

³² [This *autonomy of the architectural thing, this sending back to itself* –not exclusively, or not mainly, in formal terms, but in terms of the vibration of the discourse itself–. That desire for *experience*, for architectural experience (...) the telling of a story that has a lot to do with the paths and with the ways of being and with the ways of receiving the light and with changes in scale and space... And this is what gives architectural production a certain universalism; and a certain “timelessness”, simultaneously!] Manuel Vicente, “Oh, si ma mère me voyait! Interview by Manuel Graça Dias”, *Jornal Arquitectos* 208 (November/December, 2002): 68.

nos estudantes uma enorme paixão pelo construído, pela materialidade, pelo peso, pela luz, pela sombra!³³

Perhaps from here one can understand how a certain way of being in the profession, of being an architect, the “craft”, is transmitted between different generations, how the “passion” for what one does contributes to the construction of who one is³⁴, and how, also, the “universalist” and “timeless” referents implies that identification with the “other” does not depend exclusively on a physical presence but through a mediated process as well³⁵.



Figure 4. “A face azul do Moderno”, Jorge Figueira. Source: *Jornal Arquitectos* 203 (November/December, 2001): 6-7.

Nevertheless, throughout the pages of this series, there is a desire to approach the international architectural context, not only by exposing projects by foreign architects, but also by

³³ [I find this quite extraordinary –the discovery of this autonomy– which has an impact on the way of teaching. Of “teaching”? To train architects! That is, to release in students an enormous passion for what is built, for materiality, for weight, for light, for shadow!] Vicente, “Oh, si ma mère me voyait!...”, 68.

³⁴ [There is, in students, an intense process of personal identification with the objects of study, hence the difficulty of criticism. (...) The responsibility of those who criticize is to understand that often it is not just the work that is at stake, it is the person himself through it.] Luís Urbano, “A propósito de Billy Elliot”, *Jornal Arquitectos* 201 (May/June, 2001): 23.

³⁵ [Thus, from the growing individualism of the “popular” authors, we pass to those of the students themselves and the true teaching guides are again not the ideas or the paths to follow in the face of contexts and meanings, but the images published in magazines or other media –with which design teachers find it increasingly difficult to know how to deal effectively–] Nuno Portas, “Ensino: o projecto dos arquitectos”, *Jornal Arquitectos* 201 (May/June, 2001): 30.

publishing reference texts by renowned authors from other geographies (Walter Gropius, Josef Albers, Peter Zumthor, Paulo Mendes da Rocha, João Vilanova Artigas or Louis Khan). (fig. 4) However, the references are not limited to the “classics”, there is also space for unpublished texts by contemporary authors and for the translation of articles published in foreign journals –which can be interpreted as an effort by *J-A* to strengthen the national reality with new and fresh ideas– in which the Portuguese architectural culture seeks to match the international one. In the same sense, there is a careful reflection in the Portuguese theoretical production on the debate beyond national borders, incorporating in its argumentation foreign theoretical references and practices, contemporary and historical.

At the turn of the millennium, Portuguese architectural culture claims a level position with the international context. If, on the side of architectural design, the “strength” of Álvaro Siza (but not only) had already been affirmed for a long time, on the theory/criticism side, some authors find in the pages of this series adequate conditions to flourish, diversify and sediment a personal thought, but without ever losing its culturalist dimension.

The inflection of professional reality and the print therapy

In 2006, the Portuguese Architects Association commissioned to the Institute of Social Sciences of the University of Lisbon a report on the architects’ profession. In this study, over than 81% identified the model of the architects’ professional ideal-type as a liberal profession, exercised exclusively and in its own name, producing an “author-architecture”³⁶. Nonetheless, it is curious to observe that this form has a small practical correspondence among Portuguese architects (little more than 25%³⁷), presenting itself as an *inflection* of their professional reality. Despite the sociological study coordinated by Manuel Villaverde Cabral portrays the architects’ profession in 2006, the identified ideal-type expands beyond its temporal limits; the analysis carried out points to the perpetuation of a professional ethos transversal to several generations, even resisting the strong regeneration that occurred in the 1990s³⁸ and foreseeing its continuity in subsequent generations³⁹. Although its portrayal took place at the beginning of this century, this is a form that is not limited to the time in which it was identified. The lack of correspondence between the idealized model –depicted, for example, in *J-A*’s pages– and the practical exercise of the discipline leads to what those responsible for the Report designate as the tension between vocation and profession⁴⁰. According to them, this internal tension appears, for most architects, incapable of harmonizing their ideal-type with the objective conditions of their work⁴¹. As Rute

³⁶ Manuel Villaverde Cabral and Vera Borges, *Relatório profissão: Arquitecto/a* (Lisbon: Universidade de Lisboa; Instituto de Ciências Sociais, 2006), 60.

³⁷ Villaverde Cabral, Borges, *Relatório profissão...*, 66.

³⁸ Villaverde Cabral, Borges, *Relatório profissão...*, 27.

³⁹ Villaverde Cabral, Borges, *Relatório profissão...*, 34.

⁴⁰ Villaverde Cabral, Borges, *Relatório profissão...*, 123.

⁴¹ Villaverde Cabral, Borges, *Relatório profissão...*, 42.

Figueiredo⁴² defend in the pages of *J-A*, the “identity” of the architect is hostage to a series of paradigms founded on history that configure the “naturalness” of the model, but which are shown to be out of tune in its relationship with the contemporary reality. But perhaps it is based on this condition of difficult agreement with the “real” that one can understand how architecture in its built dimension is, in most cases published in *J-A*, discussed, thought about and represented as an independent object, self-contained, self-sufficient and centred on itself, apparently free of the extra-disciplinary constraints that shape it, even if the authors themselves (designers and critics) reject or oppose this exclusive possibility. Even though there are several reasons that can explain this: as a reaction to the persistent theoretical constraints of Portuguese architecture, the maturation of the national architectural culture, the increase in the number of critics and architects, the ever-increasing articulation between practice and theory, the expansion of knowledge or the demanding quality claimed by the disciplinary environment.



Figure 5. “Uma escola, uma síntese arquitectónica”, Dalva Thomaz. Source: *Jornal Arquitectos* 201 (May/June, 2001): 86-87.

As an example, when Manuel Vicente speaks about the “autonomy of the architectural thing” as a kind of delight, an almost sensual pleasure that the building can provide, is stripping it of everything that is superfluous (meaning, what does not promote its sensory and intellectual experience) and to focus all attention on what contributes to their spatial enjoyment. In other words, and from his perspective, for what remains and survives the test

⁴² Rute Figueiredo, “O astro baço. A profissão do arquitecto sobre o signo da ‘independência’”, *Jornal Arquitectos* 240 (July-September, 2010): 83.

of time. (fig. 5) Ultimately, what seems to matter, regardless of all the constraints that may determine the design, is the constructed building and everything else pales before that. This position should not, however, be interpreted as a whim or presumption, but as a belief that everything else is more or less manageable restrictions on which the of the design should not be focused. It has to do, above all, with an optimistic vision that is at the root of the impulse that leads the architect to believe and build. It somehow prevents a kind of “defeat” that the constrains could announce; the “real” they regulate is nothing more than one among other possibilities. Which is a way of saying that this “real” will be whatever each architect wants it to be –the optimistic vision that stimulates the designer and makes him believe that the transformation of reality is possible–. And without this belief, the conviction in the transformation of the world fails; hence the need to believe in the autonomy of the architectural thing. Perhaps this is the reason why the attention of the “author-architect” is focused on those works in which he has greater control –public buildings, for example, but also manifestations in which he is better able to control the final object–. This option, however, does not exist (hopefully) just for a reason to assert individual power or narcissistic control, but because it will be one of the few therapies for his neuroses, as compensation for his impotence –ultimately, who decides is the promoter, economic or political power, or other entities on whom the architect depends or for whom he works–, purging, in the printed pages of the publication, his “imperfection”.

The myth of the “author-architect”

The myth, to use Roland Barthes’s term –and in fact the characterization developed here is very close to the description of the French author– of the “author-architect” is also reinforced in the form of “success” in how works and authors are presented. The dissemination of the obtained prizes, the competitions won or even the fact of being publish, is equivalent to a type of consecration that highlights him in an immense universe of possibilities. Taking into account the percentage of published designs, the “success” of disciplinary practice seems to be found in public buildings (53%). Actually, the conditions they provide are, most of the time, exceptional, from the programs to the places, from the budgets to the means for their production. This is an opportunity that architects do not reject, taking advantage of the chance to experiment with solutions that the constraints of other contexts would hardly allow. Given the broad, collective and inclusive character that characterize these programs, and in the absence of a specific user, it is not surprising that this place is occupied by the architect himself (even if putting himself in the place of the “other” implies a certain detachment, this will necessarily be an idealization based on the experience of those who conceive it, therefore, a projection of themselves). (fig. 6) In other words, the public building favour –not only, but probably is where its intensity is greater and the impact is more extensive–, from a personal point of view of the architect, the construction of an idealized vision of the world, reinforcing the relationship author-building. In this perspective, the “success” that this type of program allows is not only an exceptional job opportunity, but also a privileged condition for the “natural” perpetuation of the architect as an “author”.



Figure 6. “O paradoxo do arquitecto”, Bernardo Rodrigues. Source: *Jornal Arquitectos* 199 (January/February, 2001): 4-5.

Another form of the “author-architect” is the one personified by some architects. In them, the presence of the ideal-type, its most complete signifier, the evidence of its “success”. Despite the singularity of each one of them, under the external gaze of the reader, the author who gathers all these forms in himself becomes a myth. In the mythological reading, the “author-architect” becomes a naturalized stereotype (reinforced by the constant presence in the publication); the meaning of his actions is emptied, even if it does not disappear, becoming a signifier for the meaning of what it means to be an architect. That is, the discourse that each author builds are not seen as a singularity, but as a form of myth.

The mythological dimension of the ideal-type reveals itself, therefore, mainly through two aspects: the imperative and interrogative character with which it is addressed to the reader- architect and the natural and eternal vocation with which it is considered. In the first, it forces the recipient (specific and clearly identified: the Portuguese architects to whom the J-A is addressed) to recognize its presence, its existence as a reference model, the way in which it articulates and relates to the discipline, with its code of values, modes of doing, behaviours and habits; it forces the reader to accept its meaning as fact. The published author who produces a “personal”, self-referential architecture, under his own name, exercising the *profession libérale*, with a passionate relationship towards the discipline, without distinguishing between the subject and the architect, regardless of his singularity, is the very presence of the ideal-type. In the second, it is the normalizing effect of the “author-architect” as a

myth that converts a historical circumstance (be it the references to the modern “heroes”, the significant increase in job opportunities provided by competitions at the end of the 20th century or the individuality of the architect as an alternative to the great collective projects) into something natural, explicit, evident and, therefore, “eternal”.

The yet-to-be answered question

Much of the comprehensive and inclusive personality, but also demanding and rigorous, of Graça Dias was transposed to the pages of *J-A*, summoning a multiplicity of authors, often with antagonistic positions, but who had in common this intense and passionate relationship with architecture. It is also an object of great generosity, bringing to the debate authors from different generations, geographies and backgrounds, revealing that the discipline will be the more complete as the more diverse and heterogeneous it is. The humanist and cultivated temperament of *J-A*'s editor-in-chief is reflected in a publication that does not seek neutrality, but which, for that very reason, becomes a place of great freedom and resistance. And this builds an image of an architect that reflects an ideal-type.

As there are no eternal myths, just as the rise of the “author-architect” was recorded in the pages of the *J-A*, so were the notes of his perceived decline in its latter series. The question that remains is whether this erosion will be a small accident or the beginning of the end; whether the loss of its hegemony is due to a change of referent, the appearance of other stronger myths/models/images, or whether due to the lack of material conditions for its effective exercise.

Análisis comunicativo del libro *Plus* de Frédéric Druot, Anne Lacaton & Jean- Philippe Vassal

Communicative Analysis of the Book *Plus* by Frédéric Druot, Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal

ÁNGEL ORTEGA CARRASCO

Universidad de Granada, angelorcarr@gmail.com

RAFAEL DE LACOUR

Universidad de Granada, rdlacour@ugr.es

Abstract

La obra *Plus* (2007), escrita por Frédéric Druot, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal, ofrece muchas soluciones arquitectónicas útiles para afrontar el problema actual de la vivienda. La radical estrategia comunicativa propuesta por los autores ha tenido un gran impacto en la arquitectura contemporánea por su carácter práctico, y sugiere nuevos caminos inexplorados.

El diálogo propuesto en el libro se dirige a la razón y deconstruye conceptos asentados en la ciudad actual dándoles un nuevo significado generoso y contemporáneo. Diferentes agentes que intervienen en la vivienda social participan de esta conversación: administraciones públicas, industria, profesionales de la arquitectura y habitantes.

El lenguaje, escrito y gráfico del documento contradice ideas actuales sobre el hábitat y propone soluciones urbanas originales y reales. Este texto analiza en profundidad la coherencia de la praxis del texto de una manera crítica y compleja.

Plus (2007), written by Frédéric Druot, Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal, offers many useful architectural solutions to today's housing problem. The radical communicative strategy proposed by the authors has had a great impact on contemporary architecture because of its practicality, and suggests new unexplored paths.

The dialogue proposed in the book addresses reason and deconstructs settled concepts in today's city by giving them a new generous and contemporary meaning. Different agents involved in social housing participate in this conversation: public administrations, industry, architecture professionals and inhabitants.

The written and graphic language of the document contradicts current ideas about habitat and proposes original and real urban solutions. This text analyzes in depth the coherence of the text's praxis in a critical and complex way.

Keywords

Análisis comunicativo, *Plus*, Druot, Lacaton, Vassal

Communicative analysis, *Plus*, Druot, Lacaton, Vassal

El libro *Plus*¹ condensa un proyecto de comunicación exitoso que conviene analizar para extraer claves que sirvan para futuros estudios de arquitectura transformadores.

La atención y el interés de la propuesta radican en la dificultad para afrontar la crisis sistémica que afecta al hábitat y supone un sufrimiento para el usuario. El discurso de los autores –escrito, dibujado o hablado – trasladado a la práctica configura una praxis exitosa replicable y adaptable.

Plus aporta herramientas transformadoras útiles en el contexto de crisis habitacional global. Las líneas de fuga planteadas en el documento conectan con la tradición del Movimiento Moderno actualizándolas y estimulan un debate creativo complejo. A continuación se analizan aspectos relevantes que apelan a los sujetos que intervienen –de una u otra manera– en el hábitat planteado por *Plus* (fig. 1).



Figura 1. Signo matemático “Plus”, +. La traducción del lenguaje matemático a la arquitectura también se puede encontrar en otros estudios de arquitectura innovadores, como N’undo en su libro *Desde la resta*. Fuente: Zona Norte, 2023.

Autoridades

En el año 2001 termina la demolición de un edificio moderno de vivienda social en Burdeos, la Cité Lumineuse, que se encontraba en mal estado. En su lugar, se construyó un barrio de baja densidad. El derribo de un proyecto de gran valor arquitectónico, así como el desplazamiento de la población y la simplificación del espacio urbano, provoca la reacción de un conjunto de arquitectos en Francia entre los que están Druot, Lacaton & Vassal (a partir de ahora D, L & V). La intervención “parecía básicamente ideológica. Frédéric Druot, con quien ahora trabajamos en temas de este tipo, acababa de estudiar precisamente cómo transformarla y, por tanto, sabíamos que era una opción posible.”² La operación tiene una visión política negativa debido al conjunto social que vivía allí. La eliminación de patrimonio arquitectónico, así como la segregación de habitantes desfavorecidos, es una práctica

¹ Frédéric Druot, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal, *Plus: la vivienda colectiva: Territorio de excepción*, trad. por Paul Hammond, Lola Beneitez-Heinrich y Rory O’Donovan (Barcelona: Gustavo Gili, 2007).

² Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal, *Actitud*, trad. por Susana Landrove Bossut (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 58.

urbanística moderna, practicado desde la renovación del París de Haussmann. Como señala David Harvey: “El problema de la vivienda, como el de la pobreza y la accesibilidad, se ha ido desplazando de un lugar a otro.”³

El plan del Gobierno era derribar conjuntos residenciales sociales por todo el país para desplazar –y ocultar– población “problemática”, creando espacios menos densos y controlables.⁴ A su vez, hay un exceso de gasto en el proceso de demoler y reconstruir,⁵ mientras un gran número de población necesitaba una vivienda a precio razonable.⁶

D, L & V decidieron tratar de convencer a las autoridades, proponiendo un estudio alternativo al Ministro de Cultura y Comunicación. Cuando finalizaron el documento en 2004 volvieron a reunirse con el ministro, pero lo rechazó porque era contrario a su política urbana.⁷ El texto cuestiona la necesidad de la acción tradicional de las autoridades en estas intervenciones, planteando una propuesta de rehabilitación sostenible. Para ello, se centran en establecer un debate constructivo evitando la victimización frente a la injusticia; esto hubiera supuesto una pérdida de energía y una confrontación infructuosa con la Administración.⁸

El fracaso inicial no les desanimó; miembros del equipo del Alcalde de París se interesaron por el folleto *Plus*, y convocaron un concurso que terminaron ganando en 2005. El primer proyecto: la Torre Bois le Prêtre. Posteriormente, aunque perdieron otros concursos similares, captaron la atención del Director de una asociación de vivienda social en Saint Nazaire, quien les encargó la rehabilitación de otro edificio. El mismo director, tras comenzar a trabajar con otra asociación de Burdeos, convocó un concurso para otro bloque de gran escala; competición que acabarían ganando los autores de *Plus*⁹ (fig. 2)

³ David Harvey, *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, trad. por Juanmari Madariaga (Madrid: Akal, 2013), 43.

⁴ “... los deseos de coherencia, de exclusión estructurada y de igualdad interna pueden cumplirse. Zonas urbanas enteras pueden dividirse geográficamente de acuerdo con la clase social, la raza o la etnia; lugares ‘antiéstéticos’, como las tiendas o los locales dedicados al ocio, pueden ocultarse a la vista, de forma que se consigue una identidad comunitaria por medio de una simplificación brutal de las actividades”. Richard Sennett, *Los usos del desorden*, trad. por Carmen Criado (Madrid: Alianza Editorial, 2022), 96.

⁵ En 2017, después de 15 años de implementación del sistema se habían gastado 18 billones de euros, 150.000 viviendas fueron demolidas, pero a cambio solo 110.000 se reconstruyeron “Housing and Generosity”, *ICON*, n.º 164 (2017): 106.

⁶ Más de 1 millón de habitantes necesitaban vivienda barata o vivienda social. Philipp Oswalt, “Designing the brief”, *ARCH+*, n.º 220 (2019): 68.

⁷ Philipp Oswalt, “Designing the brief...”, 67.

⁸ Sennett menciona una estrategia colectiva activa similar a la estudiada en la que un joven Barack Obama, aún líder comunitario, orientaba la energía de colectivos oprimidos “tenía que llevar a la gente más allá de la mera repetición de la letanía de sus agravios personales para pensar en acciones que podían acometer; el relato del sufrimiento personal no les daría la energía necesaria para la lucha”. Richard Sennett, *Construir y habitar: ética para la ciudad*, trad. por Marco Aureli Galmarini (Madrid: Anagrama, 2019), 250.

⁹ Philipp Oswalt, “Designing the brief...”, 67.



Figura 2. Fotomontaje del proceso de obra, realizado con fotografía de la construcción de 530 unidades en Bruselas, Lacaton & Vassal, Druot y Hutin, 2017. Fuente: elaboración propia, 2023.

La elaboración del documento consistió en ofrecer proyectos de rehabilitación viables a las autoridades y gestores de vivienda pública, en un lenguaje textual y gráfico legible para todos los públicos. El empleo de esquemas, gráficos, tablas, porcentajes, planos e infografías, demuestran la sostenibilidad de la rehabilitación comparada con el coste del derribo y construcción de viviendas unifamiliares. La complejidad del estudio se expresa a través de un estilo gráfico *naif* mostrando estrategias de rehabilitación aplicables a futuras intervenciones reales. Textos transparentes, además del uso de múltiples vías de representación facilitan la transferencia de conocimientos.¹⁰ Contraponen una alternativa frente a otra, en una comparación creativa y didáctica, exponiendo los beneficios detallados aplicados a casos de estudio reales; muestran las contradicciones del sistema excluyente traduciendo la teoría arquitectónica de forma sencilla. Por lo tanto, plantean la resolución de un problema complejo a través de mecanismos cognitivos que facilitan el aprendizaje, como “la observación, la experimentación, la comparación, la discriminación, o la formulación de hipótesis

¹⁰ En educación, el uso de representaciones variadas de los conceptos complejiza el aprendizaje, ya que cuando “los estudiantes cuentan sólo con un modelo, una analogía, una forma única de entender el contenido complejo tienden a sobresimplificar cuando tratan de aplicar ese único esquema a cualquier situación”. Anita Woolfolk, *Psicología educativa*, trad. por Leticia Esther Pineda Ayala (México D. F.: Pearson, 2014), 347.

o conjeturas.”¹¹ Comparar, como proceso cognitivo principal en este caso, sirve para facilitar la comprensión de un dilema profundo. Sin embargo, al ofrecer dos opciones con tal desequilibrio de argumentos en favor de una de ellas, se presenta una falsa dialéctica para favorecer la elección de la más ventajosa. Toda una estrategia de marketing que orienta la decisión predeterminada por el comercial. La economía conecta con el interés de los organismos públicos, y es usada como una potente arma de seducción para lograr ganar su apoyo al proyecto.

Economía

La economía no sólo es un argumento ventajoso para vender un proyecto, sino que es un mensaje coherente con los principios de diseño del equipo francés. Estos criterios son aplicados a todas sus intervenciones, tanto públicas como privadas. Es una praxis basada en el sentido común.¹² La importancia de lo económico se impone a la composición y la formalidad, disolviendo los marcos proyectuales habituales.¹³ Los edificios incrementan su valor añadido a precio reducido; la economía se traslada al plano construyendo la máxima superficie y aportando más actividades potenciales que den cabida a la improvisación en un vacío creativo. Definen la economía en arquitectura como el resultado de: “máxima capacidad de una estructura con la eficacia de su funcionamiento y el bajo coste de los materiales.”¹⁴ Esta suma permite generar una mayor intensidad en la experiencia del habitar en un entorno construido desmedido.

Partiendo desde una lógica racional, el equipo de arquitectura elabora un listado jerárquico de actuaciones¹⁵ tras examinar cada elemento; el objetivo es establecer prioridades proyectuales que determinen las obras justas y necesarias en cada proyecto. De este modo, aplican una lógica decrecentista¹⁶ contemporánea, creando una experiencia de habitar rica y de calidad.

Finalmente, la cualificación de la economía en el proyecto se mide a través de la sostenibilidad de los edificios. Las estrategias de diseño aplicadas se justifican con el cumplimiento de

¹¹ Estos mecanismos cognitivos forman parte del aprendizaje por descubrimiento. Matías Arce Sánchez, Laura Conejo Garrote y José María Muñoz Escolano, *Aprendizaje y enseñanza de las matemáticas* (Madrid: Síntesis, 2019), 31.

¹² “Creo que puede afirmarse que Lacaton & Vassal es el estudio europeo de nuestra generación que más solidariamente ha construido una posición política, precisamente porque ha construido una política del hacer de las cosas que elude el discurso o la norma y cristaliza en las prácticas materiales”. Iñaki Ábalos, “Una cartografía imaginada”, *2G. Revista internacional de arquitectura*, n.º 60 (2011): 12.

¹³ “La economía permite evitar perderse en la cultura de la composición y de la imagen, renunciar definitivamente a toda certeza, a todo prejuicio estético”. Lacaton y Vassal, *Actitud...*, 87.

¹⁴ Lacaton y Vassal, *Actitud...*, 97.

¹⁵ Anne Lacaton et al., *Lacaton & Vassal: espacio libre, transformación, habitar*, trad. por George Hutton, Moisés Puente y Fui Lee Luk (Madrid: Fundación ICO, Puente Editores, 2021), 16.

¹⁶ “el decrecimiento no puede ser sino un decrecimiento de la acumulación, del capitalismo, de la explotación y de la depredación. Se trata no solo de desacelerar la acumulación, sino también de cuestionar el concepto para invertir el proceso destructor”. Serge Latouche, *Pequeño tratado del decrecimiento sereno*, trad. por Jorge Largo (Barcelona: Icaria, 2009), 114.

los criterios de calidad del certificado HQE (Haute Qualité Environnementale).¹⁷ Este título –otorgado por un organismo externo– aporta credibilidad simbólica al discurso arquitectónico y establece un estatus de calidad comprensible. Este símbolo transmite confianza a los gestores de las viviendas y a sus usuarios.

Industria apropiada

El interés de Lacaton & Vassal hacia la industria capitalista es diverso y se centra en la esencia de espacios contemporáneos, como “las fábricas, los almacenes, los supermercados, las naves agrícolas, las granjas, los aparcamientos...”¹⁸, con un énfasis particular en los invernaderos. A menudo, asisten a ferias agrícolas¹⁹ en busca de sistemas constructivos novedosos.

Consideran vestido a la epidermis del edificio, el invernadero, lo que implica uso activo del habitante a través de la acción.²⁰ Así, una arquitectura efímera móvil apropiable, envuelve el edificio. Comparar la vivienda con la ropa conecta con Marx, quien sostenía que: “Un vestido, p. ej., se convierte realmente en vestido a través del acto de llevarlo puesto; una casa deshabitada no es en realidad una verdadera casa.”²¹ El producto del hábitat se vuelve real al ser usado, la casa vive cuando el vestido cambia.

Los espacios interiores cuentan con particiones flexibles que permiten adaptaciones y apropiaciones, lo que favorece la versatilidad espacial. Además, en sus proyectos, la estructura anexada se fortalece progresivamente, permitiendo una mayor reorganización de la planta y creando espacios más amplios y flexibles.²²

La economía significa trabajar al detalle con la lógica del promotor privado, para lograr rentabilidad y el éxito del proceso creativo. El equipo dialoga tanto con la industria que asume su papel, trabajando con mimo un proceso constructivo abierto a la mejora y la innovación.

¹⁷ “Consiste en hacer más y hacerlo mejor:

- evitar los costes de derribo,
- utilizar un presupuesto de forma eficaz, gastar mejor,
- evitar el traslado de los ocupantes,
- no destruir la fuente de ingresos (pérdida de ingresos de explotación por alquileres)
- hacer más viviendas,
- hacer viviendas duraderas y evolutivas” Druot, Lacaton y Vassal, *Plus...*, 254-256.

¹⁸ Lacaton y Vassal, *Actitud...*, 33.

¹⁹ “Es fascinante. Una buena manera de cambiar las referencias. En agricultura, la unidad de medida es la hectárea. Unos dispositivos sencillos gestionan hectáreas en términos de estructura, redes, geotextiles, e invernaderos. Es muy sugerente. Hay seriedad, rigor, eficacia y siempre se va a lo esencial”. Lacaton y Vassal, *Actitud...*, 33.

²⁰ Lacaton y Vassal, *Actitud...*, 97.

²¹ Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858* 1, trad. por Pedro Scaron (México, D. F: Siglo Veintiuno, 2007), 11.

²² La estructura se va complejizando en sus proyectos, con luces mayores (10 metros en el proyecto de Saint Nazaire con placas alveolares), y además el ancho de la plataforma exterior se va ampliando (4 metros en el proyecto de Burdeos).

Los Otros

Los desconocidos –los otros– son los grandes olvidados en gran parte de los proyectos de vivienda social. La relación con el diferente es conflictiva –debe serlo en una relación adulta– y democrática, por lo tanto, enriquecedora.²³ La acción urbana debe contemplar multiplicar los puntos de contacto entre voces diversas que favorezcan el diálogo urbano. Es decir, el entorno físico contribuye a la convivencia positiva y cívica. Y no sólo eso, es saludable, atiende a una cuestión de salud pública ya que el asilamiento interpersonal supone que las personas tienen “menos expectativa de vida, se enferman más, tienen una peor *performance* en pruebas cognitivas y reportan niveles descendidos de felicidad.”²⁴ Las relaciones personales no sólo se basan en la cercanía, sino en el vínculo establecido con los Otros. Por lo tanto, la segregación social de la ciudad capitalista es insana para parte de la población. ¿Cómo facilitar el encuentro con el Otro en el espacio común? *Plus* propone mecanismos de contacto que estimulan la fluidez en la convivencia, herramientas que se emplean a diferentes escalas en el entorno común (fig. 3).

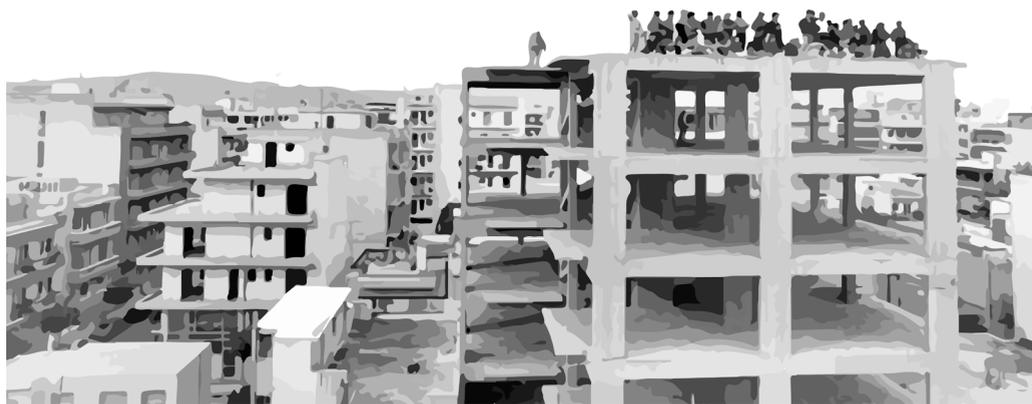


Figura 3. Fotomontaje de una *polykatoikia*león ateniense en construcción. Realizado con fotografía de Manolis Baboussis de 1985. Fuente: elaboración propia, 2023.

²³ “Las condiciones de esa posible edad adulta quizá sean ya evidentes: una vida con otras personas en la cual los hombres aprendan a tolerar una ambigüedad y una inseguridad dolorosa. Para contrarrestar el deseo de esclavitud que crece en la adolescencia, los hombres deben madurar después para necesitar lo desconocido, para sentirse incompletos sin cierta anarquía en sus vidas, para aprender, como dice Denis de Rougemont, a amar a la “otredad” que les rodea”. Sennett, *Los usos del desorden...*, 164-165.

²⁴ Facundo Manes, *Usar el cerebro. Conocer nuestra mente para vivir mejor* (Buenos Aires: Planeta, 2014), 215.

La ciudad compartida

La relación dialógica planteada por el estudio es continuista con el entorno urbano. Así la arquitectura no se impone, se adapta. Rechazan la *tabula rasa* planteada en la demolición de viviendas, y apuestan por una mayor complejidad de tramas añadidas. Parten de un inventario exhaustivo donde recopilan datos detallados del entorno para dibujar sobre lo real,²⁵ así determinan los valores positivos y las carencias del contexto.

Aplican el concepto de "juicio suspendido", como estrategia de la "ética de la percepción, permite a la arquitectura confrontarse con la realidad en vez de reprimirla."²⁶ Incorporan lo nuevo a lo existente, superponiendo las capas –dos estados temporales– que producen un tercer paisaje nuevo. Esta síntesis de fragmentos surge sin imposición, en una continuidad fluida de dos tiempos opuestos gracias a una estructura –o soporte– independiente al edificio. Así, la práctica arquitectónica consiste en yuxtaponer periodos históricos: "la arquitectura absorbe el tiempo y los usuarios aportan temporalidad".²⁷

La ciudad comienza en la vivienda; el hábitat es una partícula que conecta colectivos, usos, movimientos y deseos a un sistema urbano abierto. Lo existente permanece inalterado respetando el apego (salvo ajustes necesarios que mejoran la habitabilidad). Por otro lado, un nuevo esqueje adherido –vacío y desterritorializado– potencia la apropiación. El diálogo apego-desapego crea una tensión que invita a crear nuevas relaciones imaginativas con el habitar.²⁸ Así, D, L & V conectan deseos en un espacio histórico vivo contextualizado-descontextualizado, que acepta y manipula lo existente para generar relaciones nuevas.

Planta baja extendida

Conectar los edificios con el entorno urbano significa considerar la accesibilidad hasta la vivienda, extendiendo el suelo urbano en continuidad. Si comparamos la ciudad con un texto abierto, los espacios sucesivos, podrían equipararse con un signo de puntuación: la coma. Como señala Richard Sennett, se puede "dar carácter a un espacio puntuándolo tal como se haría con un escrito".²⁹ Para facilitar las conexiones fluidas, plantean suprimir peldaños con el objetivo de lograr accesibilidad espacial, en un diseño propio de los centros comerciales. De esta manera, extienden el suelo urbano hacia el habitar, de fuera hacia dentro, creando

²⁵ Lacaton y Vassal, *Actitud...*, 100.

²⁶ Druot, Lacaton y Vassal, *Plus...*, 14.

²⁷ Josep María Montaner, *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción* (Barcelona: GG, 2014), 164.

²⁸ Los autores, ejercen su papel de artista que maneja "signos y elementos semióticos que conecta y desconecta con cuerpos físicos y aspectos materiales, conjugando los estratos de forma y contenido sin distinguir específicamente ambos componentes, los cuales se condensan en dispositivos llevados a su máximo grado de desterritorialización". María del Carmen Molina, *El Surrealismo desde la filosofía de Deleuze y Guattari* (Córdoba: UCO Press, 2017), 80.

²⁹ "En un escrito, los signos de exclamación añaden énfasis; un punto y coma quiebra el flujo, un punto lo detiene. De modo más sutil, en una palabra como "hombre", por ejemplo, las comillas invitan al lector a prestar atención a un fragmento de lenguaje por el género. Lo mismo sucede en el diseño urbano". Sennett, *Construir y habitar...*, 272.

porosidad. Esta continuidad está inspirada en la arquitectura japonesa de la Villa Imperia Katsura o las Case Study Houses americanas.

La accesibilidad se dibuja en los planos de las viviendas, que cuentan con estancias más amplias y generosas, tanto interiores como exteriores; estancias que permiten flujos de movimiento más libres y actividades simultáneas. Este incremento espacial es una respuesta valiente frente al aumento del coste del suelo urbano, y la consecuente reducción de superficie de las viviendas sociales actuales (fig. 4).

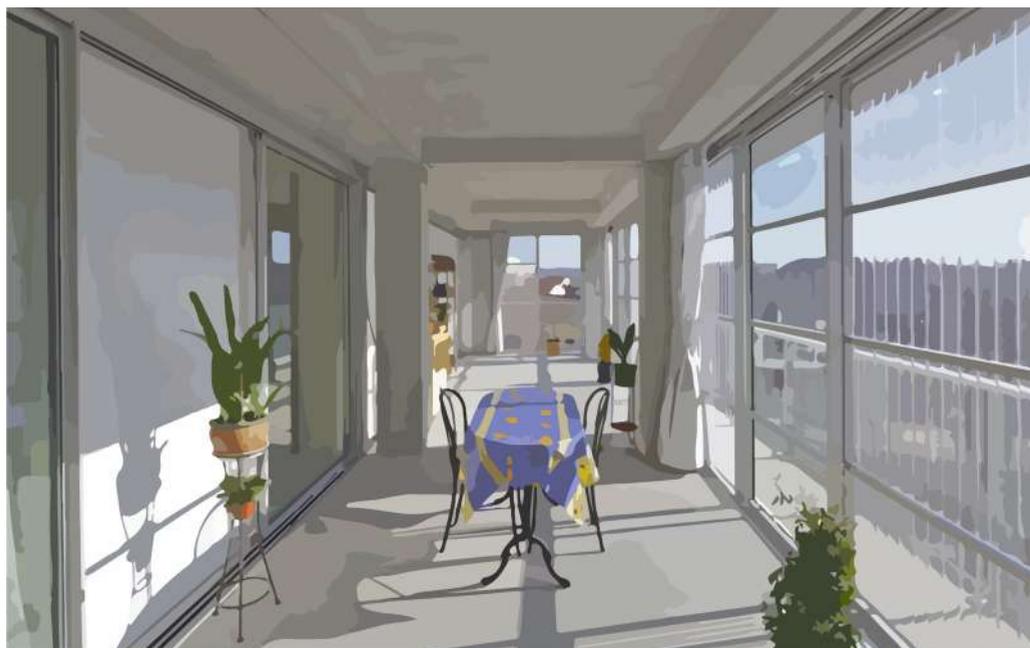


Figura 4. Fotomontaje de Invernadero. Realizado con fotografía de la transformación de 530 unidades en Bruselas, Lacaton & Vassal, Druot, Hutin, 2017. Fuente: elaboración propia, 2023

La apertura y porosidad de las plantas bajas se logra con transparencias, usos comunes y almacenes que fomentan la visibilidad, la seguridad y la igualdad de género.³⁰ También, proponen personal de control en los accesos que facilitan la convivencia.

Sin embargo, la estrategia de complejizar y flexibilizar la vida comunitaria queda poco definida al diseñar el espacio exterior. El carácter poco intervencionista se manifiesta en un espacio homogéneo e indefinido de césped con un sistema de drenaje. La variedad – y originalidad – de soluciones descritas para la flexibilización de los espacios interiores no está en consonancia con las ideas para los espacios comunes exteriores.

³⁰ Collectiu Punt 6, *Entornos habitables. Auditoría de seguridad urbana con perspectiva de género en la vivienda y el entorno* (Barcelona: Collectiu Punt 6, 2017), 11.

Igualmente, son llamativos los fotomontajes de sugerentes espacios colectivos en altura, espacios urbanos intermedios que no se muestran en sus intervenciones reales. Estas interesantes funciones colectivas se pueden encontrar, por ejemplo, en viviendas cooperativas como Sargfabrik del estudio BKK-3 en Viena, proyecto que influye en la obra del equipo francés.³¹

En suma, integrar la ciudad en la vivienda con fluidez requiere estimular la porosidad, la participación corporal y la cercanía de los sujetos, así como favorecer la convivencia democrática en el recorrido.

Habitantes

El diálogo mantenido con los habitantes se produce en todas las fases del proyecto de arquitectura, así se favorece una retroalimentación positiva y el éxito de la intervención. La conversación es tanto hablada como física, y se manifiesta de modos diversos.

La propuesta participativa comienza con un proceso de escucha activa de las necesidades y problemas del hábitat, así como una discusión y reflexión de propuestas en vez de emplear dibujos o maquetas. Además, fotografían los espacios existentes interiores para evaluar las transformaciones a acometer. La captura de la cotidianidad del hábitat recuerda a las imágenes interiores que François Hers y Sophie Ristelhueber realizaron en su libro *Intérieurs*, publicado en el año 1981.³²

Los datos recogidos en este proceso democrático se expresan al modificar distribuciones, instalaciones o espacios comunes. Sin embargo, la idea más potente planteada en el libro es el intercambio de viviendas según las necesidades funcionales de las familias. Esta permuta se muestra gráficamente mediante un esquema simbólico de la sección.³³ La propuesta de cambios de viviendas no vuelve a aparecer en proyectos posteriores. Quizá la dificultad del proceso desincentive esta práctica. A pesar de ello, este ejercicio de participación radical estimula a continuar por este camino: ofrecer la posibilidad de cambiar de espacios según los deseos de los ciudadanos, no sólo en el propio edificio, sino también en otras viviendas como sugería la obra “Alojamientos para una mujer nómada” de Toyo Ito (fig. 5).

Por otro lado, D, L & V marcan un límite entre el rol del habitante y el de los diseñadores, en el proceso participativo. Los autores de *Plus* polemizan sobre la relación cliente-arquitectos en un fotomontaje paródico³⁴ con dos escenas “Gram!, Stram!”. El collage muestra un proceso participativo surrealista de la casa Farnsworth. Está inspirado en la conflictiva relación entre el autor, Mies van der Rohe, y su cliente, Edith Farnsworth. Aquí la escucha al

³¹ Druot, Lacaton y Vassal, *Plus...*, 80-82.

³² “Tal como se hacía antes, como cuando hace cuarenta años François Hers y Sophie Ristelhueber fotografiaron interiores de viviendas populares en Valonia. Hers con fotos en color, sin habitantes, en capturas avivadas por el flash, con ventanas que dejan entrever paisajes que parecen cuadros en la pared; Ristelhueber en blanco y negro, con imágenes de las que emana un aura de reclusión y desolación”. François Chaslin, “Lacaton & Vassal. Los tiempos frugales”, en *Arquitectura Viva* (sitio web), 26 de marzo de 2021, consultado 23 octubre 2023, <https://arquitecturaviva.com/articulos/los-tiempos-frugales>.

³³ Druot, Lacaton y Vassal, *Plus...*, 227.

³⁴ Druot, Lacaton y Vassal, *Plus...*, 49.

habitante tiene excesivo peso frente al papel del arquitecto. Así, desaparece la obra maestra y emerge una arquitectura banal. Es decir, los conocimientos y la experiencia proyectuales no pueden identificarse e igualarse al extremo con el usuario, ya que no se podrían crear verdaderas obras arquitectónicas de calidad. El humor y la metáfora, al unir ideas dispares, producen un resultado sorprendente que invita a la reflexión.³⁵



Figura 5. Fotomontaje de imagen del proyecto *Alojamiento para Mujer Nómada de Tokio*, Toyo Ito, 1986. Fuente: elaboración propia. 2023.

Por otra parte, durante la obra, la atención se centra en generar una convivencia agradable para los inquilinos que compense las tensiones de un proceso difícil. Las estrategias se pueden resumir en construcción limpia, actividades variadas de información y escucha, así como traslados a alojamientos alternativos.³⁶ Esta metodología de intervención facilita la adaptación al proceso de cambio significativo durante la transformación.

Asimismo, tras las intervenciones, los diseñadores franceses se preocupan de la renta que pagarán los inquilinos, intentando lograr una solución ventajosa. En el caso de la Torre de Bois le Pêtre lograron que no subiera el coste mensual de los inquilinos.³⁷ Aunque el contexto francés es muy particular, la idea de la protección de rentas en un proceso de

³⁵ "... el humor, la sensibilidad, la ironía y la creatividad son rasgos de inteligencia que quedan fuera tanto de los tests clásicos como de ciertos patrones que ostentan instituciones demasiado rígidas". Manes, *Usar el cerebro...*, 114.

³⁶ Las estrategias propuestas son:

- Construcción limpia: Ordenada de dentro hacia fuera, obra rápida y medida, mínima construcción interior, tiempo limitado de trabajo en cada vivienda, estructuras autoportantes, y sistemas estandarizados de colocación en seco.
- Información y escucha: Diálogo constante en el proceso de diseño y construcción. Empleo de folletos y exposición de un piso piloto. La anticipación del final reduce la incertidumbre que crea ansiedad durante el proceso.
- Alojamientos alternativos: Posibilidad de traslado a viviendas en el propio bloque o fuera debido a molestias en la obra Karine Dana, "The risky business of metamorphosis", *Daylight & Architecture*, n.º 16 (2011): 63.

³⁷ Andrew Ayers, "Retrospective. Lacaton & Vassal", *The Architectural Review*, n.º 1463 (2019): 83.

mejora arquitectónica, tiene relevancia como posible alternativa a la subida de precios en las ciudades.

Todas estas estrategias empáticas favorecen un ambiente amable para la convivencia, en un momento estresante como es una rehabilitación. La empatía puede aprenderse y potenciarse en la experiencia comunitaria, así "es probable que llegemos a comprender lo que piensa el otro y convivir así más pacíficamente."³⁸

Espacios programados + espacios no programados

Una de las grandes novedades en la obra de Lacaton & Vassal es el empleo de espacios sin una función predeterminada, destacándolos gráficamente en sus planos. Ya en 1970 Richard Sennett propone la no planificación de espacios urbanos, y afirma que crear "lugares urbanos no zonificados, ni controlados de forma centralizada, promovería el desorden funcional y visual de la ciudad."³⁹ En el caso de las intervenciones en las viviendas, la unión de funciones indeterminadas a bolsas de orden preexistentes aumenta la superficie hasta una capacidad máxima, facilitando la libertad de uso de la casa. El incremento espacial en las rehabilitaciones supone entre un 40-62% más de la superficie inicial.⁴⁰ Los arquitectos rompen con la norma y el *existenzminimum* habitual en la vivienda social de la arquitectura moderna y posmoderna. La adición crea una continuidad en la relación dialógica entre un lugar habitado y un vacío, "una sucesión continua y al mismo tiempo discontinua propiciada por la conjunción "y", lo cual hace imposible la creación de un discurso unitario."⁴¹ La fluidez entre espacios diversos desjerarquiza el conjunto, facilita la apropiación imaginativa del espacio vacío en el devenir del habitar.

Por otra parte, el libro *Plus* muestra un novedoso estudio de modelos de vivienda contemporánea lujosa y su relación con la espacialidad: "La idea del lujo se define, pues, en términos de generosidad, libertad de usos y placer."⁴² Coinciden con el concepto de Warhol cuando denomina la verdadera riqueza: "Ser realmente rico, creo, es tener un espacio. Un inmenso espacio vacío."⁴³ Resignifican un concepto que pertenece a la clase acomodada para trasladarlo a un colectivo discriminado, en este caso, los habitantes de viviendas sociales. Rompen la definición de lujo quitándole jerarquía para recomponerla después en un sentido más generoso. Es decir, tensan el lenguaje⁴⁴ para apropiárselo. Además, el concepto se traslada también a la representación gráfica. Al hacer la propuesta arquitectónica, crean fotomontajes tridimensionales que se aproximan al resultado final, destacando la madurez

³⁸ Manes, *Usar el cerebro...*, 216.

³⁹ Sennett, *Los usos del desorden...*, 203.

⁴⁰ Lacaton et al., *Lacaton & Vassal...*

⁴¹ Molina, *El Surrealismo desde la...*, 139.

⁴² Lacaton et al., *Lacaton & Vassal...*158

⁴³ Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, trad. por Marcelo Covián (Barcelona: Tusquets, 1985), 135.

⁴⁴ "la lengua minoritaria se sirve de herramientas para desterritorializar a su contrario: produce rupturas en la formación habitual del lenguaje, quiebra sus regímenes de uso dominantes y altera las palabras". Molina, *El Surrealismo desde la...*, 139.

proyectual de la Torre de Bois le Pêtre. Las imágenes son realistas, y expresan la ostentación cotidiana de la Case Study House de Pierre Koenig; proyecto que suelen mostrar a los clientes como referente arquitectónico (fig. 6). Aquí, reflejan el sueño americano en un amplio espacio que fluye hacia un exterior, donde la mirada del habitante se apropia del paisaje urbano desde una posición privilegiada. Así, el medio de expresión gráfica representa con coherencia un habitar lujoso desde una vivienda social.



Figura 6. Collage secuencial, basado en los fotomontajes elaborados en *Plus* por Druot, Lacaton y Vassal denominados “Es imposible aplazar indefinidamente el futuro. Rem Koolhaas”. Fuente: elaboración propia, 2023.

Otra palabra tensada y desequilibrada por los arquitectos de *Plus* es el invernadero o jardín de invierno. Podrían haber denominado de una manera tradicional el espacio exterior, por ejemplo, terraza. Pero, al resignificar el concepto, la acción sobre el espacio también se transforma. Un jardín de invierno es más atractivo y ambiguo para el habitante, invita a crear una vida diferente. Crear un invernadero en altura, además de ser una eficaz estrategia de protección climática y lumínica, crea un espacio intermedio interior-exterior indeterminado e informal. La nueva espacialidad transmite un mensaje de calma y relajación al disponerse una estructura artificial vacía y espaciosa; ofrece un desbordamiento del mobiliario, de la vegetación y de las actividades, que expresan lo inesperado y lo inconsciente a través de la acción física de los usuarios. El jardín privado en altura ejerce un papel de representación física del habitante que se erige como “monarca”, que domina el espacio intermedio y escribe su “bio-jardín-grafía”⁴⁵ a diario. Es decir, el espacio se traduce en un “tal vez”,⁴⁶ una potencialidad indeterminada gracias al extrañamiento que causa el lugar. En definitiva, el diálogo atento en el proceso de habitar permite una personalización generosa de la casa. Una atención que crea un hogar, un *opus con amore* que expresa un espacio mejor y más humano.⁴⁷

⁴⁵ Michael Jakob, *El jardín y la representación. Pintura, cine y fotografía*, trad. por María Condor (Madrid: Siruela, 2010), 78.

⁴⁶ “Expresiones como “posiblemente”, “tal vez”, “yo hubiera pensado”, dejan lugar a la duda, alejados de términos tajantes, actúan como “espacios para el experimento, la provisionalidad, invita a sumarse al intento, evitan posiciones categóricas y paralizantes”. Richard Sennett, *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, trad. por Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Anagrama, 2012), 42.

⁴⁷ Juhani Pallasmaa, *Habitar*, trad. por Álex Giménez Imirizaldu (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 16.

Arquitecturas

Como conclusión, se muestran las breves resonancias de la obra de D, L & V en la arquitectura contemporánea. El libro *Plus*, junto con diversas divulgaciones de la obra de los autores, ha tenido un impacto considerable en el cambio de paradigma de la vivienda social. El estudio propone mezclar tipologías arquitectónicas distanciadas como la vivienda unifamiliar y la plurifamiliar, aspirando a una villa palladiana en altura.⁴⁸ Además, esta villa ajardinada tiene una estructura clara y una fuerte relación con el paisaje. Una mezcla formal, funcional y estilística en edificios que permite nuevas formas de vida para un habitar lujoso: más luz, más espacio, más vida y más flexibilidad. Es más, la publicación podría parecer una versión renovada de *Los cuatro libros de arquitectura* de Andrea Palladio, que tanta repercusión tuvo en la historia del diseño. Un catálogo de soluciones y alternativas en las que inspirarse, un punto de partida que plantea muchas líneas de fuga.

La adaptación a contextos diversos de las ideas de D, L & V se pueden encontrar en equipos de arquitectura actuales como NP2F (colaboradores en diversos trabajos), el estudio Bruther autores de una torre en Caen, Muoto con una intervención en el campus de Saclay,⁴⁹ Adam Khan en Copenhague, Atelier Kempe Thill en Antwerp (fig. 7)⁵⁰ o La Col en el edificio de la Borda de Barcelona, entre otros muchos. La influencia de la obra *Plus* es muy significativa, y suma alternativas a la vivienda social del presente. Un diálogo que continúa⁵¹.



Figura 7. Fotomontaje del edificio de viviendas en Antwerp, Atelier Kempe Thill, 2013. Fuente: elaboración propia, 2023.

⁴⁸ Lacaton et al., *Lacaton & Vassal....*, 158.

⁴⁹ Chaslin, “Lacaton & Vassal. Los tiempos frugales”....

⁵⁰ “Housing and generosity”..., 103.

⁵¹ Esta comunicación forma parte del Proyecto de Investigación *La vivienda social de la Zona Norte de Granada. Recuperación arquitectónica y urbana; oportunidades de desarrollo sostenible*, financiado por la Consejería de Fomento, Articulación del Territorio y Vivienda de la Junta de Andalucía, una convocatoria pública de ayuda universidades públicas andaluzas de proyectos en 2022.

La extraña paradoja: las revistas garantes de la verdad

The Strange Paradox: Magazines, Defending the Truth

JOSÉ MANUEL POZO MUNICIO

Universidad de Navarra, jmpozo@unav.es

Abstract

La historia de la arquitectura es una “ciencia” joven; y muchas de las historias publicadas, carecen del debido rigor científico, hechas a veces desde la distancia, no ya de los edificios, sino de los documentos que se refieren a ellos: planos, memorias, cartas... a pesar de lo cual se venden o estudian como documentos de carácter histórico. Por otra parte, hoy en día desconfiamos con razón de la objetividad de la información que ofrecen las revistas de arquitectura por simple honradez intelectual; ya que, con demasiada frecuencia, se dejan llevar por el dictado de la moda, por la prisa por ser el primero en ofrecer la información. Por eso mismo, podría parecer chocante que se proponga precisamente el contenido de las revistas de arquitectura de hace unas décadas como medio para corregir o contradecir los relatos ficticios de la historia. Giedion, Zevi, Pevsner, Banham, Benévolo, Argan, Frampton atesoran la gloria de haber ofrecido, a través de sus textos, las primeras versiones de esa historia; unas más objetivas que otras, y a veces sin distancia, constituyen de hecho el background de la historia oficial y de nuestro acercamiento a ella. En el texto se proponen varios ejemplos llamativos que apoyan el recurso a las revistas y publicaciones de los años 20 al 50 como garantía de verdad; y se emplean para cuestionar la objetividad documental plena de muchos de los brillantes textos señalados.

The history of architecture is a young “science”, and many of the published histories lack due scientific rigour, sometimes written from a distance, not from the buildings themselves, but from the documents that refer to them: plans, memoirs, letters, etc., despite which they are sold or studied as documents of a historical nature. On the other hand, nowadays we are rightly suspicious of the objectivity of the information offered by architectural magazines, simply out of intellectual honesty, because all too often they allow themselves to be carried away by the dictates of fashion, by the rush to be the first to offer information. For this very reason, it may seem shocking to propose precisely the content of architectural magazines from a few decades ago as a means of correcting or contradicting fictitious accounts of history. Giedion, Zevi, Pevsner, Banham, Benévolo, Argan, Frampton have the glory of having offered, through their texts, the first versions of that history; some more objective than others, and sometimes without distance, they constitute in fact the background of official history and of our approach to it. Several striking examples are proposed in the text to support the recourse to the magazines and publications of the 1920s to 1950s as a guarantee of truth; and they are used to question the full documentary objectivity of many of the brilliant texts mentioned.

Keywords

Arquitectura, historia, revistas, verdad, novela

Architecture, history, magazines, truth, novel

La historia de la arquitectura es una “ciencia” joven; y esas comillas no sobran, porque la mayoría de las que se han publicado, tienen escaso rigor científico, y están hechas a veces desde la distancia, no ya de los edificios, sino de los documentos que se refieren a ellos: planos, memorias, cartas... a pesar de lo cual se venden o estudian como documentos de carácter histórico¹.

A la vez, es frecuente que ahora desconfiemos de la información que ofrecen las revistas de arquitectura por simple honradez intelectual, ya que, con demasiada frecuencia, se dejan llevar por el dictado la moda por la prisa por ser el primero en ofrecer la información. Más aún con la irrupción de la información digital, que les obliga a tener que llamar la atención e impactar, ofreciendo continuas novedades, sin poder atender debidamente a la calidad de lo que publican, sirviéndose frecuentemente de imágenes falseadas, que ofrecen visiones alteradas y parciales de los edificios y presentando como dignos de estima proyectos carentes de peso (y tantas veces de ética), cuyo único atractivo es casi la novedad. Lo que provoca no solo la desconfianza, sino la pérdida efectiva de autoridad y valor, porque ofrecen información no fiable y sin criterio.

Por eso mismo, podría parecer chocante que se proponga precisamente el contenido de las revistas de arquitectura de hace unas décadas como medio para corregir o contradecir los relatos ficticios de la historia y las interpretaciones que se han hecho de los hechos.

Giedion, Zevi, Pevsner, Banham, Benévolo, Argan, Frampton...² atesoran la gloria de haber ofrecido, a través de sus textos, las primeras versiones de esa historia; unas más objetivas que otras, y a veces sin distancia, constituyen de hecho el *background* de la historia oficial y de nuestro acercamiento a ella, cuyos contenidos se han venido repitiendo machaconamente desde su publicación sin que nadie haya corregido los errores y olvidos que contienen

¹ En España hay dos ‘historias’ paradigmáticas de este fenómeno. Una, la de Bernardo Giner de los Ríos, titulada *Cincuenta años de arquitectura española (1900-1950)*, publicada en México en 1952 y en España en 1980, por Adir editores, fue escrita desde el exilio en México, cuando no existía internet, ni él disponía de fuentes para conocer lo construido en España, que hacía años que no visitaba; y la otra la de Carlos Flores (*Arquitectura española contemporánea*), publicada en 1961 por editorial Aguilar, en cuya nota introductoria el autor señala que “le gustaría insistir sobre el tema y hacer, de lo que en esta ocasión es sólo un esquema aproximado e incompleto, algo más coherente y útil”, y, sin embargo, como nunca la escribió, sus ‘apuntes’ se han tomado, después, por todo el mundo como la historia que no escribió.

² No me voy a referir al caso de España por falta de espacio, pero por lo que a la arquitectura española se refiere en ese ámbito, la lista de textos es tan escueta y pobre, y tan falta de rigor –ver nota 1–, que he preferido no mencionarla. Porque a los daños generales que apunto se añade la interpretación política, que ha dañado especialmente buena parte de los estudios realizados, toda vez que uno de los periodos más brillantes de nuestra moderna arquitectura coincide, en gran medida, con las décadas de mayor poder del franquismo –en ese sentido es escandaloso el caso del texto publicado por Bohigas con el pretencioso título de *Arquitectura española de la segunda república*, tan transido de prejuicios y apriorismos políticos, que su autor llega a tergiversar las fechas para hacer coherente el relato con la intención perseguida.

ni, sobre todo, se haya intentado rellenar las lagunas³. Algo que llevó a Pevsner a hacer aquella afirmación, no exenta de cierta ironía cómplice, de que casi se podría escribir una historia nueva –completamente válida– con los arquitectos y las obras que han quedado fuera o han sido subestimados en las que ya se han publicado⁴ (incluida la suya, evidentemente).

Algunos de esos autores se atrevieron a incluir la palabra historia en el título de sus libros, pero la mayoría no lo hicieron, reconociendo honestamente el carácter interpretativo de su relato, en algún caso bastante sesgado por patentes prejuicios, que explican los llamativos silencios y las ausencias que muestran. A pesar de lo cual tienen mucho mérito, y en conjunto han construido la urdimbre del tapiz de nuestra historia, solo perfilada correctamente hasta hoy en algunas de sus partes.

Por desgracia, a las carencias originales, se han sobrepuesto recientemente nuevas deformaciones, debidas a los filtros interpretativos nacidos de ciertos prejuicios neo-modernos, que distorsionan y emborronan las figuras y colores de ese tapiz, como son el feminismo no-objetivo –que llaman perspectiva de género–, los prejuicios políticos, el cultivo de los formalismos exagerados, vacíos y fáciles, el desprecio por la construcción y, recientemente, el oportunismo mediático ligado a ese nuevo ‘concepto’ inventado, vago y hueco, que han dado en llamar New Bauhaus, de modo que la historia se ofrece cada vez más incompleta e imperfecta.

Por eso, y como no hay progreso posible si prescindimos de la historia, para combatir todo eso y garantizar un conocimiento más real de los hechos y personajes que marcaron el nacimiento y fundamentación del movimiento moderno quiero proponer el recurso a las revistas y publicaciones de los años 20 al 50 como garantía de verdad. Y me serviré de varios ejemplos llamativos⁵ para cuestionar la objetividad documental plena de muchos de los brillantes textos a que me he referido antes, a cuyos autores debemos agradecer, sin duda, como he apuntado, su clarividencia y capacidad de síntesis.

Además, como ahora se acude cada vez menos a la letra impresa, es importante refutar las nuevas ‘verdades’ que se divulgan en las redes con tanta superficialidad como falta de

³ Incluso habiendo caído en la cuenta de esas carencias, como es el caso conocido de Pevsner, quien después de reconocer sus errores, nunca los llegó a corregir o tuvo tiempo para ello. Lo que le llevo a afirmar en la introducción a *Letters of an Architect*, sin andarse con rodeos, en relación con Mendelsohn, que ese arquitecto merecía mayor reconocimiento del que tenía (y del que él le había dado precedentemente), y que “si hubiese vivido diez años más hubiera sido una de las figuras centrales en el mundo de la arquitectura” (Nicolaus Pevsner, “Introduction”, en *Erich Mendelsohn: Letters of an Architect*, ed. por Oscar Beyer (Londres-Nueva York-Toronto: Abelard & Schuman, 1967), 13-20); reconociendo, además, en el mismo texto, que él mismo no era ajeno a aquel olvido, por no haberle mencionado cuando publicó su obra *Pioneers*; hasta el punto de llegar a admitir que, por la desatención hacia esa figura y por otras carencias, debería “reescribir *Pioneers* completamente” (Pevsner, “Introduction”, 13).

⁴ Pevsner, “Introduction”, 14.

⁵ Como por ejemplo las falsas calidad e importancia de Gropius y el Bauhaus, el olvido de Van de Velde, Oud, Mendelsohn..., la desconsideración acerca de Wright...; o, más recientemente, la defensa falseada del protagonismo de Lilly Reich en los proyectos de Mies, a que nos referimos luego.

estudio, ofreciendo teorías novelescas que ignoran sin escrúpulo los hechos reales, de los que se tiene documentación cierta. Y de los que esas revistas dan fe.

Por eso las revistas históricas deben ser ahora el depósito público primordial para conocer la verdadera historia, frente a las interpretaciones que se hacen de ella. La alternativa serían los archivos, pero recurrir a ellos en muchos casos es imposible, tanto por su dispersión como por el tiempo necesario, amén de las desapariciones y pérdidas.

En cambio, ahora, muchísimas revistas son accesibles a todos gracias a Internet y al trabajo encomiable de algunas instituciones que las van digitalizando y las ofrecen sin restricciones a los investigadores de todo el mundo. Y más si a eso sumamos el desarrollo extraordinario de los programas de traducción automática que permiten comprender su contenido, aun desconociendo la lengua en la que están escritas. Como me sucede a mí con el alemán y el holandés.

Mi descubrimiento de ese tesoro documental se produjo como consecuencia del encerramiento doméstico provocado en España por el COVID 19 en la primavera de 2020⁶. Fue cuando, para aprovechar esos meses, me propuse llevar a cabo una investigación acerca de Mendelsohn que tenía pendiente desde hace años y que, terminado el encerramiento, dio lugar al libro *Eric Mendelsohn, obra completa del arquitecto*⁷.

En esos meses al revisar, una a una, miles de páginas de cientos de revistas, cobré conciencia de que la historia de la arquitectura moderna que había estudiado tenía muchas carencias y olvidos, voluntarios o no y que algunas cosas a las que hoy atribuimos gran protagonismo en el nacimiento del movimiento moderno, fueron poco consideradas por los que las vivieron; y que, por el contrario, hubo edificios y personajes que hemos olvidado injustamente y que es preciso reivindicar.

El tema es amplísimo, y no podré agotarlo en estas líneas, ni desarrollarlo enteramente, ni casi esbozarlo en toda su extensión. Pero aspiro a generar inquietud acerca de esto y que otros se animen a la tarea.

Para eso me propongo hacer algunos apuntes que soporten el atrevimiento de los recelos expresados sobre el valor documental de parte de esas historias que podríamos considerar ‘canónicas’, para después, en un segundo momento, defenderlas a su vez de los ataques y revisiones científicas y a-documentales que están sufriendo ahora, con la distorsión que introduce la invención de ‘nuevas verdades’ con las que se pretende crear un nuevo relato de lo que sucedió. Para ello me serviré, como ejemplo, de algunos casos llamativos de lo que me atrevo a denominar *novelas* sobre arquitectura moderna (ver nota 5).

Y pienso que no hay un ámbito mejor que este para mi intento: académico, universitario, sin ningún afán periodístico ni de imagen. Porque si bien el título del Congreso me parece oportuno, pienso que, a la vista de lo que sucede hoy, no hubiera sido vano añadir un título previo englobante, como, por ejemplo: *Comunicar la verdad*.

⁶ Oficialmente del 14 de marzo al 21 de junio de 2020.

⁷ José Manuel Pozo, ed., *Erich Mendelsohn, la obra completa del arquitecto* (Pamplona: T6 Ediciones, Pamplona, 2022).

Al investigar sobre la arquitectura contemporánea, he ido cobrando conciencia, a lo largo de los años, de la necesidad de reclamar la verdad, que se ha ido agudizando como responsabilidad durante la investigación mencionada acerca de Mendelsohn. Ello me ha mostrado la gran distancia que media entre lo que ‘sabía’ de ella por los relatos mencionados y lo que contienen las revistas alemanas, holandesas, austriacas y suizas de los años heroicos del movimiento moderno (1900-1940), que son de hecho la crónica del proceso real.

Pocos ahora se atreven a contradecir una serie de ideas asentadas ya como verdades, aunque carezcan de fundamento, como pueden ser, por citar una *verdad hueca*, la importancia capital de la arquitectura del Bauhaus, y sobre todo de Gropius, así como, en el lado de la negación, el desprecio hacia el papel capital jugado por la arquitectura de Wright en Europa en los años veinte, o la ‘desaparición’ de Oud de los relatos; así como –por lo que me concierne– la de Mendelsohn⁸; cuya presencia, cuando se da, suele tener relación con la torre de Einstein; de la que, en cambio, las revistas de arquitectura de entonces se hicieron escaso eco, y que el mismo Mendelsohn abandonará como camino a seguir⁹.

Es algo aceptado que en el nacimiento del movimiento moderno tuvo un papel ejemplar decisivo la arquitectura desarrollada durante la primera guerra mundial en Holanda, donde, si Benévolo dirá que “la construcción continuó con ritmo regular, sin dificultades de emergencia, y las investigaciones culturales tuvieron tiempo para insertarse en la práctica corriente, avanzando de acuerdo con los progresos técnicos”¹⁰, Pevsner llegará más lejos al afirmar que “England’s activity in the preparation of the Modern Movement came to an end immediately after Morris’s death. The initiative now passed to the Continent and the United States, and, after a short intermediate period, Germany became the centre of progress”¹¹.

Ahora bien, si lo primero no se discute, lo segundo se ha acotado, limitando la importancia de Alemania en aquellos años primordialmente al papel de la Bauhaus y su influencia. Que si, ciertamente, ofreció un modelo pedagógico nuevo (que no es el momento de considerar),

⁸ Prueba de lo cual no sólo se puede aportar el testimonio autorizado de Pevsner (vid. nota 2), sino la sorpresa que me produjo la pobreza y desorientación del capítulo que Frampton le dedica en su *A Critical History*, en el que es deudor de esa falta de estudio documental que denuncié, y que me sorprendió descubrir dentro del conjunto de su equilibrado y objetivo texto, que por lo común sí responde al título dado a la obra.

⁹ Y así ya maduro dirá que “como persona que la había diseñado, y que había supervisado los planos y la ejecución, entendí también que las envolventes formales son una amenaza arquitectónica que no se debe repetir. Por eso mismo, cuando, años después, me preguntaron si construiría la Torre hoy igual que la construí entonces, respondí: ¡No lo permita Dios! ¡Aunque no sé si sería capaz de construirla de nuevo tan bien como lo hice!”. Vid. en Erich Mendelsohn, “Mi contribución al desarrollo de la arquitectura contemporánea”, en *Erich Mendelsohn: Letters of an Architect*, ed. por Oscar Beyer (Londres-Nueva York-Toronto: Abelard & Schuman, 1967), 166 (conferencia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de los Ángeles, 17 de marzo de 1948).

¹⁰ Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974), 501.

¹¹ [inmediatamente después de la muerte de Morris la iniciativa pasó al continente y a Estados Unidos y, tras un breve periodo intermedio –ese del protagonismo de Holanda apuntado–, Alemania se convirtió en el centro del progreso] Nikolaus Pevsner, *Pionners of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (Londres: Penguin, 1961), 32.

tuvo en cambio escaso protagonismo en la propuesta física de una ‘nueva arquitectura’; también porque muchos de los actores en aquel proceso fueron autodidactas y ni se formaron en la Bauhaus ni nunca tuvieron nada que ver con esa institución. Y, sin embargo, en las ‘historias’ mencionadas, el papel atribuido a Alemania, como la propia obra de Pevsner anuncia en su título¹², se centra en Gropius y en lo que él supuso, cuando no se hacen simplificaciones curiosas que atribuyen a la ‘inspiración’ Bauhaus cualquier obra de arquitectura ‘blanca’, abstracta o funcional.

Pero eso es una novela.

Porque no era en absoluto la Bauhaus la que llenaba las revistas de la época. Y eran muchas las revistas que se publicaban, y tenían muchas páginas: porque se construía mucho, y no por la Bauhaus y sus gentes precisamente.

Una buena muestra de esto nos la ofrece lo sucedido con la primera exposición de la Bauhaus, en Weimar (agosto/septiembre de 1923). De una parte, conviene saber que no tuvo apenas eco en las revistas, por la sencilla razón de que las revistas recogían lo que se construía, y ellos por entonces no habían construido prácticamente nada. En la muestra lo único que se presentó fue casi la casa Haus am Horn de Georg Muche, que no era precisamente muy atractiva.



Figura 1. Primera exposición de la Bauhaus, Weimar, 1923. Autor desconocido. A la izquierda, proyectos de la Bauhaus; al fondo a la derecha, obras de Eric Mendelsohn.

Pero esa exposición –que se hizo célebre cuando se reprodujo en el MoMA en 1938¹³–, además de para mostrar la desproporción entre lo que era el Bauhaus y lo que nos quieren

¹² Ver nota anterior.

¹³ Herbert Bayer, ed., *Bauhaus, 1919-1928* (Nueva York: MoMA, 1938).

contar que fue, me sirve para referirme a los dos grandes triunfadores de la muestra: Oud y Mendelsohn.

Oud había sido invitado a la inauguración de la exposición para hablar de la arquitectura holandesa y mostrar su obra: era la gran figura del momento en Europa, el gran arquitecto, que con su trabajo en Rotterdam estaba mostrando la senda a recorrer (ver nota 25). Indudablemente Gropius tenía interés en mostrarle a Oud lo que estaban haciendo en Weimar. Algo que a Oud no pareció interesar demasiado, porque a quién invitó a Holanda fue a Mendelsohn, del que estaban expuestas varias obras construidas, que eran lo más sólido de la muestra y que le valieron la invitación a ir a Holanda, donde pronunció su célebre conferencia “El consenso internacional sobre el nuevo concepto de edificio o de la dinámica y la función”¹⁴, que se publicó en *Architectura* (Ámsterdam)¹⁵, en 1923¹⁶.

Hay una carta de Mendelsohn a su esposa acerca de la conferencia de Oud y la exposición de Weimar, que es muy conocida¹⁷ por el párrafo en el que Mendelsohn se refiere a la arquitectura holandesa (“El analítico Rotterdam rechaza la visión. El Amsterdam visionario no entiende el análisis objetivo”), que ha sido citado repetidas veces, por muchos (Pevsner, Frampton...), que sin embargo ignoraron el resto de la carta, en la que Mendelsohn muestra su desafección –próxima al rechazo– hacia la arquitectura del Bauhaus¹⁸. Prueba de lo cual es que, como le relata a su mujer en la carta, tras escuchar a Oud, que era a lo que iba, y

¹⁴ Pozo, *Erich Mendelsohn...*, 22-34.

¹⁵ Revista de la Asociación *Architectura et Amicitia*, de Ámsterdam.

¹⁶ *Architectura*, n.º 2 (1924): 5-8 y n.º 3, (1924): 9-14. Es interesante señalar que el único contenido de esos dos números de *Architectura* fue la conferencia de Mendelsohn, que se publicó con imágenes, cosa infrecuente entonces en *Architectura*. Mendelsohn ya había sido objeto de atención en Holanda en 1920, nada menos que en *Wendingen* (Oscar Beyer, “Arquitectura de hierro y hormigón”, *Wendingen*, n.º 10 (1920): 4-14).

¹⁷ Erich Mendelsohn, “Carta a Luise Mendelsohn, Herrlingen, 19 de agosto de 1923”, en *Erich Mendelsohn: Letters of an Architect*, ed. por Oscar Beyer (Londres-Nueva York-Toronto: Abelard & Schuman, 1967), 59-60.

¹⁸ “Las casas de las *siedlungs* funcionan mal, en la medida en que la propia función del plan de urbanización no avanza en este aspecto; en la Bauhaus prevalece la forma visible y tangible.

La exposición de arquitectura es una exposición de Gropius con A. Meyer. La internacionalidad consiste en que los países extranjeros y nacionales son sólo el telón de fondo para la actividad de Gropius. Está muy maquillado y holandizado.

La casa del Dr. Otte –todavía sin Meyer– mala, nada convincente. Las obras anteriores propias, con las mismas características hasta el precioso vagón, que vimos hace tiempo con él.

Las últimas joyas experimentan todo lo bueno de los últimos tiempos. ¡Muy buenos modelos con “funciones” no siempre igual de buenas!

Pero Meyer es una columna firme para el pintor director de la Bauhaus.

La casita de Muche (Sommerfeldgeld) como edificio no vale nada, es una secuencia de habitaciones sin ritmo, con mobiliario a veces bien pensado, a menudo con divertidas novedades técnicas. En términos de color, un Japón moderno en lugar de un constructivismo vigorosamente ejecutado.

La casa domina el paisaje, la construcción espacial y la estructura.

Debo corregirme, no es que no sea nada, es un sin sentido.

He visto la exposición de los talleres sólo parcialmente y muy superficialmente. No quiero decir nada sin ser preciso.

La veremos juntos”. Mendelsohn, “Carta a Luise Mendelsohn...”, 59-60.

almorzar con Döcker¹⁹ y el matrimonio Khöler, se marchó apresuradamente en coche para llegar a dormir a Stuttgart. Y eso que sus obras estaban expuestas allí.

Pues bien, lo curioso es que tanto Mendelsohn –el solicitado en Holanda– como Oud –el solicitado en Alemania–, que fueron los que mostraron algo realmente interesante en Weimar, no sólo no suelen ser mencionados al hablar de esa exposición, sino que casi siempre se les han reservado espacios marginales en las “historias”²⁰, si los comparamos con los atribuidos a Gropius o Le Corbusier, que entonces, cuando el contenido de esa historia se estaba gestando, apenas aparecían en las publicaciones no controladas por ellos –como *L'Esprit Nouveau* o los *Bauhausbücher*–.

Cuando se recorren las páginas de las revistas holandesas y alemanas del período 1919 a 1939, la arquitectura del Bauhaus apenas tiene sitio. La Faguswerk, por ejemplo, es muy difícil de encontrar: no interesaba demasiado. Casi sólo aparece en el número del anuario del Werkbund de 1913 dedicado a la industria²¹, y no sale muy bien parada, pues se muestra con claridad lo que años después afirmará Banham: que lo único que hizo Gropius fue añadirle una fachada de apariencia moderna²².

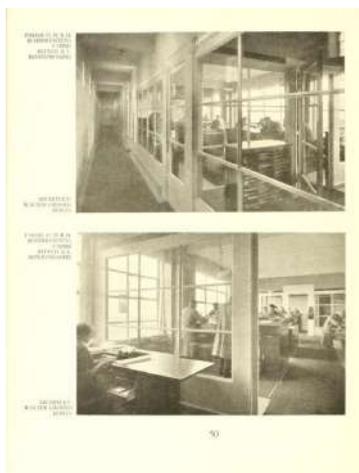


Figura 2. Fotografías del interior de la Fagus Werk. Fuente: *Der Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* (1913): 50.

¹⁹ Richard Döcker (1894-1968)

²⁰ Pueden ser mencionadas sus obras, porque están ahí y son incuestionables, pero no el valor ejemplar y protagonismo que tuvieron.

²¹ “Die Kunst in Industrie und Handel”, *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* (mayo 1913): 18-20 y 50.

²² Reyner Banham, *A Concrete Atlantis* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989), 181-194. Las dos fotografías del interior de la Fagus de la página 50 del *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* de 1913, muestran la verdadera estructura interior de la fábrica de hormas; que contradice completamente la apariencia externa, y pone de manifiesto que es una simple fachada superpuesta; que, por otra parte, no tenía nada de original, porque era una simple trasposición a ‘lenguaje americano’ de la Fábrica de Turbinas de la AEG de Behrens en Berlín de 1905 (Banham, *A Concrete Atlantis...*, 181-194). Lo que explica que la Fagus apenas se publicara, porque entonces en Alemania se estaban construyendo factorías con espacios interiores y estructuras mucho más atrevidos e interesantes, de los que estaban llenas las revistas de la época.

Ciertamente, como hemos señalado, es inexplicable el desarrollo de la arquitectura contemporánea sin lo hecho en Holanda, primero y en Alemania después. Pero en ésta última no debido al Bauhaus, como se ha pretendido defender, ni tampoco a la Weissenhoff. La Alemania que muestran las revistas era otra, poderosa y técnicamente mucho más adelantada que el resto de Europa, con ejemplos de edificios de toda índole, con un lenguaje progresivamente novedoso y la incorporación del acero y el hormigón. Grandes almacenes, fábricas y factorías, teatros, escuelas, edificios industriales, estaciones, hospitales, ... en gran número y crecientemente abstractos, además de una ingente cantidad de obras de ingeniería: puentes, ferrocarriles, embalses, trenes elevados, ... Y esa era la arquitectura que impresionaba al mundo, incluso en España²³, como prueban las influencias de la arquitectura de Salvisberg, Mendelsohn, Dudok, Taut, ... que se aprecian en España en proyectos de esos años²⁴.

Otra cuestión que sorprende en las 'historias' oficiales, en comparación con lo que muestran las revistas, es el escaso protagonismo que se le concede a Wright, cuya presencia fue continua y persistente en las publicaciones²⁵. Es cierto que las obras por lo común se valoran y se muestran, pero en la mayoría de ellas, a excepción de la de Frampton²⁶, olvidan que lo más importante no fueron los edificios que construyó sino lo que influyó. En las revistas de las dos primeras décadas Wright fue la gran referencia para todos; aparecía continuamente en las páginas de las revistas, a veces incluso sirviéndose de las mismas imágenes. Hasta

²³ Como prueba el hecho de que Anasagasti en 1923, durante su etapa como profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1915-1936), reclamara la necesidad de enseñar alemán a los alumnos, a la vista de la extraordinaria calidad e interés de lo que se estaba produciendo y publicando en lengua alemana. Teodoro de Anasagasti, *La enseñanza de la arquitectura* (Madrid: Ed. Calpe, 1923), 53.

²⁴ Como por ejemplo el proyecto de Aizpurúa y Aguinaga para un Instituto en Cartagena (1935) –no construido–, o el de los hermanos Borobio en Zaragoza para el edificio de la Confederación Hidrográfica del Ebro (1933), deudores ambos del edificio del Instituto de la Universidad de Berna (1931) de Otto Salvisberg; o el caso del Edificio Capitol de Feduchi y Eced en Madrid (1931) en relación con la estética de los edificios de Mendelsohn.

²⁵ Wasmuth había publicado una monografía sobre Wright en Berlín en 1911, la única que publicó la editorial de un arquitecto no alemán: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (Berlín: Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., 1911). Y Hitchcock dedicó a Wright en 1928 el primer número de la colección *Les maitres de l'architecture d'aujourd'hui, Frank Lloyd Wright*, que publicó en París: Henry- Russell Hitchcock, *Frank Lloyd Wright* (París: Editions Cahiers d'Art, 1928). Refrendando lo que se viene señalando, no deja de sorprender que, editándose en París, Hitchcock no pensara en Le Corbusier para arrancar con la colección, sino en Wright, lo que dice mucho de la importancia que daba a este último. Es interesante señalar que el número dos de la colección tampoco fue para Le Corbusier sino para Oud (*J.J. P. Oud* (París: Editions Cahiers d'Art, 1931), lo que dice mucho de la importancia de este arquitecto entonces.

²⁶ Como por ejemplo cuando afirma que "la obra de Mies después de 1923 exhibe, en grado variable, tres influencias principales: la tradición de Berlage del ladrillo y el dicho de que 'nada debe edificarse que no esté claramente construido'; el trabajo de Frank Lloyd Wright anterior a 1910, tal como se filtró a través del grupo De Stijl y el suprematismo de Kasimir Malevich, tal como se interpretaba a través de la obra de Lissitzky (Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, (Londres, 1980); aquí tomado de la edición española: Kenneth Frampton, "Mies van der Rohe y la importancia del hecho", *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981), 163-168.

cuando le critican lo hacen reconociendo su peso, como podemos apreciar en el artículo dedicado a él en el número de *Wasmuths* de marzo de 1929, que comienza diciendo:

Hoy en día es más difícil juzgar a Frank Lloyd Wright que hace diez años. Entonces, uno estaba de acuerdo con él casi incondicionalmente. [...] Ahora uno debe revisar los juicios que se pronunciaron en 1910 y preguntarse qué parte de la obra de Wright –de sus escritos sobre la teoría arquitectónica y de sus edificios ejecutados– resiste la crítica²⁷.

Durante dos décadas sus obras fueron parte muy importante de la inspiración del cambio, mucho más que Le Corbusier o ningún otro; basta fijarse en lo hecho en Holanda, tanto en las obras finales de Berlage como en las de los grupos de Amsterdam y Rotterdam, en Oud, Duiker, Dudok ... Y qué decir de su influencia sobre Mendelsohn, Mies –ver nota 27–, o el mismo Gropius, como mostraba en 1929 *Wasmuths*, poniendo en relación las decoraciones de la casa Sommerfeld de Gropius con las empleadas por Wright en una casa de Hollywood²⁸.

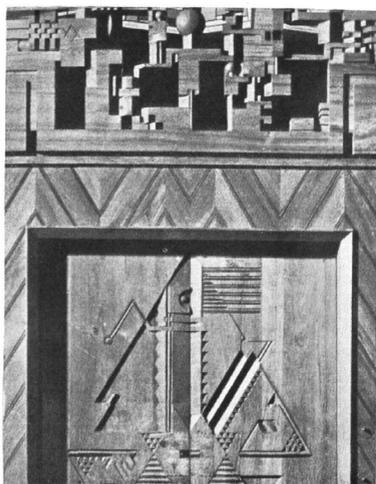


Abb. 1 / Blockhaus Ad. Sommerfeld, Berlin / Oberer Teil einer Tür
Architekt: Walter Gropius
(Vgl. *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1922/23, Heft 11/12)

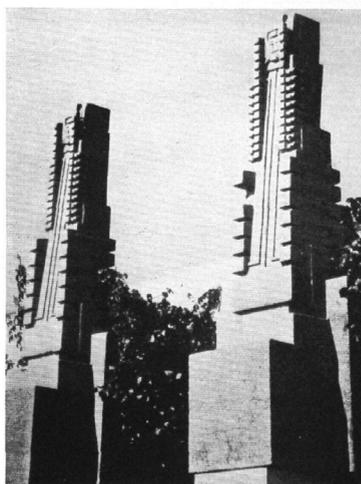


Abb. 2 / Wohnhaus in Hollywood / Eingang
Architekt: Frank Lloyd Wright
Aus „*The Architectural Record*“ 1928

Figura 3. [Izda.] Walter Gropius, puerta de la casa Sommerfeld. [Dcha.] Frank Lloyd Wright, entrada de una casa en Hollywood. Fuente: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* (febrero de 1929): 85.

Y sin embargo después, cuando llegó el momento de elaborar la historia, todo eso se olvidó y el reconocimiento de ese papel germinal de Wright lo tuvo que proponer Zevi ya casi en los cincuenta, y no fue seguido por otros, ni mucho menos aceptado por el propio Gropius.

²⁷ Siegfried Scharfe, “Theorie und Praxis bei Frank Lloyd Wright”, *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, marzo (1929): 49-58.

²⁸ *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, febrero (1929): 85-87.

Ya he apuntado la imposibilidad de exponer prolijamente la cuestión planteada en tan breve espacio, pero pienso que es suficiente por lo que se refiere a esa vertiente de la cuestión que he planteado; por eso, antes de terminar, quiero referirme al segundo aspecto que apunté al comenzar, que se refiere no ya a los olvidos sino a la moderna tergiversación de la historia, por aplicación de prejuicios en absoluto arquitectónicos.

Con el daño añadido de que, como ahora se lee cada vez menos y aquellas 'historias' ya no son ni siquiera la referencia, prevalece lo vertido en las redes y, sobre todo, mal que nos pese, en Wikipedia, que es la fuente de referencia incuestionable para muchos; una base de datos útil en muchos casos, pero donde frecuentemente aparecen "verdades" que no lo son, porque las informaciones no se contrastan ni respaldan adecuadamente y, una vez difundidos en las redes los errores, ni son fáciles de corregir ni hay tiempo, porque además las informaciones son volubles y cambiantes.

Me voy a referir a un solo ejemplo, pero muy llamativo, que se refiere a Lilly Reich. Quizás no se la ha valorado debidamente, y tal vez haya que darle más importancia, si es que realmente la tuvo. Pero una cosa es eso y otra sostener, porque sí, que sea coautora del Pabellón de Barcelona y por supuesto del sillón Barcelona y de otras obras de Mies, dando por hecho que si hasta ahora no se ha dicho es porque Mies se habría apropiado del trabajo de Reich ocultando su protagonismo para engrandecer su propia figura o porque alguien lo había hecho por él, o simplemente porque Lilly Reich era mujer. Pero, gracias a Dios, ella misma dejó claro lo que era de cada uno, como vamos a ver, sirviéndonos para ello de la revista *Die Form*, por razones que expondré.

Porque de nuevo las revistas de entonces nos defienden de las "novelas" acientíficas. Cuando *Die Form*²⁹, revista del Werkbund, en el número de agosto de 1929, publicó los pabellones alemanes³⁰ de la exposición universal de Barcelona de 1929, incluyó nueve fotografías, cinco del Pabellón representativo (el de Mies) y cuatro de los interiores del pabellón de la industria; con dos más del salón alemán de la seda de 1929, y además un texto con la planta del Pabellón de Mies³¹.

En el texto no se menciona a Reich, sino sólo a Mies. Y en los pies de las fotografías del Pabellón representativo figura sólo el nombre de Mies, y en cambio figuran los dos (Reich y Mies) al pie del resto de fotografías. Esto es, dejando bien claro en qué colaboró cada uno.

Y esto en *Die Form*, revista que he elegido precisamente porque era la revista del Werkbund, de cuya dirección se había hecho cargo Lilly Reich en 1920 (lo que muestra claramente que no había persecución a las mujeres en ese ente), lo que impide pensar que precisamente en "su" revista fuesen a hurtar su nombre. Un nombre que por otra parte

²⁹ *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* fue una revista del Werkbund, publicada en Berlín entre 1922 y 1935. Hasta finales de 1926 fue dirigida por Walter Curt Behrendt, que fue sustituido por Walter Riezler. Tras un breve período en 1922, alcanzó gran influencia entre 1925 y 1930.

³⁰ Porque Alemania tuvo dos pabellones, uno el conocido como Pabellón de Barcelona, obra de Mies van der Rohe, y otro el Pabellón de la Industria alemana. En este segundo es en que colaboraron Lilly Reich y Mies diseñando las exposiciones.

³¹ *Die Form*, n.º 16 (1929): 423-430.

aparece menos en el reportaje simultáneo sobre esos pabellones que publicó *Zentralblatt der Bauverwaltung*³².



Figura 4. Portada de *Die Form* (agosto de 1929).

De hecho, el nombre de Reich aparecerá en *Die Form* de nuevo junto al de Mies en el caso de otras obras de “decoración”, en las que trabajaron juntos en esos años, como es el caso de la exposición de la Fábrica de Metales de Bamberg³³, que aparece atribuida a ambos; aunque después en el mismo número de la revista, dos páginas más allá, aparece una

³² *Zentralblatt der Bauverwaltung*, n.º 34 (1929): 540-546. Las imágenes son casi las mismas del número de *Die Form* de agosto de 1929, con excepción de dos de ellas, pero en los pies Reich solo aparece en las correspondientes a la exposición textil y la de química, donde dice: “Diseño interior Mies van der Rohe y Lilly Reich”, pero además parece el nombre de Gerhard Seperain como autor de la rotulación, lo cual hace pensar que esta información era más detallada o cuidadosa que la de *Die Form*, y con eso pone en duda el papel real desempeñado por Lilly Reich en el conjunto de las exposiciones.

³³ *Die Form*, n.º 1 (1932): 37

chaise longue, que se atribuye solo a Mies³⁴, para unas páginas después citar de nuevo a Lilly Reich como miembro del comité que preparaba la exposición *Wohnbedarf* del Werkbund en Stuttgart. A cada uno lo suyo.

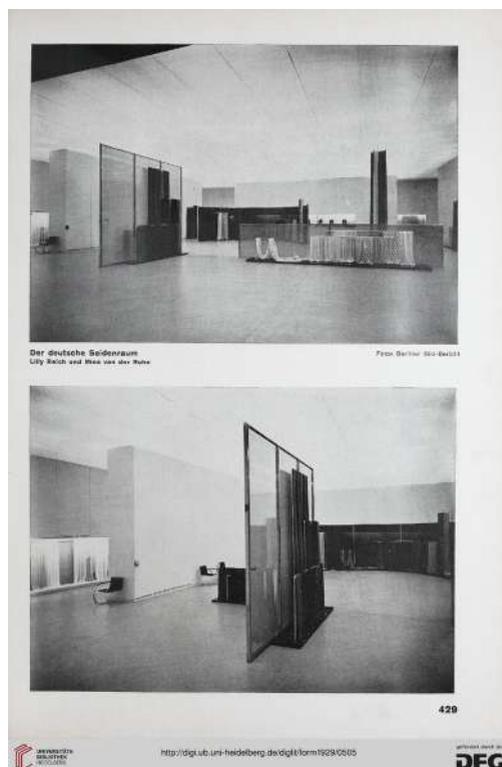


Figura 5. [Izda.] Mies van der Rohe, Pabellón de Barcelona, 1929. Fuente: *Die Form*, n.º 16 (agosto de 1929): 425. Figura 6. [Dcha.] Lilly Reich y Mies van der Rohe, exposición textil del Pabellón alemán de la industria, Exposición de Barcelona, 1929. Fuente: *Die Form*, n.º 16 (agosto de 1929): 429.

También aparecen los nombres de los dos en el reportaje sobre la sugerente Sala de Vidrio del Pabellón Industrial de la exposición *Die Wohnung* del Werkbund de 1927 en Stuttgart³⁵, pero no en cambio en el caso de las viviendas en hilera de Mies van der Rohe, ni en el resto de la Weissenhoff de Stuttgart de 1927, que fue responsabilidad de Mies (aunque algunos pretendan incluir en ellos también a Reich).

No hay espacio para tratar esto con más extensión y lo dicho es suficiente para mostrar la superficialidad con la que ahora, desde la perspectiva de género u otras, pretenden alterar la historia, sin acudir a las fuentes y olvidándose de la documentación conservada. Como corrobora en el caso relativo a Reich la exposición celebrada en el MoMA en 1996 sobre

³⁴ *Die Form*, n.º 1 (1932): 40

³⁵ *Die Form*, n.º 1 (1932): 124-127

ella³⁶, en la que todos esos disparates recientes que (ahora) contiene la voz “Lilly Reich” de Wikipedia no se contemplaban en absoluto, porque son un invento voluntarista.

Y no es banal en absoluto detenerse en esto, atendiendo a lo poco que se lee y a la falta de formación, ya que los medios digitales, ligeros y accesibles a cualquiera –también como autores–, son caldo de cultivo y de afianzamiento de cualquier ‘verdad’. La audacia de la ignorancia es grande y, así, en relación con este caso, se puede llegar a escribir sin ruborizarse³⁷ que “es reconocido el papel de coautoría de Reich en estas obras”; y con esa afirmación gratuita, sin más, y sin demostrar nada, la historia se muta en novela, y adelante.

Y da igual lo que la propia Lilly Reich publicara en *Die Form* o lo que McQuaid haya podido presentar en el MoMA.

Por eso es tan importante defender la verdad y para hacerlo lo primero es saber dónde buscarla.



Figura 7. Lilly Reich y Mies van der Rohe, Sala de vidrio de la exposición del Werkbund en Stuttgart, 1927. Fuente: *Die Form*, n.º 4 (febrero de 1928): 124-127.

³⁶ Matilda McQuaid, *Lilly Reich, designer and architect* (Nueva York: MoMA, 1996).

³⁷ En la voz ‘Lilly Reich’ de Wikipedia en español del 13 de julio de 2023: se leía, por ejemplo: Mies van der Rohe y Reich fueron nombrados directores artísticos de la Sección Alemana de la Exposición Internacional de Barcelona, para la cual diseñaron los espacios expositivos de las secciones industriales y el Pabellón Alemán, donde por primera vez se exhibió la silla Barcelona. La colaboración de ambos arquitectos fue muy estrecha. Es reconocido el papel de coautoría de Reich en estas obras así como en la casa Wolf en 1925 la casa Tugendhat de 1929, la casa Lange de 1930 y el departamento para Philip Johnson(1930). Para estos proyectos hicieron los diseños de las sillas Barcelona y Brno.

Cuando la construcción de una ciudad pasa por las páginas de un periódico: *La Ciudad Lineal. Revista de Urbanización, Ingeniería, Higiene y Agricultura*

When the Construction of a City Comes through the Pages of a Newspaper: *La Ciudad Lineal. Revista de Urbanización, Ingeniería, Higiene y Agricultura*

ALICE POZZATI

Politecnico di Torino, alice.pozzati@polito.it

Abstract

Madrid, 1897: una joven sociedad anónima publicó una revista titulada *La Ciudad Lineal. Órgano Oficial de la Compañía Madrileña de Urbanización*. Era un *house organ* creado para informar de las actividades de la Compañía Madrileña de Urbanización (CMU) fundada en 1894 por Arturo Soria y Mata (1844-1920) con la intención de construir ex novo un asentamiento urbano alternativo a la disfuncional ciudad industrial: la ciudad lineal. En 1902 la publicación cambió su nombre por el de *La Ciudad Lineal. Revista de Urbanización, Ingeniería, Higiene y Agricultura*. A pesar de la ambiciosa intención de iniciar una publicación científica sobre los temas de actualidad más modernos, la revista fue más bien un instrumento de promoción empresarial donde se publicaban artículos de divulgación, pero sobre todo comerciales. La revista *La Ciudad Lineal* era, por tanto, una herramienta para interceptar a posibles financistas y accionistas que quisieran invertir en el proyecto de Ciudad Lineal eligiendo los terrenos de la CMU para la construcción de sus propias viviendas.

Madrid, 1897: a young stock company published a magazine entitled *La Ciudad Lineal. Órgano Oficial de la Compañía Madrileña de Urbanización*. It was a house organ started to chronicle the activities of the Compañía Madrileña de Urbanización (CMU). The company was founded in 1894 by Arturo Soria y Mata (1844-1920) to build from scratch an alternative urban settlement to the industrial city: the linear city. In 1902 the journal changed its name to *La Ciudad Lineal. Revista de Urbanización, Ingeniería, Higiene y Agricultura*. Despite the ambitious to start a scientific publication on the most modern topics, the magazine was more of a business promotion tool where dissemination articles, but mostly commercial ones, were published. *La Ciudad Lineal* was, therefore, a tool to find possible shareholders who wanted to invest in the project for the Ciudad Lineal by choosing CMU's land for the construction of their homes and not only.

Keywords

Madrid, Ciudad Lineal, Arturo Soria y Mata, Compañía Madrileña de Urbanización, revista Madrid, Linear City, Arturo Soria y Mata, Compañía Madrileña de Urbanización, magazine

Introducción

En 1897 una joven sociedad anónima publicó, en Madrid, una revista titulada *La Ciudad Lineal. Órgano Oficial de la Compañía Madrileña de Urbanización*. El empresario que impulsó la compañía y la revista fue Arturo Soria y Mata (1844-1920)¹, quien en 1882 comenzó a teorizar, desde las páginas de *El Progreso*, una solución urbanística alternativa a la saturada y disfuncional ciudad industrial: la ciudad lineal². Se trataba de un nuevo prototipo urbano basado en un eje rector que acogería servicios en red (distribución de agua, gas y electricidad y transporte público) y podría dirigir la construcción urbana.

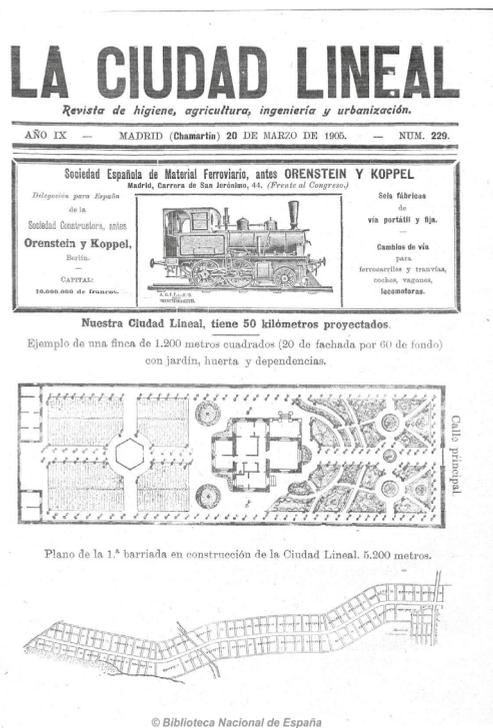


Figura 1. Primera página de un número de la revista de la Compañía Madrileña de Urbanización que ilustra un ejemplo de finca de 1.200 metros cuadrados con jardín, huerta y dependencias, y el plano de la primera barriada en construcción de la Ciudad Lineal. Fuente: *La Ciudad Lineal. Revista de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización* 9, n.º 229 (20 de marzo 1905).

¹ Armando López Rodríguez, *Arturo Soria y la Ciudad Lineal. El sueño de un rebelde* (Valencia de la Concepción-Sevilla: Editorial Renacimiento, 2022).

² George R. Collins, Carlos Flores y Arturo Soria y Puig, *Arturo Soria y la Ciudad Lineal* (Madrid: Revista de Occidente, 1968); Alicia Díez de Baldeón García, "La construcción de la Ciudad Lineal de Madrid" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1990); Miguel Ángel Maure Rubio, *La Ciudad Lineal de Arturo Soria* (Madrid: Comisión de Cultura, Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, 1991); José Ramón Alonso Pereira, *La Ciudad Lineal de Madrid* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1998); Alice Pozzati, "Dalla teoria alla pratica. La Ciudad Lineal di Madrid: il progetto di un imprenditore, Arturo Soria y Mata" (tesis doctoral en Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico, Politecnico di Torino, 2022).

A ambos lados de la “columna vertebral” (fig. 1), como la llamó Soria³, se proyectaron dos bandas de manzanas de dimensiones predeterminadas, paralelas entre sí, que, como el eje generador, se extendían potencialmente hasta el infinito. Las manzanas se diseñaron para albergar edificios públicos, pero sobre todo viviendas. De hecho, el principio en el que se basaba la teoría de Soria y Mata era rebajar la densidad de población del nuevo núcleo urbano, en comparación con el Madrid sobrepoblado de finales del siglo XIX, para solucionar los problemas higiénicos y sanitarios propios de la época. Para distanciarse de la utopía y distinguirse de numerosos teóricos, arquitectos y acerbos urbanistas cuyos proyectos se quedaron en papel, Soria fundó una sociedad en 1894: la Compañía Madrileña de Urbanización (CMU). La empresa funcionaba como una temprana inmobiliaria⁴, que no solo se dedicaba a la construcción de viviendas, sino también a toda la urbanización de la zona elegida para la construcción de la Ciudad Lineal. Se trataba de un área a cinco kilómetros del corazón de la capital, plaza del Sol, entre las tenencias de varios pequeños pueblos (Chamartín de la Rosa, Canillas, Canillejas, Concepción). La CMU se había organizado para ocuparse de todos los aspectos del proceso de urbanización: desde la adquisición de terrenos, la nivelación de la zona, la demarcación de carreteras y manzanas, la construcción de la infraestructura de superficie (carretera, ferrocarril) y subterránea (conducciones para la distribución de fluidos) hasta la construcción de edificios. Sin embargo, la empresa constructora no era suficiente: Soria y Mata, director y líder, sabía que necesitaba un altavoz desde el que difundir sus reflexiones sobre la ciudad contemporánea para contar con el beneplácito de los posibles financiadores de la obra. En 1895 se publicó una primera revista, *La Dictadura*⁵, que fue duramente criticada⁶ por el Consejo de Administración de la CMU y acusada de excesiva autorreferencialidad, poco en sinergia con los intereses de la sociedad. La polémica a *La Dictadura* desembocó, en pocos años, en una crisis empresarial: la mayor parte del Consejo renunció e incluso el director estuvo a un paso de dimitir. De las cenizas de *La Dictadura* nació *La Ciudad Lineal. Órgano Oficial de la Compañía Madrileña*

³ Arturo Soria y Mata, *Conferencia dada en el Ateneo Científico y Literario de Madrid por D. Arturo Soria y Mata el día 14 de mayo de 1894, acerca de la nueva arquitectura de las ciudades* (Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1894); Arturo Soria y Mata, *Conferencia dada en el Fomento de las Artes por D. Arturo Soria y Matas el día 13 de enero de 1894, acerca de su sistema de urbanización* (Madrid: Imprenta Juan Cayetano García, 1894).

⁴ Dolores Brandis García y Rafael Mas Hernández, “La Ciudad Lineal y la práctica inmobiliaria de la Compañía Madrileña de Urbanización (1894-1931)”, *Ciudad y Territorio. Revista de Ciencia Urbana*, n.º 3 (1981): 41-76.

⁵ *La Dictadura* se acaba en 1896 y en el primer número de la nueva revista *La Ciudad Lineal. Órgano Oficial de la Compañía Madrileña de Urbanización* (16 de mayo de 1897) se publica un parágrafo titulado “Los gastos de publicidad y el periódico ‘La Dictadura’”. Las razones del cierre son principalmente económicas.

⁶ Archivo Privado CMU (en adelante APCMU), Sesiones del Consejo de Administración, Actas, vol. 1, Sesión 68ª, 31/8/1896, pp. 114-115, n. 2; Sesión 86ª, 14/12/1896, pp. 148-153.

de *Urbanización*⁷, una nueva revista lanzada para resolver la fractura social, cuyos objetivos ya estaban bien expuestos en el primer número aparecido en mayo de 1897:

Periódico dedicado á propagar las ventajas del nuevo sistema de urbanización en el desarrollo así de las grandes ciudades, como de pueblos pequeños, y al fomento de los intereses de todo género con la urbanización relacionados. – Las secciones más importantes del periódico estarán consagradas á los objetos siguientes: La higiene pública y privada; la compra y venta de terrenos y edificios en todos los pueblos de España, al contado ó á plazo, en comisión ó por cuenta propia; las cuentas y los trabajos de la Compañía Madrileña de Urbanización; la compra y venta de materiales de construcción; las concesiones, la construcción y la explotación de ferrocarriles y de tranvías; los vehículos mecánicos; la conducción, la elevación y distribución de aguas.⁸

Una publicación periódica para propagar el nuevo sistema de urbanización, pero también para difundir las normas de higiene y saneamiento, y sobre todo una herramienta para mantener a los accionistas o posibles compradores constantemente al tanto del trabajo realizado por la empresa. El objetivo declarado del redactor jefe Ángel Muñoz, que a menudo era el portavoz de las ideas del director, era avanzar por el camino de la transparencia hacia los acreedores: la publicación de los pagos, los presupuestos y los proyectos de la empresa pronto se vio flanqueada por artículos de carácter decididamente más comercial. La publicación –de producción propia gracias a la instalación de una imprenta⁹ en la casa de máquinas de la empresa– quincenal y con una tirada de 4.000 ejemplares, ampliada a 10.000 al año siguiente¹⁰, se entregaba gratuitamente a todos los accionistas de la CMU y se repartía en centros y círculos de diferentes clases sociales de Madrid y provincia. La cadencia editorial y la forma de la publicación periódica cambiaron a lo largo de los años en función de los acontecimientos económicos que marcaron a la CMU: en 1902 se decidió aumentar los números a tres mensuales; en 1915, tras la crisis económica del año anterior, se redujo el número de páginas; mientras que en 1917, debido en parte a la dificultad de conseguir material editorial (como papel y tinta) durante la guerra en Europa, se pasó a un único número mensual. El último número data de 1932 y, con el paso de los años, la revista

⁷ Al crearse la revista, se decidió “aprobar el dictamen de la ponencia nombrada para adquisición de imprenta y publicidad, por el que se compra a Don Arturo Soria, la imprenta de su propiedad ofrecida en ocho mil quinientas veinte y siete pesetas a aceptada en el de ocho mil trescientas, a pagar en plazos mensuales de trescientas y se acuerda publicar un periódico titulado *La Ciudad Lineal* nombrando redactor jefe-administrador, con la gratificación mensual de cincuenta pesetas a D. Ángel Muñoz”. APCMU, Sesiones del Consejo de Administración, Actas, vol. 1, Sesión 92ª, 27/3/1897, pp. 165-166, n. 2.

⁸ “Circular para los accionistas de la Compañía Madrileña de Urbanización”, proyecto de periódico “La Ciudad Lineal”, *La Ciudad Lineal. Órgano Oficial de la Compañía Madrileña de Urbanización* 1, n.º 1 (segunda quincena, mayo 1897).

⁹ “La Ciudad Lineal y nuestra publicación”, *La Ciudad Lineal. Órgano Oficial de la Compañía Madrileña de Urbanización* 1, n.º 1 (segunda quincena, mayo 1897), 1. En el primer número también se da cuenta del coste de la instalación, de 8.500 pesetas pagadas en 28 mensualidades de 300.

¹⁰ Miguel Ángel Maure Rubio, “La Ciudad Lineal: el nacimiento de una revista”, *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales* (CyTET) 29, n.º 111 (1997): 11.

cambió su título por el de *La Ciudad Lineal. Revista de Urbanización, Ingeniería, Higiene y Agricultura*, pero también cambió su contenido editorial, que pasó de ser una herramienta actual y transparente a una obra más compleja a través de la cual se difundían temas transversales de la cultura de la época.

Promover para construir

El cambio de título a *La Ciudad Lineal. Revista de Urbanización, Ingeniería, Higiene y Agricultura* en 1902, ha llevado a muchos investigadores¹¹ en las últimas décadas a considerarla una de las primeras (a veces la primera) publicaciones periódicas del mundo sobre urbanismo. Sin embargo, analizando sistemáticamente los números de la publicación, se observa que, a pesar de la ambiciosa intención de iniciar un tratamiento científico de los últimos temas de actualidad, la revista es más bien un *house organ*: una herramienta de promoción corporativa en la que se publican artículos de divulgación, pero sobre todo comerciales. A pesar de los cambios de formato y frecuencia de los números, la línea editorial siempre resultó bastante constante. Las primeras páginas estaban dedicadas, en su mayor parte, a la divulgación de los ideales del fundador y sus colaboradores: todos los temas tratados, incluso los que tenían connotaciones más económicas o políticas, servían siempre para demostrar la eficacia de la teoría linealista. Se reservaba un amplio espacio al nuevo sistema de urbanización “ciudad lineal” para el desarrollo de grandes ciudades o pueblos a repoblar, y se incluían regularmente noticias sobre la marcha de la empresa, pero también discusiones del consejo de administración, correspondencia con las principales oficinas públicas de la capital española, así como, más tarde, modelos de viviendas a la venta (fig. 2).

No importa que estuviesen hablando de propuestas legislativas¹² para hacer de la urbanización lineal una nueva clase de obra pública, de exposiciones internacionales¹³, de congresos de arquitectura¹⁴ o de prácticas higiénicas¹⁵, los autores siempre forzaban la pluma para demostrar la superioridad absoluta del sistema linealista sobre otros procesos urbanos pasados y contemporáneos o lo comparaban con ejemplos que merecían atención¹⁶

¹¹ En primer lugar, George Collins, seguido de Pedro Navascués Palacio (cfr.: Pedro Navascués Palacio, “La Ciudad Lineal”, en *Madrid*, vol. 3 (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), 1101-1120), Fernando de Terán (cfr.: Fernando de Terán, “Arturo Soria y Mata y sus ideas”, *El País*, 6 diciembre de 1982), Miguel Ángel Maure Rubio (cfr.: Maure Rubio, “*La Ciudad Lineal*: el nacimiento de una revista”).

¹² Hilarión González del Castillo, “Proyecto de ley de colonización y repoblación interior”, *La Ciudad Lineal* 16, n.º 477 (29 de febrero 1912): 63-66; Hilarión González del Castillo, “Informe [...] Proyecto de Ley de Colonización y Repoblación interior...”, *La Ciudad Lineal* 16, n.º 478 (10 de marzo 1912): 73-75.

¹³ Por ejemplo, véase: “Exposición Universal de 1900”, *La Ciudad Lineal* 1, n.º 8 (16 de septiembre 1897): 1.

¹⁴ Hilarión González del Castillo, “El VI Congreso internacional de arquitectos y la ‘Ciudad Lineal’”, *La Ciudad Lineal* 7, n.º 177 (10 de octubre 1903): 1-2.

¹⁵ Por ejemplo, véase: “Salubridad de las habitaciones. Breves apuntes de higiene popular”, *La Ciudad Lineal* 5, n.º 96 (5 de marzo 1901): 3.

¹⁶ Por ejemplo, véase: Hilarión González del Castillo, “Desde Italia: Nápoles”, *La Ciudad Lineal* 13, n.º 333 (20 de febrero 1908): 636-637.

(incluso cuando casi no había puntos en común). Los numerosos artículos dedicados a grandes eventos nacionales e internacionales nos muestran el deseo de los linealistas de desempeñar un papel en el debate científico no solo en Madrid, sino también en el resto de España y especialmente en Europa y Estados Unidos. Pascual López, simpatizante de la teoría de Arturo Soria y Mata, que escribía a menudo en *La Ciudad Lineal*, explicaba¹⁷ la importancia de la participación –a través de la presentación de los planos, estatutos y método financiero– en las grandes exposiciones universales, como la de Saint Louis (Luisiana) de 1904, celebración del centenario de la adquisición del estado norteamericano a Francia. Las motivaciones se repitieron casi de forma redundante: la Ciudad Lineal no debía perder ninguna oportunidad de presentar al mundo la idea y la acción empresarial que la habían hecho posible. Sin embargo, según los casos, los linealistas hacían más énfasis en la aportación urbanística o en la moral y social. A veces, por ejemplo, asociaban los problemas de sobrepoblación y, por tanto, de falta de higiene con cuestiones de seguridad pública y de decoro moral. Los habitantes de la Ciudad Lineal, en cambio, propietarios de su propia casa aislada en el campo, en un entorno ruralizado, estarían sin duda libres de los vicios de la ciudad, lejos de la suciedad y las malas costumbres. Una visión extremadamente limitada, pero que encajaba bien en la cultura de la época. De forma decididamente *naïf* y sin argumentos, empezaron a reflexionar sobre un concepto comúnmente reconocido en los países industrializados: la ciudad y el paisaje urbano condicionan a los individuos que viven en ese espacio, potenciando o limitando el bienestar de la comunidad que los habita. La necesidad de tratar diferentes temas llevó a la definición de columnas periódicas, también rediseñadas gráficamente a partir de 1906, que permitían situar los diferentes asuntos en un espacio específico. Entre las rúbricas de carácter más técnico-científico¹⁸ figuraron: “Higiene”, “Urbanización”, “Ingeniería”, “Construcciones”, “Agricultura”, “La casa y el paisaje”, “La casa y la habitación”. Esta última, en particular, se utilizó para transcribir artículos (o fragmentos) y comentarios sobre proyectos de viviendas privadas publicados por otras revistas internacionales, como la estadounidense *American Homes and Gardens*¹⁹. Otras secciones especializadas fueron “El hormigón armado” o “La iluminación moderna” dedicadas a difundir los últimos progresos de la tecnología²⁰.

¹⁷ Pascual López, “La Exposición de San Luis y la Ciudad Lineal”, *La Ciudad Lineal* 8, n.º 203 (30 de junio 1904): 1-4.

¹⁸ Además de las secciones técnicas o de construcción y de urbanización o higiene, también hay secciones en las que se tratan distintos temas como “Cosas de chicos”.

¹⁹ La revista se publica desde 1905 en la editorial Munn & Company de Nueva York.

²⁰ Por ejemplo, se informa de experimentos franceses con ladrillos fabricados a partir de escorias. Cfr.: “Proprio y Ajeno – Exposición Universal de 1900”, *La Ciudad Lineal* 1, n.º 13 (segunda quincena, noviembre 1897): 2.

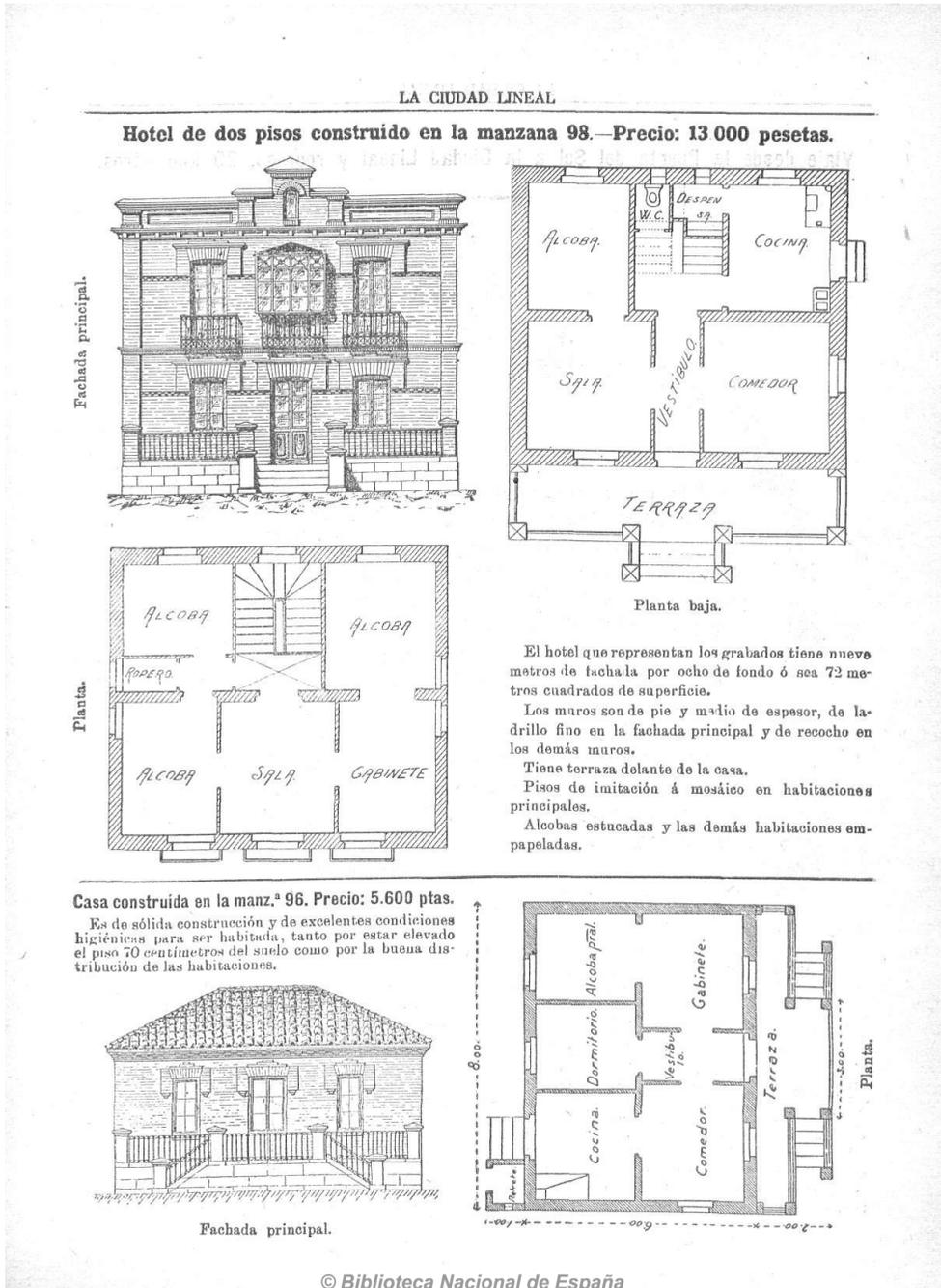


Figura 2. Algunas viviendas construidas en la Ciudad Lineal y publicadas en la revista para ser modelos. [Sup.] Hotel de dos pisos construido en la manzana 98 y vendido al precio de 13.000 pesetas. [Inf.] Casa económica de un piso construida en la manzana 96 y vendida al precio de 5.600 pesetas. Fuente: *La Ciudad Lineal. Revista de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización* 9, n.º 235 (20 de mayo 1905).

El tema de la higiene, abordado sobre todo en forma de "Consejos higiénicos"²¹, estuvo ampliamente presente en las páginas de la revista. Aunque la mayoría de sus artículos tenían un carácter divulgativo, que parece pretendía acercar a más personas a las prácticas higiénicas establecidas para el cuidado personal, es posible encontrar referencias a publicaciones periódicas científicas extranjeras²². Es el caso de un artículo traducido de la revista italiana *Annali d'Igiene Sperimentale*²³, dirigido por el médico higienista Giuseppe Felice Gardenghi, sobre la permeabilidad de los materiales de construcción. Los artículos, o extractos, traducidos en las páginas de *La Ciudad Lineal* iban generalmente acompañados de una breve introducción en la que se indicaba el origen del texto, sin añadir ninguna otra información relativa al año de publicación o a los datos de contacto de la revista en el país de origen. Casi siempre, la reseña se cerraba con un comentario del redactor jefe o de otros autores, como Pascual López, para subrayar el interés de la CMU por el tema tratado o su proximidad a la teoría linealista. Aunque la aportación científica en materia de urbanismo, ingeniería o higienismo fue marcadamente limitada y siempre filtrada por el sesgo editorial, se acuerda que las revistas mucho más famosas que circularon en Europa, con objetivos más o menos similares, fueran todas posteriores a la fundación de *La Ciudad Lineal*. Dos de ellas aparecieron en 1904: *Garden Cities and Town Planning* publicada en Londres y *Der Städtebau* de Camillo Sitte. Independientemente del nivel científico de la revista de la CMU, es inevitable considerarla en su conjunto perfectamente integrada en el fenómeno de la divulgación de temas técnicos y de otra índole con el fin de elevar el nivel de conocimientos de todas las clases sociales. Se trataba de una herramienta práctica y de fácil lectura para la población, que de este modo podía entrar en contacto con la esfera más sofisticada del conocimiento científico. De hecho, los temas presentados se eligieron porque eran interesantes para los lectores que, de este modo, podían sentirse implicados en el debate sobre higiene pública, alimentación, transporte público, suministro de agua corriente, ferrocarriles, electricidad o nuevas técnicas de construcción. También había secciones sobre cocina, educación de los hijos, jardinería y moda. Todos ellos eran temas que permitían ampliar el público, sin dejar de incluir artículos más técnicos o políticos.

Muchas páginas estaban dedicadas al desarrollo de los transportes en España y en el extranjero; los artículos sobre este tema tenían diferentes formas: a veces el tema se presentaba brevemente en las secciones "Nuestras noticias" o "Por las revistas"; otras veces se dedicaban varias páginas a la descripción de proyectos, siempre comentados de forma linealista. Por ejemplo, la revista trató de la inauguración del metro de Londres²⁴, del

²¹ Por ejemplo, véase: "Consejos higiénicos para el obrero. El baño", *La Ciudad Lineal* 7, n.º 180 (10 de noviembre 1903): 2.

²² A veces se publican traducciones o resúmenes de publicaciones extranjeras en la columna "Bibliografía".

²³ La revista mantuvo este título de 1895 a 1915 y luego pasó a llamarse *Annali d'Igiene* (1916-1951), *Nuovi Annali d'Igiene e Microbiologia* (hasta el 1988) y se sigue publicando como *Annali di Igiene, Medicina Preventiva e di Comunità*.

²⁴ "Ferrocarril subterráneo de Londres", *La Ciudad Lineal* 4, n.º 83 (20 de agosto 1900): 3.

proyecto de un “ferrocarril gigantesco”²⁵ desde Nueva York a Buenos Aires, del metro de París²⁶, de los trenes más rápidos en circulación²⁷. En *La Ciudad Lineal*, no solo se abordó el tema ferroviario, sino que también se empezó a hablar del nuevo medio de transporte: el automóvil, que en el pensamiento de Soria y Mata “completa y perfecciona la teoría y la práctica de la Ciudad Lineal fundada en la locomoción ferroviaria, democratizada en forma de ferrocarril-tranvía”²⁸ (fig. 3).

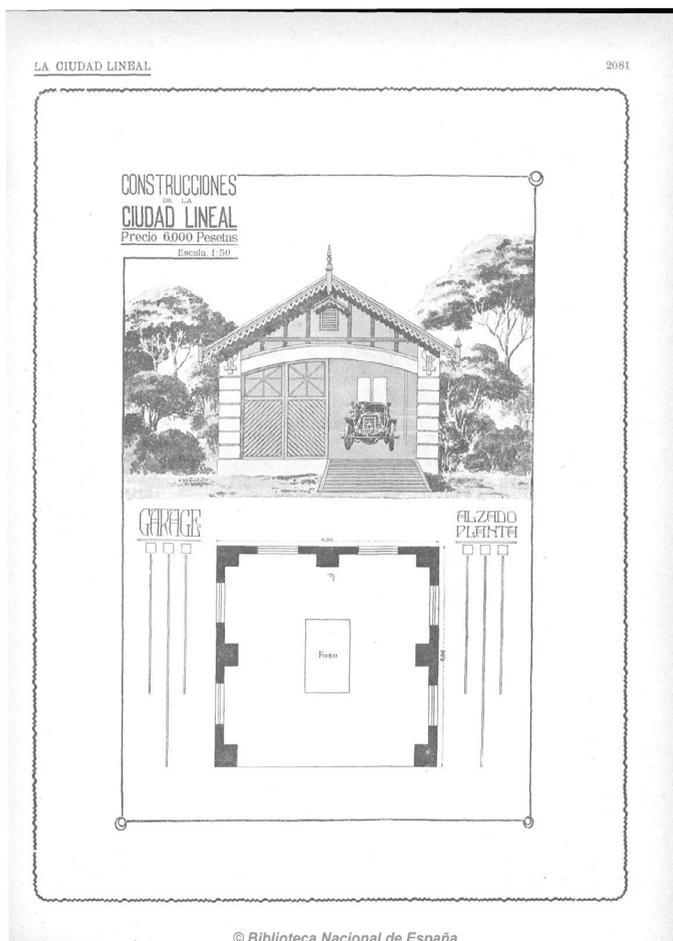


Figura 3. Proyecto de un garage vendido al precio de 6.000 pesetas. Fuente: *La Ciudad Lineal. Revista de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización* 15, n.º 419 (20 de junio 1910): 2081.

²⁵ “Ingeniería – De Nueva York á Buenos Aires. Ferrocarril gigantesco”, *La Ciudad Lineal* 7, n.º 158 (30 de marzo 1903): 5.

²⁶ “Ferrocarril subterráneo de Paris”, *La Ciudad Lineal* 7, n.º 170 (30 de julio 1903): 5.

²⁷ “Ingeniería – Los trenes más rápidos en Europa y América”, *La Ciudad Lineal* 9, n.º 250 (30 de octubre 1905): 3-4.

²⁸ Arturo Soria, “El automóvil”, *La Ciudad Lineal* 19, n.º 559 (10 de julio 1914): 193-195.

Arturo Soria, tras prodigar palabras de elogio y admiración hacia este nuevo vehículo, no desaprovechó la ocasión para utilizar el tema con fines propagandísticos: el buen estado de las carreteras de la Ciudad Lineal sin duda –según Soria– habría convencido a un gran número de “dueños de automóviles” a elegir una “vida más elegante y sana” en la Ciudad Lineal, y solo irse a la bulliciosa Madrid cuando fuese necesario. A pesar del sentido siempre comercial del artículo, al concluir Soria y Mata demostró ser muy consciente de los efectos que la revolución del transporte, primero ferroviario y luego automovilístico, estaba imprimiendo –y siguió imprimiendo en las décadas siguientes– en la forma urbana. Lo que Soria ignoraba es que precisamente la extensión del transporte por carretera parece haber sido uno de los factores que condujeron al fracaso de su prototipo urbano y a la puesta fuera de servicio de su “columna vertebral” para el transporte público.

¡Casas en venta!

La línea editorial parece clara: para construir la “ciudad lineal modelo” deseada por Soria, era necesario convencer a los posibles financiadores de la obra, así como encontrar ciudadanos que eligieran los terrenos de la CMU para construir su propia “casa modelo”. En las páginas del *house organ* cada vez se reserva más espacio a la venta de viviendas: tipos destinados a todas las clases sociales, que difieren en precio, metros cuadrados y equipamientos. Los modelos eran sencillos, para optimizar los costes, pero respetaban todos los cánones de la investigación arquitectónica contemporánea sobre las viviendas: orientación, ventilación, distribución de las habitaciones se tenían en cuenta para promover la casa linealista. La revista *La Ciudad Lineal* fue, por tanto, el primer instrumento que impulsó la construcción de viviendas a lo largo de cuarenta años y que formaron los cinco kilómetros de la Ciudad Lineal, hoy casi totalmente destruidos a raíz de la reorganización de la zona en los años 60 del siglo pasado, llevada a cabo por el Plan General de Ordenación²⁹.

La venta por correspondencia de casas, chalés, cottages había sido un fenómeno muy extendido³⁰ a finales del siglo XIX. También en la Ciudad Lineal se produjo ese mecanismo que veía en el “modelo” –reproducibile, personalizable o incluso simplemente aplicado– la solución a los muchos problemas de la vida decimonónica proponiendo la casa perfecta para “todos”. La estandarización de las formas arquitectónicas permitía abaratar los precios facilitando el acceso a las clases con menos recursos y, al mismo tiempo, las propuestas se anticipaban a las necesidades de un segmento de la población que aún no era consciente de sus propias necesidades. Cada proyecto satisfacía los requisitos de salubridad y posiblemente también los de estética, respondiendo así al interés de los clientes más adinerados.

²⁹ Fernando de Terán, “Revisión de la Ciudad Lineal: Arturo Soria”, *Arquitectura*, n.º 72 (1964): 3-20; Fernando de Terán, “Ante el Proyecto Municipal para la Ciudad Lineal de Madrid”, *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales* (CyTET), n.º 1 (1969): 58-60.

³⁰ Paolo Sica, *Storia dell'Urbanistica, L'Ottocento*, vol. 2, 3.ª ed. [1.ª ed. 1977] (Bari: Laterza, 1981), 1033-1040; Guido Zucconi, “Dalla fase eroica alla standardizzazione”, en *Architettura domestica in Gran Bretagna 1890-1939*, ed. por Donatella Calabi (Milán: Electa, 1982), 9-10; Stefano Santini, “L'architettura sui cataloghi”, en *Architettura dell'eclettismo. Il mito del progresso e l'evoluzione tecnologica*, ed. por Loretta Mozzoni y Stefano Santini (Nápoles: Liguori Editore, 2003): 337-343.

Sin embargo, en comparación con otros ejemplos de venta de viviendas por correspondencia, el caso español era diferente, en primer lugar porque *La Ciudad Lineal* no era una revista especializada en este sector comercial. La venta de casas baratas desempeñó, ciertamente, un papel voluminoso en el periódico, siendo una fuente de renta para la CMU: los beneficios podían reinvertirse en proyectos mucho más ambiciosos –como el ferrocarril– mientras que el aumento de la construcción era proporcional al crecimiento del valor del suelo³¹. Sin embargo, este era solo uno de los temas: además de facilitar la difusión de las ideas linealistas, la revista seguía siendo un instrumento de propaganda integral en el que la publicación del diario de trabajo de la CMU se convertía también en un medio para afirmar las capacidades constructivas ejercidas según los valores de la sociedad. Desde principios del nuevo siglo, sin embargo, la presentación de los modelos logró el propósito de convencer a los compradores de adquirir una vivienda en la Ciudad Lineal. A partir de 1901³², se publicaron esquemáticamente los tipos de casas baratas propuestos por la Compañía Madrileña de Urbanización, desde los más sencillos hasta los más refinados en cuanto a forma, número de habitaciones y materiales (figs. 4 y 5): casa para obreros de planta baja, casa de planta baja, hoteles de planta baja, casas de dos pisos, hoteles de dos pisos.

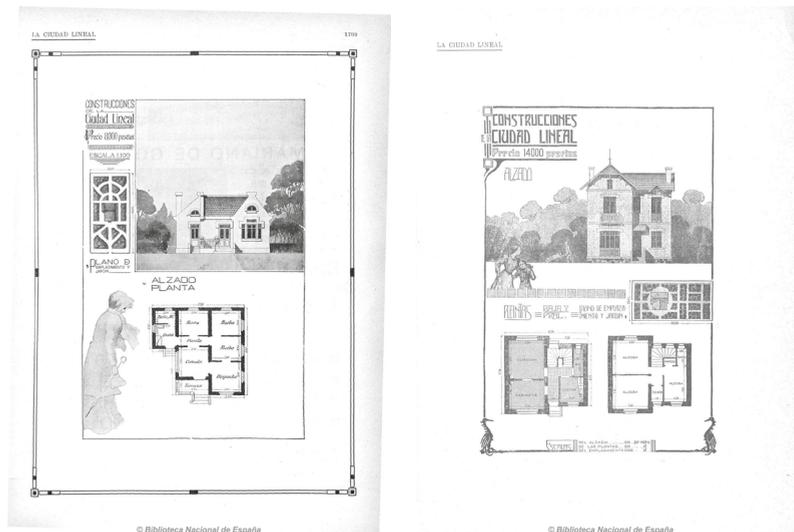


Figura 4. (Izda) Proyecto de vivienda en la Ciudad Lineal, vendida al precio de 8.000 pesetas. Fuente: *La Ciudad Lineal. Revista de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización* 14, n.º 402 (30 de enero 1910): 1789. Figura 5. (Dcha) Proyecto de hotel de dos pisos en la Ciudad Lineal, vendida al precio de 14.000 pesetas. Fuente: *La Ciudad Lineal. Revista de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización* 14, n.º 399 (30 de diciembre 1909).

³¹ Pascual López, “Grandes proyectos en la ‘Ciudad Lineal’”, *La Ciudad Lineal* 5, n.º 94 (5 de febrero 1901): 1.

³² “Las casas baratas”, *La Ciudad Lineal* 5, n.º 104 (20 de junio 1901): 1. A lo largo de los años, los tipos se publican muchas veces, incluso aumentando en número hasta la docena de tipos diferentes de 1911. Cfr.: Compañía Madrileña de Urbanización, *Datos acerca de la Ciudad Lineal* (Madrid: Imprenta de la Compañía Madrileña de Urbanización, 1911).

Las variantes de casa para obreros de la Ciudad Lineal, que como todos los modelos de CMU se inscribían siempre dentro de la macrotipología de la vivienda unifamiliar aislada, ilustraban edificios de una planta aproximadamente de tres metros y elevadas entre treinta y cincuenta centímetros sobre el terreno con un basamento en *portland* para contrarrestar la humedad ascendente. Las paredes eran de ladrillo, el suelo de baldosas, las paredes blanqueadas o estucadas o decoradas con papel pintado. La presencia o ausencia de retrete con copa interna de hierro esmaltado a lo largo de los años permitió el aumento del precio³³. Todas las construcciones de la Ciudad Lineal debían ser construidas con materiales resistentes para que fueran durables y, sobre todo, debían cumplir todos los preceptos higiénicos. La mayoría de los edificios de la CMU se construyeron con ladrillos, producidos por las fábricas de ladrillos instaladas en los terrenos de la empresa, y algunos planos ejecutivos³⁴ demuestran la presencia de tejados de madera. Las pequeñas casas (la fachada solo medía ocho o diez metros como máximo) destinadas a las clases obrera (cuyo precio partía de 2.000 pesetas) de la Ciudad Lineal se diferenciaban entre sí por algunos pequeños detalles relacionados con la distribución interior de las habitaciones, la sobria decoración de la fachada principal o el trazado de los tejados.

Entre las soluciones más económicas (de menos de 10.000 pesetas) estaban las tipologías para hoteles de planta baja o dos pisos³⁵ o casa para empleados o clase media³⁶ que podían ser de dos plantas sobre rasante y presentaban un uso de materiales estructurales y decorativos diferente a la solución para obreros: el esqueleto de la fachada podía ser de hormigón, mientras que en el interior, por ejemplo, se utilizaba mosaico para decorar los suelos de las habitaciones principales (fig. 6).

Las alternativas, variadas en el lenguaje arquitectónico, parecen insinuar lo que los linealistas habían elegido aprender de las revistas internacionales y de las visitas a exposiciones para introducirse, con actitud ecléctica, en la arquitectura de la Ciudad Lineal.

A este modelo “medio” podrían añadirse habitaciones para el personal de servicio, convirtiéndose en hotel de dos pisos³⁷ u hotel de lujo de planta baja³⁸. También se describía la decoración como más refinada: los suelos de las habitaciones principales eran de imitación de mosaico; la cocina podía tener un friso de azulejos blancos de casi metro y medio de altura y el cuarto de baño tenía azulejos biselados; los grifos del baño eran niquelados. El precio de este tipo de viviendas oscilaba entre las 170 y las 185 pesetas por metro cuadrado, y la mayoría de estas viviendas de menos de 10.000 pesetas mostraban una, aunque sobria,

³³ “Las casas baratas”, *La Ciudad Lineal* 5, n.º 114 (20 de noviembre 1901): 2. El precio está especificado: a) casas de 15 a 30 m², 55 pesetas al m²; b) casas de 30 a 60 m², 50 pesetas al m²; c) casas de más que 61 m², 45 pesetas al m².

³⁴ La investigación realizada para la tesis doctoral de la autora permitió identificar un considerable corpus documental relativo a los edificios construidos en la Ciudad Lineal.

³⁵ “Las casas baratas”, *La Ciudad Lineal* 5, n.º 104 (20 de junio 1901): 1.

³⁶ Compañía Madrileña de Urbanización, *Datos acerca de la Ciudad Lineal*, 56.

³⁷ “Las casas baratas”, 1.

³⁸ Compañía Madrileña de Urbanización, *Datos acerca de la Ciudad Lineal*, 56.

búsqueda –condicionada por el gusto burgués de la época– en el tratamiento de las fachadas y en la elección de los elementos arquitectónicos.

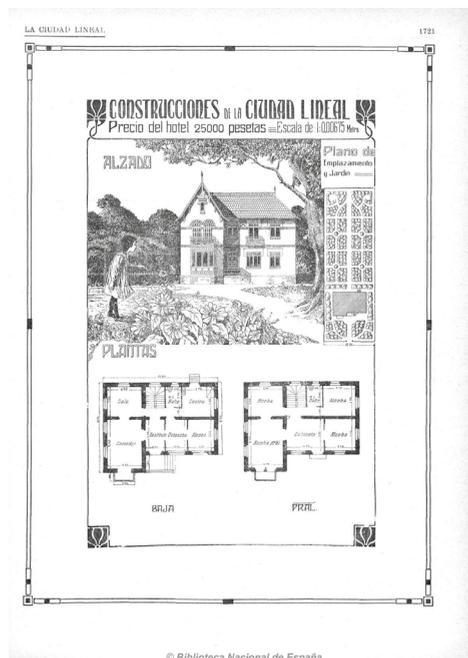


Figura 6. Proyecto de hotel de lujo, plano de emplazamiento y jardín, vendido al precio de 25.000 pesetas. Fuente: *La Ciudad Lineal. Revista de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización* 14, n.º 398 (20 de diciembre 1909): 1721.

A pesar de que se declaró que el proyecto linealista iba dirigido a todas las clases sociales y, en particular, a la clase obrera, restringida por la estratificación vertical de los centros urbanos hacia los pisos más altos de los edificios, los primeros compradores de la CMU fueron políticos, burgueses e industriales. De hecho, la publicidad se dirigía a menudo a quienes, independientemente de su lugar de trabajo y, por tanto, de la necesidad de moverse, buscaban un lugar agradable para construir su residencia de vacaciones o una casa de renta. El lenguaje arquitectónico fue funcional a la creación de una imagen³⁹ –y un imaginario– que devolvía esa voluntad de oponerse a los ritmos de la metrópoli. De hecho, en las páginas de *La Ciudad Lineal* aparecían casitas rodeadas de vegetación alrededor de las cuales jugaban los niños y paseaban las señoras y se anunciaban las ventajas de un hotel de verano o una casa de campo⁴⁰: edificios para pasar el verano o viviendas de campo, concebidas para pasar el tiempo libre y ser vendidas o alquiladas tanto por particulares como por empresas que se beneficiaban de lo barato que resultaba comprar grandes cantidades de materiales y construir de forma estandarizada (fig. 7).

³⁹ Cfr.: Zucconi, “Dalla fase eroica alla standardizzazione”, 43-44.

⁴⁰ López, “Grandes proyectos en la ‘Ciudad Lineal’”, 1.



© Biblioteca Nacional de España

Figura 7. Primera página de un número de la revista de la Compañía Madrileña de Urbanización con fotografía de la finca "G. De Terán" construida en la manzana 71 de la Ciudad Lineal. Fuente *La Ciudad Lineal. Revista Científica de Higiene, Agricultura, Ingeniería y Urbanización* 22, n.º 669 (30 de junio 1917).

Las viviendas propuestas por la Compañía Madrileña de Urbanización experimentaron, sin duda, los efectos de la adaptación al concepto de *confort* y del debate sobre la distribución de las habitaciones⁴¹. A principios del siglo XX, se habían consolidado una serie de normas definidas por los higienistas y difundidas por la CMU⁴², como la ventilación de los locales,

⁴¹ Carla Giovannini, *Risanare le città. L'utopia igienista di fine Ottocento* (Milán: Franco Angeli, 1996), 57.

⁴² Algunos ejemplos: Gonzalo Robles, "La higiene en la casa", *La Ciudad Lineal* 8, n.º 219 (10 de diciembre 1904): 3-4; Compañía Madrileña de Urbanización, *Datos acerca de la Ciudad Lineal*, 62-63.

la limpieza de las habitaciones, el uso de pantallas para protegerse de la lluvia o el sol. La cuantificación de las necesidades vitales se traducían en “densità e superfici, cubatura degli ambienti, altezze dei locali, proporzioni tra pieni e vuoti, dimensioni dei condotti...”⁴³.

Para terminar

El *house organ* de la Compañía Madrileña de Urbanización desempeñó un papel fundamental en el éxito de la construcción de la ciudad lineal teorizada y fuertemente deseada por Arturo Soria y Mata. La difusión de esta revista en Madrid, en los cafés y clubes de la ciudad, permitió captar a posibles financistas de la obra y accionistas de la empresa que, atraídos por la posibilidad de vivir en un lugar agradable y no tan lejos de la capital, decidieron invertir en el sueño empresarial de Soria y Mata. Además de los aspectos positivos que realmente apoyaron la obra de la CMU, no hay que olvidar los factores que contribuyeron a su fracaso. En comparación con las numerosas revistas que circulaban por Europa y Estados Unidos en los mismos años, *La Ciudad Lineal. Revista de Urbanización, Ingeniería, Higiene y Agricultura* no disfrutó de mucha consideración. No fue hasta finales de la década de 1960 cuando comenzó a atraer la atención de los estudiosos, momento en el que el proyecto soriano se encontraba en un considerable estado de abandono y listo para ser demolido y absorbido por un Madrid en pleno boom económico. Hay muchas razones para explicarlo, pero en primer lugar porque en comparación con las importantes revistas de arquitectura⁴⁴ fundadas entre finales del siglo XIX y los primeros 30 años del siglo siguiente, la publicación periódica de Soria y Mata no contribuyó realmente al debate sobre la arquitectura, la ciudad, el higienismo. El sesgo editorial resultó óptimo para convencer a los compradores, pero no se ajustaba al enfoque científico dominante. Hoy, *La Ciudad Lineal. Revista de Urbanización, Ingeniería, Higiene y Agricultura* aparece como un arma de doble filo que permitió la construcción de los cinco kilómetros de la Ciudad Lineal, pero que minó fuertemente la fortuna crítica del proyecto empresarial de Arturo Soria y Mata. A pesar de la falta de un planteamiento científico, este *house organ* es sin duda digno de atención porque nos permite comprender los mecanismos constructivos de un episodio singular de la historia del urbanismo europeo y adentrarnos en la cultura de la ciudad entre los siglos XIX y XX.

⁴³ [Densidades y superficies, cubicaciones de los locales, alturas de los locales, proporciones de sólidos y huecos...] Ornella Selvafolta, “Comfort e progresso tecnico nella casa dell’Ottocento: il nuovo progetto domestico”, en Mozzoni y Santini, *Architettura dell’ecclettismo...*, 296.

⁴⁴ Solo teniendo en cuenta las revistas más o menos fundadas o activas en los mismos años, en los ambientes anglosajones se encuentran: *The Builder. An illustrated weekly magazine for the Drawing-Room, the Studio, the Office, the Workshop, and the Cottage* (1842-1966); *The American Architect and Building News* (1876-1936, desde el 1909 *American Architect*; desde el 1921 *The American Architect and the Architectural Review*; desde el 1925 *American Architect*); *Architectural Review* (Londres, desde 1896). En Francia encontramos la muy lograda *La Construction Moderne* (París, 1885-1943). En Alemania se publican *Allgemeine Bauzeitung* (1836-1918) y *Zeitschrift für Praktische Baukunst* (1841-1881). En España e Italia, por ejemplo *La Construcción Moderna* (Madrid, 1903-1936) y *L’Architettura Italiana* (Turín, 1905-1934).

La divulgación y análisis de la arquitectura habitacional funcionalista a través de *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas en México, 1948-1957*

The Dissemination and Analysis of Functionalist Housing Architecture through *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas en México, 1948-1957*

CLAUDIA RODRÍGUEZ ESPINOSA

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, claudia.rodriguez@umich.mx

ERIKA ELIZABETH PÉREZ MÚZQUIZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, erika.muzquiz@umich.mx

Abstract

Durante la década de los 50, se editó una revista llamada *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*. Su origen parte de la visión que los arquitectos Guillermo Rossell de la Lama y Lorenzo Carrasco Ortiz tenían de “ofrecer a los arquitectos una amplia preparación cultural con enfoque nacionalista y así proporcionarles un camino para conocer el país y estar capacitados para afrontar la solución de los problemas de aquel tiempo de manera integral”. Este medio de comunicación se convirtió en una de las principales fuentes de información e inspiración para los arquitectos y diseñadores de la época, en el proceso de crear el “hogar moderno”.

During the 1950s, a magazine called *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas* was published. Its origin stems from the vision that the architects Guillermo Rossell de la Lama and Lorenzo Carrasco Ortiz had of “to offer the architects a wide cultural preparation with nationalist approach and thus to provide them a way to know the country and to be able to face the solution of the problems of that time in an integral way”. This media became one of the main sources of information and inspiration for architects and designers of the time, in the process of creating the “modern home”.

Keywords

Arquitectura habitacional, funcionalismo, México siglo XX, revistas de divulgación

Housing architecture, functionalism, 20th century Mexico, popularization magazines

Introducción

Al término de la Revolución mexicana, en el país se dio una postura de enaltecer todo aquello que tuviera que ver con el sentimiento de una nueva nación, creándose la tendencia de edificar arquitectura nacionalista, principalmente de estilo neocolonial y *art déco* neoindigenista. Sin embargo, en la década de los 30 del siglo pasado, arquitectos jóvenes recién egresados de la Academia de San Carlos (posteriormente la Escuela de Arquitectura de la Universidad Autónoma Nacional de México) deciden explorar con las nuevas ideas traídas desde el extranjero, principalmente del racionalismo de Walter Gropius en la Bauhaus alemana y de la obra de Le Corbusier en Francia del periodo de entreguerras. La vivienda en México del periodo posrevolucionario, principalmente la obrera o de interés social, fue un gran tema de debate, desde todos los ángulos: diseño, materiales constructivos, economía, mano de obra, etc. Juan O’Gorman y Juan Legarreta se situaron a la cabeza de un grupo de arquitectos que, preocupados por la habitación popular, iniciaron un movimiento en la arquitectura mexicana de la década de los 30, enfocados en los aspectos funcionales y no estéticos del espacio habitacional. En 1932, el Muestrario de la Construcción Moderna convocó el primer concurso de diseño y construcción de viviendas modelo para obreros, dando origen a un sinnúmero de proyectos y conjuntos habitacionales de interés social en todo México. Por otra parte, la vivienda residencial también tiene su lugar en la historia de la arquitectura mexicana, ya que en este periodo se construyeron casas con los principios principalmente del estilo internacional; algunos fueron inspirados por las revistas que eran traídas a México desde los Estados Unidos de América y presentaban modelos de casas que podían reproducirse siguiendo las instrucciones y planos que tenían estas publicaciones, las cuales estaban influidas por las casas de la pradera de Frank Lloyd Wright y las creadas por Le Corbusier.

Bajo este panorama, los arquitectos Guillermo Rossell de la Lama y Lorenzo Carrasco Ortiz crean la revista *Espacios*, una publicación en que se mostrara a la arquitectura moderna de México asociada con la integración plástica y así alcanzar una cualidad estética particular para la arquitectura mexicana, pero sobre todo, lograr un carácter nacionalista que la identificara con el país. Su origen parte de la visión que tenían de “ofrecer a los arquitectos una amplia preparación cultural con enfoque nacionalista y así proporcionarles un camino para conocer el país y estar capacitados para afrontar la solución de los problemas de aquel tiempo de manera integral”¹. Además de tomar en cuenta el aspecto de la integración plástica y el lenguaje nacionalista, los editores tomaron mucho en cuenta los aspectos sociales, económicos, culturales que incidían en la producción arquitectónica de la época y, junto con los autores de la revista (personalidades provenientes de la arquitectura y de las artes plásticas, el diseño, la fotografía, la literatura y el grabado), plantearon problemáticas y soluciones no solo a nivel obra edificada, sino también a nivel planificación urbana. La idea era identificar la problemática de la necesidad social a resolver en detalle, para darle la mejor solución posible. *Espacios* fue, de alguna manera, la respuesta a la revista

¹ Jorge Tamés y Batta, “Introducción”, en Carlos Ríos Garza, *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas. 1948-1957*, colección Raíces Digital, edición digital (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 7.

Arquitectura. Selección de Arquitectura, Urbanismo y Decoración dirigida por el arquitecto Mario Pani, que se publicaba cuatro veces al año. Su primer número vio la luz en diciembre de 1938 (la revista continuó hasta 1979). Ambas publicaciones buscaron, además de difundir la arquitectura moderna nacional, contextualizarla y hasta compararla con lo que sucedía en otras partes del mundo². La revista *Espacios* tuvo un total de 41 números editados entre 1948 y 1957, con una difusión nacional y que se mantuvo a la vanguardia de la difusión de la arquitectura funcionalista en México. Esta comunicación tiene como objetivo hacer una revisión de los artículos enfocados en el análisis y propuestas arquitectónicas de la vivienda, contextualizándolos en el panorama de ese momento en México y haciendo una reflexión de la importancia que este medio de comunicación tuvo en la difusión de las ideas de la modernidad arquitectónica.

Arquitectura habitacional funcionalista en México

El movimiento funcionalista marcó la pauta para la integración de criterios de orden universal en torno a la vivienda, por una parte estaba la propuesta desde la Bauhaus en Alemania con la idealización de la vivienda en serie de Walter Gropius³, hasta que Le Corbusier propuso entender la casa habitación como la “máquina de habitar”, dentro de una fascinación por la máquina, el orden y el progreso; el modelo funcionalista apostaba por la reducción de costos, materiales y tiempos en la construcción, asimismo el programa arquitectónico era más eficiente.

La modernización en México fue promovida por artistas y arquitectos que viajaron a Europa y experimentaron de forma directa las vanguardias que ahí se desarrollaban: desde el funcionalismo de la Bauhaus y sus viviendas para obreros hasta la “máquina para habitar” de Le Corbusier. Sin embargo, al regresar a México se encontraron con una realidad muy distinta generada por la etapa posrevolucionaria⁴. En las décadas de los 30 y los 50, se da un proceso de nacionalismo que fomentó la cultura y la educación, baste mencionar a grandes muralistas mexicanos como Diego Rivera, Alfaro Siqueiros y Juan O’Gorman; este último, precursor de la arquitectura funcionalista en México, introdujo los nuevos leguajes de la vivienda con su casa en San Ángel, en la que inicia el uso de losas aligeradas.

En 1952 se crea el Instituto de la Vivienda, y al año siguiente surgen dos corrientes de arquitectura: “... la primera tiende a la internacionalización de soluciones formales, denominada ‘estilo internacional’, y la segunda tiende a la búsqueda de lo propio y lo local dentro de la época contemporánea, denominada como ‘localismo’”⁵. Estas tendencias van a tener como

² Ana Elena Mallet, “Clara Porset, diseño e identidad”, *Artelogie* (octubre 2013), consultado 20 de diciembre de 2021, doi: <https://doi.org/10.4000/artelogie.5487>.

³ Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, trad. por Jorge Sainz (Barcelona: Gustavo Gili, 1998), 125.

⁴ Yolanda Bojórquez Martínez, *Modernización y nacionalismo de la arquitectura mexicana en cinco voces: 1925-1980* (Guadalajara: ITESO-Universidad Jesuita de Guadalajara, Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011), 27-28.

⁵ Lilia Barraza López y Alejandra Rodríguez Bolado, *Teorías y obras: arquitectura mexicana 1968-2000* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), 13.

representantes a Mario Pani y Juan O’Gorman, que también participaron en la formación de los nuevos arquitectos funcionalistas egresados de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional y de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México, la cual estrenó su ciudad universitaria en 1954.

En este contexto, la vivienda en México adopta las pautas de la modernidad para la construcción en serie de los conjuntos habitacionales como el de Nonoalco Tlatelolco en la capital y para la vivienda de élite en el Pedregal por ejemplo, así los ideales universales del movimiento se implantan a partir de modas y reflejos del pensamiento occidental.

Las revistas de arquitectura

Una revista es un elemento útil: tiene una necesidad, que es la de difundir el conocimiento; tiene un fin, el de comunicar, y tiene un plan integrado por texto e imágenes. Se sitúa de manera cronotópica. En este sentido, la arquitectura existe como respuesta a una necesidad social que une a la teoría y a la práctica y, como menciona Corvalán, “lo propio de la disciplina no es sólo el lenguaje arquitectónico ni el lenguaje escrito, sino el punto de encuentro entre ambos”⁶. Bajo este tenor, se puede considerar que la arquitectura, como resultado de la teoría y la práctica, busca maneras de expresarse a través de varios medios de comunicación, destacando las revistas especializadas de arquitectura. Estas muestran proyectos que reflejan la época en se construyeron o diseñaron, la personalidad de los arquitectos que las crearon y, por supuesto, la crítica arquitectónica, convirtiéndose en elementos de estudio de la historia de la disciplina⁷.

Las primeras revistas de arquitectura publicadas en el siglo XX tendían a ser de tipo interdisciplinario, casi siempre relacionadas con artes plásticas o literatura, como es el caso de la revista *Espacios*, que presentaba fotografías de gran calidad⁸ y una planimetría amplia de las principales obras arquitectónicas de ese periodo, además de tener espacios para textos literarios y presentación de obras plásticas⁹. Complementando esto, la revista tiene en todos sus números una gran cantidad de anuncios publicitarios de materiales y servicios para la construcción, lo cual se reflejó en un amplio catálogo ofrecido a los arquitectos de la época. Como menciona Méndez, “fue el momento donde el adjetivo ‘moderno’ se sustantivó a partir de la ruptura espacial con los cánones históricos academicistas y al cual se sumó, desde las revistas especializadas y a través de la fotografía como recurso gráfico, una feroz promoción de las nuevas producciones arquitectónicas”¹⁰.

⁶ Fernando Corvalán, “Representación arquitectónica y crítica proyectual. Nuevos campos de significación”, *Materia Arquitectura*, n.º 10 (diciembre 2014): 26-35.

⁷ Ramón Gutiérrez y Patricia Méndez, “Las revistas de arquitectura en Latinoamérica: perfiles de su historia y apuntes para su futuro”, *Bitácora Arquitectónica*, n.º 19 (mayo 2011): 6-11.

⁸ Patricia Susana Méndez, “Fotografías en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidad en Buenos Aires. 1930-1950”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n.º 15-16 (2010): 167-176.

⁹ Gutiérrez y Méndez, “Las revistas de arquitectura...”, 7.

¹⁰ Méndez, “Fotografías en revistas...”, 167-176.

A través del vínculo que se establece entre el observador y la obra arquitectónica, se da una experiencia de percepción y entendimiento de la arquitectura, pudiendo entonces realizar una interpretación o crítica arquitectónica a través de lo publicado en las revistas de arquitectura¹¹.

Historia de la revista

El periodo en el cual *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas* fue editada se inicia en 1948 y termina en 1957; durante el mismo se publicaron 41 números¹². Su origen parte de la visión que los arquitectos Guillermo Rossell de la Lama y Lorenzo Carrasco Ortiz tenían de “ofrecer a los arquitectos una amplia preparación cultural con enfoque nacionalista y así proporcionarles un camino para conocer el país y estar capacitados para afrontar la solución de los problemas de aquel tiempo de manera integral”¹³.

En la mitad de la década de los 40, en el seno de la Escuela de Artes Plásticas y de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Antigua Academia de San Carlos (antecedente de la Escuela de Arquitectura que se establecerá en la Ciudad Universitaria en 1954), se inició una discusión acerca de “una plástica integral que fuera expresión viva del arte mexicano”, en la que arquitectura y plástica se fundieran, inclusive planteándose la necesidad de una corriente arquitectónica innovadora que reflejara la mexicanidad del lugar en que vivían, para apropiarse del tiempo y espacio y lograr que la gente se identificara¹⁴. A partir de estos contextos, y como resultado de varios movimientos culturales y sociales, es que surge *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas* como medio de difusión de las nuevas ideas generadas por arquitectos y artistas de la época.

En el primer número publicado en septiembre de 1948 (fig. 1) los directores definieron los propósitos de la revista así:

En nuestro caso especial, concretándonos a nuestra actividad profesional, vemos que el arte arquitectónico, depende de la cooperación de muchos individuos; es un arte colectivo y refleja la fisonomía de la comunidad entera, por lo que es evidente que la forma arquitectónica es modificada tanto por los adelantos científicos como por los nuevos conceptos de formas plásticas. A su vez el arte pictórico y escultórico requiere forzosamente relacionarse dentro de entidades arquitectónicas y sociales, si no se quiere caer dentro de la producción aislada, endeble y académica del individualista. Todas las artes plásticas, incluyendo el mueble, cerámica, artes menores deberán pensarse en términos del espacio arquitectónico que van a ocupar.

La arquitectura actual se ha vuelto meramente erudición, ha perdido su fisonomía como arte de unificación. Su completa confusión de miraje no ha permitido el deseo común de todo esfuerzo correlativo.

¹¹ Corvalán, “Representación arquitectónica...”, 26-35.

¹² Guillermo Rossell de la Lama, “En la arquitectura”, *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 20 (1967): 40.

¹³ Tamés y Batta, “Introducción”, 4.

¹⁴ Rossell de la Lama, “En la arquitectura”, 40.

Es necesario, si no queremos llegar a una solución arquitectónica unilateral, buscar la interdependencia de todas nuestras actividades, en favor de una arquitectura que corresponda a las necesidades fundamentales de nuestros días...¹⁵

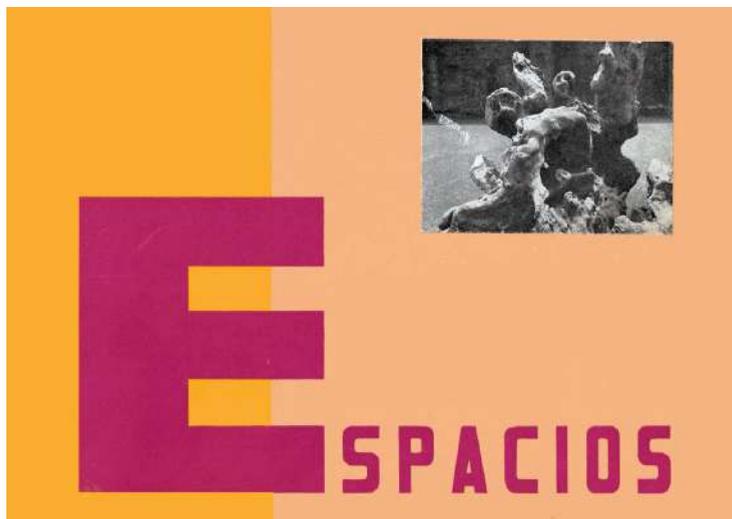


Figura 1. Portada del número 1 de *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*. Fuente: Carlos Ríos Garza, ed., *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas. 1948-1957*, colección Raíces Digital (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

Acorde a lo planteado desde un inicio,

“la revista *Espacios* mostró artículos relacionados con: la arquitectura, la pintura, el muralismo, la gráfica, la escultura, la fotografía, la poesía, la música, la danza, el teatro, la tecnología, la antropología, la planificación urbana, entre otros temas de interés afines a la idea de ser una revista integral de arquitectura y artes plásticas, cada tema vinculándose entre sí, hacia una visión integral arquitectónico/artística innovadora, ejemplificando y motivando la realización de una arquitectura de la Integración Plástica”¹⁶.

Y aunque en este artículo solo abordamos el tema de la arquitectura habitacional, esta revista fue en su momento un gran medio de difusión para todas las otras artes.

Metodología

El análisis parte de una metodología tanto cuantitativa como cualitativa con el propósito de relacionar las obras publicadas en esta revista con la arquitectura funcionalista reflejada en ellas que influyó en la producción edilicia de la segunda mitad del siglo XX. La ubicación

¹⁵ Guillermo Rossell de la Lama y Lorenzo Carrasco, “Editorial”, *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, n.º 1 (septiembre 1948): 25-26.

¹⁶ Alejandra Itzel Hernández Neri, “Una mirada a la Integración Plástica en la revista *Espacios*, 1948-57. Desde los discursos sobre lo regional, el arte, la técnica y el paisaje” (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 9, <http://132.248.9.195/ptd2021/enero/0806492/Index.html>.

cronotipológica de este trabajo es el México de las décadas de los años 40 y 50 del siglo pasado. En una primera etapa se analizarán los 41 números que fueron publicados entre 1948 y 1957, identificando aquellos que presentan artículos referidos a la arquitectura habitacional. Se elaborará una tabla que nos permita identificar el número de la revista, el título del artículo, el o los autores de ese texto y el tema general que aborda cada uno (fig. 2).

Tabla 1. Contenido sobre habitación de la revista <i>Espacios</i>				
n.º	Fecha	Título	Autor	Tema
2	invierno 1948-1949	“El problema de la habitación. Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas”	Félix Sánchez et al.	El énfasis es en la carencia de viviendas y las propuestas de resolverlos con arquitectura funcionalista con créditos del BNHUOP.
3	primavera 1949	“El mejoramiento de la casa campesina”	Alberto T. Arai	Ensayo en el que analiza las condiciones actuales de la casa campesina y propone un proyecto en el que resuelve algunos de los problemas fundamentales del habitar con algunos principios funcionalistas. Ilustrado con planos Arquitectónicos.
5-6	agosto de 1950	“Casa Habitación”	Augusto Álvarez	Ilustrada con planos y fotos.
7	junio de 1951	“Habitación”	Augusto Álvarez, Luis Barragán, Enrique del Moral, Félix Sánchez, Mario Pani, Carlos Obregón Santacilia, Antonio Pastrana y Víctor de la Lama	En este número se presentan 8 proyectos de casas habitación, con planimetría y fotografías. Todas ilustradas con planos arquitectónicos y fotografías. Estas casas se han convertido en obras icónicas de la arquitectura funcionalista en México.
8	diciembre de 1951	“Habitación en los jardines del Pedregal”	Luis Barragán y Max Cetto	Casa habitación en la calle de Fuentes y residencia en los Jardines del pedregal. Ilustradas con fotografías que muestran los principios funcionalistas.
10	agosto de 1952	“Centro Urbano ‘Presidente Juárez’”	Mario Pani	Explica el problema y el proyecto ilustrado con fotografías.
11-12	octubre de 1952	“6 casas en Los Ángeles, California”	Campell & Wong, Henry L. Eggers, Mario Corbett, R. Summer, Gregory Ain y Carl Louis Maston	Ilustrado con planimetría y fotografías.
13	enero de 1953	“Residencia en Lomas Altas”	Raúl Cacho	Ilustrado con plantas, cortes y fachadas.
15	mayo de 1953	“Casa de un arquitecto”	Juan Sordo Madaleno	Explica el programa con croquis y se ilustra el proyecto con planos y fotos.

17	diciembre de 1953	“Casa habitación en el Pedregal de San Ángel”	Leonardo Martí y Javier Septien	Ilustrado con planos arquitectónicos y fotografías.
20	agosto de 1954	“Residencia en Cuernavaca”	Víctor de la Lama, Héctor Velázquez y Ramón Torres	Presentan el proyecto con fotografías y una planta arquitectónica.
25	junio de 1955	“Casa habitación. Un intento de arquitectura realista”	Juan O’Gorman	Explica el problema y el proyecto de lo que será su casa particular. Ilustrado con plantas arquitectónicas y fotografías.
32	agosto de 1954	“Casa habitación en Ixcateopan n.º 80”	Héctor Velázquez, Ramón Torres y Sergio Torre	Ilustrado con planos arquitectónicos y fotografías.
38	julio-agosto de 1954	“El mueble más grande de la casa moderna”	Manuel Larrosa y Blanca Haro	Se refiere al automóvil que puede ocupar un espacio importante dentro de la casa.
39-40	septiembre - diciembre de 1955	“Planeación, promoción y proyecto de Multifamiliares populares en propiedad horizontal”	Guillermo Rossell, Adolfo Pérez Llana y Manuel Larrosa	Explican los proyectos ilustrados con planos arquitectónicos.

Figura 2. Contenido sobre habitación de la revista *Espacios*; tabla realizada con información de la edición original de la revista, a la que se ha accedido a través de Ríos Garza, *Espacios...* Fuente: elaboración propia.

Esta tabla permitirá identificar, por una parte, la cantidad de artículos referidos a la temática de este trabajo; en segundo lugar, permitirá identificar a los autores para contextualizar su producción, y finalmente revisar las temáticas para identificar los tipos de arquitectura habitacional que se diseñaba y construía en esos años.

Resultados

Al revisar cada uno de los 41 números que se editaron de la revista *Espacios*, se seleccionaron aquellos que hacen referencia a la vivienda funcionalista, teniendo un total de 15 revistas analizadas. Es importante mencionar que los autores de los artículos seleccionados, en general, fueron los arquitectos más destacados de la época y, por tanto, los que más influencia tenían en el campo de la arquitectura en México; personalidades como Augusto Álvarez, Luis Barragán, Enrique del Moral, Mario Pani, Carlos Obregón Santacilia, Juan Sordo Madaleno, entre otros, publicaron sus obras con planimetría y fotografías de alta calidad, muchas ellas tomadas por Manuel Álvarez Bravo, uno de los fotógrafos más reconocidos en ese momento. Aunque muchos de los artículos solo presentan planos y fotos, muestran modelos a seguir como ejemplos de la arquitectura funcionalista, desde viviendas realizadas en zonas residenciales y de carácter único dado por los autores, pasando por modelos para casas campesinas, hasta el análisis de la vivienda colectiva con el caso del Centro Urbano Benito Juárez diseñado por Mario Pani y Salvador Ortega e inaugurado en 1952 (fig. 3). De este último no solo se presenta planimetría y fotografías de los 19 edificios que integran el conjunto, sino que se hace una descripción y explicación detallada del problema planteado por la necesidad de vivienda para la clase media de Ciudad de México y de la solución de edificios de vivienda colectiva; su inspiración fue la Cité Radieuse en Marsella (Francia) de

Le Corbusier. Además, se construyeron otros conjuntos urbanos parecidos, como el Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA), que fue el primero, realizado en 1949 y también obra de Pani, y el Centro Urbano Nonoalco Tlatelolco de Armando Salas Portugal, en 1966. En este último, en palabras de Jácome Moreno, la serie de multifamiliares estaba integrada por imágenes que en su composición establecen nexos con la vanguardia fotográfica, la serie fue introducida en los medios de comunicación, específicamente en la revista *Arquitectura-México*, de la cual Pani era editor. Adentradas en el campo de las publicaciones, las fotografías de Salas Portugal adquieren un aspecto publicitario, cuyo fin fue promover tanto al arquitecto como la posibilidad de nuevos y mejores modelos de vida a través del magno conjunto habitacional¹⁷.

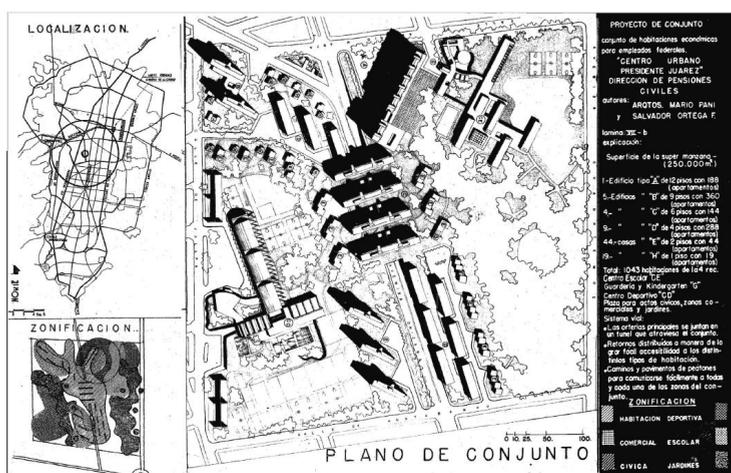


Figura 3. Imágenes del Centro Urbano Presidente Juárez. Fuente: *Espacios, Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas en México*, n.º 10, s. p.; acceso en Ríos Garza, *Espacios...*

En cuanto a la vivienda residencial, en el número 5-6 de agosto de 1950, los editores anuncian una nueva sección dentro de la revista, llamada “Habitación”: “En esta sección, como su denominación hará suponer, serán publicados los trabajos que han tenido como problema el de la CASA HABITACIÓN, y que se han estado realizando tanto en nuestro país como en el extranjero”¹⁸. Augusto Álvarez presenta ocho casos de estudio, material de la exposición de arquitectura contemporánea mexicana que estaba preparando en ese entonces el Instituto Nacional de Bellas Artes. Inicia con su propia casa, sigue con la casa-estudio de Luis Barragán, una casa habitación en la calle Madereros de Enrique del Moral, una casa habitación en la Ciudad de México de Félix Sánchez, una casa en Cuernavaca de Mario Pani, una casa de vacaciones en Acapulco de Carlos Obregón Santacilia, una casa en la

¹⁷ Cristóbal Andrés Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 31, n.º 95 (2009): 85-118.

¹⁸ *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, n.º 5-6 (agosto 1950): 108.

colonia Barrilaco (Ciudad de México) de Antonio Pastrana, y finalmente la casa de Víctor de la Lama.

En todas ellas se presenta únicamente planimetría y fotografías, que muestran la arquitectura contemporánea de ese estilo, que mezcla primordialmente la función y luego la forma, además de mostrar la influencia a nivel internacional de los principales arquitectos del estilo internacional. Por ejemplo, en la casa de Antonio Pastrana (fig. 4) se ve la influencia clara del lenguaje generado en la Bauhaus, mientras que la casa de vacaciones de Carlos Obregón (fig. 5) sigue el modelo de la casa Kauffman de Frank Lloyd Wright y la casa en Cuernavaca de Mario Pani (fig. 6) tiene los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier.

En el número 11-12 de octubre de 1952 se recogen seis proyectos de casas en Los Ángeles (California, EE. UU.) que muestran lo que se estaba diseñando y construyendo en el país vecino del norte, con varias influencias europeas y usonianas, que tal vez influyeron en los arquitectos mexicanos gracias a su difusión en esta revista.



Figura 4. Imágenes de la casa en la colonia Barrilaco (Ciudad de México) de Antonio Pastrana. Fuente: *Espacios, Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas en México*, n.º 5-6, s. p.; acceso en Ríos Garza, *Espacios...*



Figura 5. Imágenes de la casa de vacaciones en Acapulco de Carlos Obregón Santacilia. Fuente: *Espacios, Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas en México*, n.º 5-6, s. p.; acceso en Ríos Garza, *Espacios...*



Figura 6. Imágenes de la casa en Cuernavaca de Mario Pani. Fuente: *Espacios, Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas en México*, n.º 5-6, s. p.; acceso en Ríos Garza, *Espacios...*

Conclusiones

La arquitectura funcionalista en México adquiere durante la etapa posrevolucionaria del país un tinte nacionalista y de exploración técnico-constructiva que apunta hacia una identidad nacional dentro del gran contexto de la modernidad; los arquitectos más sobresalientes de la época participaban en varios ámbitos, como en la academia, en el desarrollo de la obra plástica, en el diseño, construcción y desarrollo de las obras arquitectónicas, así como en los medios de comunicación visual y escrita, como la revista en cuestión, para difundir y racionalizar la vivienda mexicana.

Al navegar por cada uno de los 41 números de *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, es posible recrear partes de la historia de la arquitectura en México, ya que permite identificar parte del lenguaje funcionalista que se empleaba en esa etapa en nuestro país. Esta revista, como medio de difusión de estas ideas, sirvió como modelo para muchos arquitectos principalmente jóvenes que buscaban su propio estilo y que, al ver las obras de arquitectos consolidados publicadas en *Espacios*, podían obtener ideas, diseños, contextos, materiales de construcción, etc.

Por otro lado, consideramos que en la adopción del modelo racionalista para la construcción de la vivienda en México se tuvieron varias influencias: algunas, evidentemente, de occidente o norteamericanas, como segundo momento de la modernidad después de la que la Bauhaus fuera cerrada; otras, las influencias locales de carácter individual y colectivo de los arquitectos mexicanos que le dieron un tinte característico a cada obra apoyados en los viajes que realizaron, los autores que revisaron y una especie de ambiente intelectual de la profesión donde la modernidad permeaba en todos los ámbitos de la vida, principalmente en la capital del país. Dichos factores favorecieron que las ideas fueran difundidas en el ámbito académico, tanto en la Universidad Nacional Autónoma de México como en otras escuelas de arquitectura del país.

Concluimos que la importancia de este trabajo radica en que estas revistas apuntalan el conocimiento de un ejercicio relativo a la praxis y la teoría arquitectónica, que podemos tal vez medir hoy con mayor perspectiva que la que hubo en la mitad del siglo pasado. Podemos entonces afirmar que parte del reto actual es completar la visión que se tenía de la arquitectura del pasado, y esto es factible gracias al análisis de medios de difusión de esta disciplina, en especial, las revistas de arquitectura del siglo XX.

Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas representó un foro de discusión y promoción de ideas de los arquitectos mexicanos más relevantes, donde a través de su obra y la narrativa podían difundir los principios básicos de la arquitectura moderna, así como también las ideas propias. La revista se convirtió en un vínculo de dicha narrativa entre los arquitectos en formación como en los profesionales para integrar los elementos, formas, materiales y lenguajes que identificaron a la arquitectura mexicana funcionalista.

Discursos patrimoniales en la revista *Arquitectura* y la construcción de un relato histórico nacional

Heritage Discourses in *Arquitectura* and the Construction of a National Historical Narrative

ELINA RODRÍGUEZ MASSOBRIO

Universidad Politécnica de Madrid, Universidad de la República, elinaromass@gmail.com

Abstract

En Uruguay, en las primeras décadas del siglo XX, el patrimonio, tanto material como inmaterial, adquirió una significativa relevancia como soporte simbólico para la creación de una narrativa histórica nacional. Este artículo se enfoca en el análisis, entre 1914 y 1950, de la revista *Arquitectura* publicada por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU), y su contribución a la conceptualización del patrimonio y la historia de la arquitectura nacional. En un contexto de profundos cambios técnicos y formales, las revistas de arquitectura desempeñaron un papel crucial en la promoción de la conciencia sobre el patrimonio arquitectónico y su influencia en la identidad nacional. La elección de *Arquitectura* como fuente permite comprender cómo esta tendencia contribuyó a la construcción ideológica y su impacto en la identidad y la memoria. Además, se analiza cómo este enfoque ideológico respaldó el discurso de la SAU y los arquitectos asociados.

In Uruguay, during the early decades of the 20th century, both tangible and intangible heritage gained significant relevance as a symbolic foundation for the creation of a national historical narrative. This article focuses on the analysis, between 1914 and 1950, of the magazine *Arquitectura* published by the Society of Architects of Uruguay (SAU), and its contribution to the conceptualization of national architectural heritage and history. In a context of profound technical and formal changes, architectural magazines played a pivotal role in promoting awareness of architectural heritage and its influence on national identity. The choice of *Arquitectura* as a source enables us to comprehend how this trend contributed to ideological construction and its impact on identity and memory. Additionally, the analysis delves into how this ideological approach supported the discourse of the SAU and affiliated architects.

Keywords

Uruguay, patrimonio, historia de la arquitectura, identidad nacional, discurso Uruguay, heritage, history of architecture, national identity, discourse

Patrimonio, prensa y campo profesional: la revista *Arquitectura*

La conmemoración del primer centenario de la independencia de Uruguay¹, celebrado entre 1925 y 1930, planteó un desafío relacionado a la construcción de una identidad nacional distintiva. Por un lado, se buscaba distanciarse del legado colonial y consolidar una nación independizada; y por otro, hacer frente a la influencia de la corriente migratoria europea que se entrelazaba con la segregación gradual de las culturas locales². Durante la construcción del estado independiente, los arquitectos³ desempeñaron un papel crucial al integrar las nuevas instituciones poscoloniales, al establecer asociaciones profesionales y al fundar medios de difusión.

El objetivo de este artículo⁴ es analizar la evolución de los temas y debates relacionados con el patrimonio en la revista *Arquitectura*⁵ durante el periodo comprendido entre 1914, año de la primera publicación de la revista (fig. 1), y 1950, año en que se condensaron diversas acciones en relación a la mirada patrimonial⁶. Se reflexionará sobre las características que debía asumir el patrimonio arquitectónico por su carácter identitario en un momento de intensa transformación técnica y formal (introducción de nuevos materiales y sistemas constructivos, geometrización, simplificación de las formas, etc.), durante un proceso de modernización del país (1903 y 1933)⁷. Esta construcción histórica condensó problemáticas sumamente relevantes del momento en que se produjo, constituyendo un objeto cultural denso y complejo. El discurso patrimonial desempeñó un papel fundamental como

¹ Entre 1925 y 1930, Uruguay celebró su primer centenario como país independiente. Se llevaron a cabo manifestaciones alegóricas y efímeras, así como la construcción de obras públicas y monumentos conmemorativos para resaltar y afirmar la identidad nacional.

² El territorio uruguayo estaba habitado por diversas poblaciones indígenas que, debido al proceso de colonización, sufrieron una desintegración progresiva. Esto resultó en su forzada o involuntaria inclusión en los estratos sociales más bajos, la migración hacia regiones menos pobladas o, en algunos casos, la muerte en campañas organizadas para aniquilarlos.

³ Los estudios de arquitectura en Uruguay comenzaron en la Universidad de la República en el año 1886, dentro de la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas. En 1915 se creó la Facultad de Arquitectura, separándose de la antigua Facultad de Matemática.

⁴ La investigación que da origen a este artículo se enmarca en la tesis doctoral “Primeros discursos patrimoniales en el Uruguay: 1900-1950”.

⁵ La revista *Arquitectura* es una publicación especializada en Uruguay, editada por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay que ha sido un testimonio fiel de la cultura arquitectónica local.

⁶ El año 1950 significó un corte por diversas razones ligadas entre sí. En el contexto de posguerra cambió la visión patrimonial internacional que existía hasta la fecha. Además ese año se sancionó la Ley n.º 11473, de Homenajes a Artigas (José Gervasio Artigas (1764-1850) héroe nacional y prócer del proceso independentista), que dispuso por primera vez la creación de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, con la tarea de conservar la riqueza histórica y artística de la República. Por último, la Facultad de Arquitectura se preparaba para un cambio del plan de estudios, originalmente académico por un plan afiliado a lo moderno y abocado al espíritu social, que se efectuó en 1952.

⁷ Según Jaime Yaffé, “Política y economía en la modernización: Uruguay 1876-1933” en ponencia *Primeras Jornadas de Historia Regional Comparada* (Porto Alegre: agosto de 2000): “en Uruguay el proceso de modernización transcurrió en dos fases sucesivas: la primera en el último cuarto del siglo XIX (períodos ‘militarista’ y ‘civilista’ entre 1876 y 1903) y la segunda en las tres primeras décadas del siglo XX (período ‘batllista’ entre 1903 y 1933)”.

herramienta para forjar una identidad colectiva, en la configuración de una “historia de la arquitectura nacional” y en la conceptualización del patrimonio en Uruguay. Con el nacimiento del gremio de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU) en 1914 surgió la revista *Arquitectura*, que se mantiene vigente publicando números nuevos hasta hoy. Durante más de cien años en sus hojas se han registrado obras, ideas y concreciones de arquitectos, contribuyendo con la difusión y construcción de una cultura arquitectónica en el Uruguay. La revista reunió obras realizadas por arquitectos nacionales y extranjeros, así como obras realizadas en el exterior por arquitectos nacionales o de interés. Como medio de difusión de ideas, la revista desempeñó un papel importante en la configuración del campo disciplinario y en la difusión de propuestas gremiales.



Figura 1. Tapa del primer número de la revista *Arquitectura*. Fuente: SAU, *Arquitectura*, n.º 1 (1914): 1.

Arquitectura se consagró como una de las primeras revistas especializadas y fundamental medio impreso de divulgación seriada en Uruguay que trató temas de arquitectura y urbanismo, así como otros asuntos de interés colectivo⁸. En el primer número de *Arquitectura* la comisión directiva de la SAU estaba integrada en gran parte por arquitectos que ocupaban

⁸ En la región, *Arquitectura* no fue la primera publicación sobre la materia. En Argentina, la Sociedad Central de Arquitectos, fundada en 1886, ya editaba la *Revista de Arquitectura* desde 1905. En Chile, aunque la Sociedad Central de Arquitectos se estableció en 1907, la primera edición de la *Revista de Arquitectura* (con el mismo nombre que la revista argentina) apareció en 1922. Aunque el gremio de arquitectos en Uruguay se creó más tarde en comparación con los casos de Argentina y Chile, según Santiago Medero, la separación con la ingeniería en la enseñanza ocurrió mucho antes. En Argentina, esta separación ocurrió en 1948, y en Chile en 1944. Además, la revista *Arquitectura* tiene un claro antecedente en la *Revista de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos del Uruguay*, que se destacó en un momento en el que las publicaciones culturales eran escasas o inexistentes.

cargos de poder⁹. Según Medero, esta fue la generación que estableció los objetivos, valores y formas de operar del gremio de arquitectos, así como también ocuparon los principales cargos en el estado, del gremio y de la Facultad de Arquitectura, no solamente en las primeras décadas del siglo, sino hasta bien entrados los 1940. También imprimieron el carácter de la enseñanza profesional, imbuida de las ideas de la academia *des beaux-arts*¹⁰.

La condición de órgano corporativo de *Arquitectura* se manifestaba en forma directa en sus contenidos, por ejemplo, en el hecho de que, publicaban edificios realizados por los propios socios, así como se difundían los concursos públicos avalados y organizados por la institución. Sin embargo, durante los años estudiados de la revista no se registra una conciencia clara acerca de lo que significaba el patrimonio ya que los artículos relacionados a este tema aparecen en números salteados, con contradicciones y en un proceso de construcción.

En el desarrollo de los artículos se percibe que los temas relacionados al patrimonio son tomados, en su mayoría, por los mismos actores. Se detectan diferentes líneas discursivas, ninguna es preponderante ya que en varias ocasiones se plantean discusiones con diferentes posiciones y puntos de vista. Aparecen líneas que irán variando en su difusión a lo largo de la revista. La primera planteaba dar a conocer y valorar la arquitectura nacional frente a la “escasa” cantidad de edificios con valor patrimonial en el territorio uruguayo; la segunda proponía armar un relato de la historia y las características regionales de la arquitectura local; y la tercera pretendía definir un estilo arquitectónico nacional. Estos tres puntos se van a ver desarrollados con mayor y menor intensidad a lo largo de los años y de las publicaciones, que obviamente responden a contextos y discusiones coyunturales.

Línea discursiva 1: La “alarmante” ausencia de edificios patrimoniales en el territorio uruguayo

Según Leonel Cabrera, el Uruguay se ha estructurado y pensado como un “país trasplantado desde Europa”¹¹. El modelo perseguido desde el poder fue notoriamente europeo y rápidamente se desdibujaron las raíces americanas dentro de las ideologías dominantes. Contribuyeron a gestar esta idea diferentes elementos como la desaparición temprana de la escasa población indígena sobreviviente hacia fines del período colonial (1550-1810)¹², y

⁹ La comisión directiva estaba integrada por los arquitectos Horacio Acosta y Lara como presidente; Diego Noboa Courrás como secretario; Cándido Lerena Joanicó como bibliotecario; S. Geranio como tesorero; y A. Baldomir, Alfredo R. Campos y Luis G. Fernández como vocales. El Comité de Redacción estaba integrado por los arquitectos Eugenio P. Baroffio, Elzeario Boix, Emilio Conforte, Juan Giuria, Alfredo Jones Brown, Juan Monteverde, Juan J. Pedemonte, y Jacobo Vázquez Varela y el secretario era Raúl Lerena Acevedo.

¹⁰ Santiago Medero, “Arquitectos de Estado. Arquitectura y política en Uruguay en la primera mitad del siglo XX”, *Estudios Sociales Del Estado* 4, n.º 8 (2018): 7-37.

¹¹ Leonel Cabrera Pérez, *Patrimonio y arqueología en la región platense* (Montevideo: Universidad de la República, 2011).

¹² El período colonial fue desde 1550 hasta 1810. En la etapa de la colonización, el territorio uruguayo recibía el nombre de Banda Oriental. Durante dicho período fue un territorio de disputa entre colonias españolas, portuguesas e inglesas.

la masiva migración europea¹³ la cual desde los centros de poder fue proyectando su imaginario y tradiciones.

Por otro lado, según Isidro Sepúlveda Muñoz, la promoción del hispanoamericanismo como instrumento para recimentar el intercambio político, cultural y comercial entre España y América tuvo una importancia “mucho más trascendente, profunda y complementaria entre ambas partes que la mantenida por el resto de las metrópolis con sus antiguos territorios coloniales, [...] al extremo de utilizarse de reforzamiento de la identidad nacional”¹⁴.

La primera línea discursiva que aparece en la revista trata sobre la “alarmante” ausencia de edificios con valor patrimonial en el territorio uruguayo, desde los primeros números de la revista, en la década de 1910, la comisión directiva de la SAU manifestaba su preocupación por la falta de monumentos históricos en el Uruguay. Cuando se hace referencia a este tema se trata específicamente de la ausencia de obras del período colonial, y no se registra, revalorización de una arquitectura histórica en el territorio nacional de otra época. Además se declara explícitamente en diversas ocasiones la carencia de historia o de elementos de valor a rescatar, y la importancia de crear un relato histórico a partir de la recopilación de datos e información sobre la colonia. En la mayoría de los artículos relacionados a este tema, no se plantea una visión revisionista o crítica frente al intercambio cultural entre América y España, más bien se trata de enaltecer a España como la “madre patria”¹⁵.

Además, en el periodo de modernización se desencadenaron una serie de sucesos importantes relacionados al discurso patrimonial en el cual la SAU, en la década de 1910, se manifestaba y solicitaba la preservación de construcciones coloniales, como la Catedral¹⁶ y el Cabildo de Montevideo¹⁷, debido al cambio acelerado que se estaba produciendo en las ciudades, y comenzaba con un proceso de puesta en valor del pasado junto a la recuperación de algunos edificios coloniales. Por este motivo comenzaron a aparecer varios artículos

¹³ Según diversos estudios, entre 1860 y 1920 un total aproximado de 600.000 europeos entraron en territorio uruguayo, provenientes fundamentalmente de España, de Italia y de Francia. Fue tal la afluencia de inmigrantes, que prácticamente sobrepasaron a la población preexistente y modificaron la fisonomía del país.

¹⁴ Isidro Sepúlveda Muñoz, *El sueño de la madre patria: hispanoamericanismo y nacionalismo* (Madrid: Marcial Pons, 2005): 11.

¹⁵ En diversos artículos se nombra a España como “la madre patria”.

¹⁶ La Iglesia Matriz, o Catedral Metropolitana de Montevideo, es el principal templo católico de la ciudad que se ubica en la Ciudad Vieja, frente a la Plaza Constitución o Plaza Matriz (como dictaminaban las Leyes de Indias). Sus orígenes se remontan a la época colonial, cuando en 1740 se construyó una iglesia de ladrillos en el sitio que hoy ocupa la catedral. Posteriormente, en 1790, se colocó la piedra fundamental para empezar a construir el nuevo edificio que es de estilo neoclásico diseñado por Tomás Toribio (primer arquitecto español en la zona). Fue catalogado como Monumento Histórico Nacional en 1975.

¹⁷ El Cabildo de Montevideo está ubicado en la Ciudad Vieja de Montevideo, frente a la Plaza Constitución o Plaza Matriz. Su construcción se inició en 1804 y el proyecto estuvo a cargo de Tomás Toribio. El 18 de julio de 1830 en una de sus salas se juró la primera Constitución de la República. Fue catalogado como Monumento Histórico Nacional en 1975.

relacionados a la arquitectura colonial en Montevideo¹⁸, “La puerta de la ciudad”¹⁹ acompañada de una imagen de la obra (fig. 2) y “La arquitectura colonial de Montevideo”²⁰. Estos artículos, junto con otros, marcaron el inicio del proceso de reconocimiento y divulgación de la arquitectura colonial en Montevideo.



Figura 2. Por primera vez la revista muestra una imagen de una obra de arquitectura colonial de Uruguay. Fuente: SAU, “La puerta de la ciudad”, *Arquitectura*, n.º 12 (1916): 145.

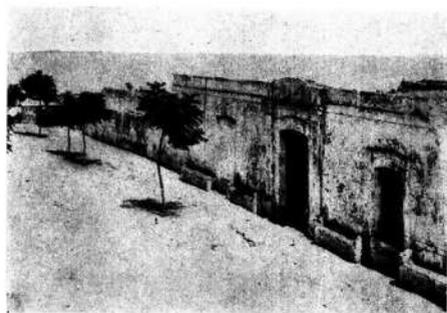


Figura 3. Imagen de la Comandancia y de viviendas, arquitectura colonial, en Colonia del Sacramento. Fuente: M. Cravotto y E. Durán Guani, “Arquitectura Colonial”, *Arquitectura*, n.º 20 (1917): 82.

¹⁸ Montevideo es la capital de la República Oriental del Uruguay.

¹⁹ SAU, “La puerta de la ciudad”, *Arquitectura*, n.º 12 (1916): 153.

²⁰ Silvio Geranio, “La arquitectura colonial de Montevideo”, *Arquitectura*, n.º 16 (1916): 16-17.

En 1917 el artículo, de Mauricio Cravotto²¹ y Durán Guani²², “Arquitectura Colonial”²³ informaba sobre una investigación de Colonia de Sacramento²⁴, ciudad fundada por la colonia portuguesa en 1680 que fue el primer asentamiento europeo y la ciudad más antigua en el territorio uruguayo, a 177 kilómetros de Montevideo. En él hablaban de la “autenticidad” de la arquitectura colonial portuguesa, ya que hasta el momento se mantenía prácticamente como era originalmente, y comenzaba a clasificar y describir tipos arquitectónicos (fig. 3). Es la primera vez en la revista que se rompía la barrera de la capital para destacar una construcción de valor patrimonial, se estudiaba un tipo arquitectónico de una procedencia que no era la española y se incorporaban nuevas dimensiones a la materia. Sin embargo, el relato se seguía sustentando en las arquitecturas coloniales.

A partir de 1920, año en que se celebra en Montevideo el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos (CPA)²⁵, *Arquitectura* pasó a ser el órgano oficial de difusión de dichos eventos. La celebración del congreso había sido proyectada por primera vez en 1916, también como iniciativa de la SAU con Alfredo R. Campos²⁶ como promotor de la idea. Dichos congresos contribuyeron de manera decisiva a generar una conciencia respecto a la necesidad del reconocimiento y protección de los monumentos históricos de América que cada país debía promover.

En paralelo a los planteos y discusiones que se estaban dando en el primer CPA, en la revista empezaron a aparecer con mayor claridad la intención de difundir la arquitectura histórica nacional, exclusivamente colonial. Es así que, en 1920, aparecen artículos como “Edificios coloniales”²⁷, otra nota sobre la Catedral y el Cabildo de Montevideo. Se desarrollaba la idea del edificio como documento y fuente didáctica del conocimiento histórico ya que aparecían

²¹ Mauricio Cravotto (Montevideo, 1893-1962) fue un arquitecto y docente uruguayo, considerado uno de los fundadores del urbanismo en Uruguay. Fue integrante de la comisión directiva de la revista en 1930.

²² Enrique Tomás Durán Guani (Montevideo, 1891-s. f.) fue un arquitecto uruguayo. Fue integrante de la comisión directiva de la revista, alternadamente, entre 1922 y 1948.

²³ M. Cravotto y E. Durán Guani, “Arquitectura Colonial”, *Arquitectura*, n.º 20 (1917): 80-83

²⁴ Colonia del Sacramento, actualmente es la capital del departamento de Colonia, en el suroeste de Uruguay. El barrio histórico fue declarado Patrimonio de la Humanidad en 1995 al ilustrar la fusión exitosa de los estilos portugués, español y poscolonial.

²⁵ Los Congresos Panamericanos de Arquitectos han sido eventos de gran relevancia para la disciplina arquitectónica en América. Desde su primera edición en 1920 en Montevideo, han reunido a profesionales relacionados con la construcción y el diseño para discutir desafíos y oportunidades en el ámbito arquitectónico y urbano. Estos congresos también han promovido el patrimonio cultural y arquitectónico de la región, facilitando el intercambio de conocimientos y experiencias entre delegaciones participantes. Alfredo Ramón Campos fue el promotor de la idea y en 1914, tras la creación de la SAU, presentó un programa que incluía el germen de los futuros congresos.

²⁶ Alfredo R. Campos (Montevideo, 1880-1970) fue un arquitecto, militar, historiador, escritor, y docente uruguayo. Tuvo actuación destacada en la restauración de importantes monumentos históricos, como defensor y divulgador de temas patrimoniales. Fue integrante de la comisión directiva de la revista, alternadamente, entre 1914 y 1938.

²⁷ SAU, “Edificios coloniales”, *Arquitectura*, n.º 36 (1920): 25-27.

graficados en la revista los planos de ambos proyectos y se detallaba que fueron realizados gracias a un relevamiento utilizando a la obra como documento (fig. 4).

Ya en 1921, Alfredo R. Campos, siendo director de la revista y profesor de Teoría de la Arquitectura de la Facultad, toma protagonismo en la revista firmando cuatro artículos bajo su nombre. Luego de visitar la fortaleza de Santa Teresa²⁸, en 1921, publica “Por nuestra arquitectura colonial: la Fortaleza de Santa Teresa”²⁹. En este artículo destacaba la importancia no sólo simbólica sino constructiva de esta obra militar y planteaba la dificultad de restaurarla por la escasez de documentación gráfica y administrativa de la época esparcida en archivos de diversos países. Promovía el minucioso estudio de la obra y la importante búsqueda en archivos para no caer en “la inventiva arbitraria que desnaturalice la seriedad del propósito”³⁰. Campos dejaba claro que no se debía realizar una recreación de lo que había sido la fortaleza originalmente.

Aquí vemos cómo se amplían los valores destacados de los monumentos y se agregaba él de su función, como el valorar una arquitectura militar. En este contexto de esfuerzos de difusión y valoración de arquitectura colonial, con la participación de Campos, se realizaron las primeras declaraciones estatales de Monumentos Históricos Nacionales. En 1927 Santa Teresa y en 1937 San Miguel, fortalezas militares coloniales aisladas de las ciudades, de las pocas que se mantienen completas en pie en Latinoamérica. En este proceso prevaleció el valor histórico y la influencia ideológica del momento determinó que se debía valorar una identidad basada en la “raíz hispánica”. Tuvieron que pasar cuatro décadas para que se declararan otras construcciones como Monumento Histórico Nacional, al principio de la década de 1970 en coincidencia con la crisis económica, la dictadura militar y la promulgación de la primera Ley de Patrimonio³¹.

En 1921 se destaca “Una interesante iniciativa del Instituto Histórico [y Geográfico del Uruguay]. Clasificación de la zona histórica de Colonia”³² por Raúl Lerena Acevedo³³. Este artículo incorporaba por primera vez el creciente interés por la dimensión urbana y por las arquitecturas no monumentales de los tejidos residenciales. Se ampliaba la mirada de una intervención, más allá de la estricta restauración objetual y monumental (fig. 5). El artículo hablaba del valor histórico de la zona, aclarando que la arquitectura colonial no tenía valor arquitectónico sino que en su conjunto presentaba valor artístico. Esta idea de la carencia

²⁸ La fortaleza es una obra de arquitectura militar de 1776, situada en el Departamento de Rocha a 305 kilómetros de Montevideo. En el siglo XVIII ese espacio de tierra se llamaba La Angostura y era el único pasaje seguro cercano a la costa atlántica desde el extremo sureste de Brasil hacia el Uruguay, frontera activa militar entre los imperios españoles y portugueses.

²⁹ Alfredo R. Campos, “Por nuestra arquitectura colonial: la Fortaleza de Santa Teresa”, *Arquitectura*, n.º 41 (1921): 17.

³⁰ Campos, “Por nuestra arquitectura colonial...”, 17.

³¹ Ley n.º 14040, de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural, decretada en 1971 con carácter estrictamente monumental.

³² Raúl Lerena Acevedo, “Una interesante iniciativa del Instituto Histórico [y Geográfico del Uruguay]. Clasificación de la zona histórica de Colonia”, *Arquitectura*, n.º 48 (1921): 130-132.

³³ Raúl Lerena Acevedo (Montevideo, 1888-s. f.) fue un arquitecto uruguayo. Fue integrante de la comisión directiva de la revista entre 1916-1918.

de valor arquitectónico debido a que la arquitectura colonial no cumplía satisfactoriamente con los requerimientos de la época, era una idea que comenzaba a reiterarse en el relato, y lo complejizaba, ya que manifestaba que la arquitectura colonial quedaba obsoleta pero aún se debe mantener como testimonio. A partir de 1929, Colonia del Sacramento comienza a cobrar mayor importancia y visibilidad en la revista, y se densificó el volumen de obras patrimoniales³⁴.

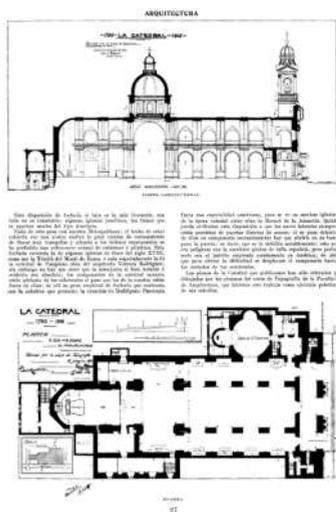


Figura 4. (izda) Imágenes y planos realizados por un relevamiento de la Iglesia Matriz. Fuente: SAU, “Edificios Coloniales”, *Arquitectura*, n.º 36 (1920): 27.

Figura 5. (dcha) Imagen de la trama urbana de Colonia del Sacramento. Fuente: R. Lerena Acevedo, “Una interesante iniciativa del Instituto Histórico [y Geográfico del Uruguay]. Clasificación de la zona histórica de Colonia”, *Arquitectura*, n.º 48 (1921): 131.

La realización de estas teorizaciones se daba en paralelo a la restauración científica enunciada por Gustavo Giovannoni (1873-1947), quien instó a la protección de centros históricos y la defensa de “arquitecturas menores” que hacían al ambiente urbano trascendiendo la visión objetual-monumental. De hecho, la idea de ambiente sería fundamental para las concepciones que introduce la Carta de Atenas de 1931. Las ideas reflejadas en el artículo anterior se alinean tempranamente con esta carta, donde sus creadores reivindicaban la salvaguarda del contexto inmediato de monumento histórico.

En los últimos años estudiados aparecen saltados estos temas, sin una profunda reflexión ni manifestación de posturas por parte de la SAU, sino que a modo informativo y expositivo de las obras nacionales. Los artículos antes expuestos forman parte del proceso de

³⁴ Se publica una transcripción de Fernando Capurro, *La Colonia del Sacramento* (Montevideo: Talleres gráficos “El Siglo ilustrado”, 1928). También se publicaba “La zona histórica de la colonia”, *Arquitectura*, n.º 139 (1929): 101. Este último planteaba la necesidad de conservar y restaurar el casco histórico debido al crítico estado de conservación en que se encontraba la zona.

enaltecer, valorar y difundir obras de arquitectura con valor patrimonial en el territorio nacional, todas de origen colonial.

Línea discursiva 2: arquitectura propia y regional

Otra línea discursiva en la revista *Arquitectura* fue la discusión sobre la necesidad de una arquitectura regional, con carácter propio y con individualidad de cada país, que formaron parte de un proceso de búsqueda de una nueva arquitectura. El debate sobre la “arquitectura nacional” se volvió relevante y encontró entusiastas defensores entre los arquitectos. La búsqueda de una arquitectura propia trascendía el contexto local y se manifestaba como un problema común a escala regional en los CPA.

En este contexto, la influencia de lo hispánico fue incorporándose gradualmente, principalmente dentro de corrientes nacionalistas y americanistas. El término “neocolonial” se popularizó en América Latina para referirse a una arquitectura de raíz hispana con características locales. Esta tendencia se vio impulsada en la década de 1920 por la celebración de los centenarios de los países latinoamericanos, que generaron un debate sobre el pasado y las proyecciones futuras. Además, la influencia arquitectónica de Estados Unidos, a principios del siglo XX, contribuyó a que “lo español” se convirtiera en parte esencial de la identidad americana.

La revista también reflejaba una tensión ideológica entre el panamericanismo y el latinoamericanismo. Ambos conceptos surgieron debido al interés geopolítico expansionista de Estados Unidos y la búsqueda de autonomía de los nuevos países latinoamericanos frente a las potencias europeas y estadounidenses.

En 1917, se publicó un estudio de arquitectura colonial sudamericana realizado por el arquitecto argentino Juan Kronfuss³⁵. El artículo argumentaba que la arquitectura “colonial sudamericana” era local y diferente de la española debido a la aplicación de motivos coloniales por mano de obra poco experta y la influencia indígena en ciertas zonas. Se planteaba la importancia de un estudio serio y metódico de la arquitectura colonial sudamericana para comprender sus verdaderos tipos y adaptarlos a las necesidades del presente.

En 1919, Raúl Lerena Acevedo escribió otro artículo titulado “Sobre arquitectura colonial, comentario a un artículo del Arq. Alejandro Christofersen (argentino)”³⁶. En línea con el artículo anterior, Lerena Acevedo planteaba la idea de tomar la arquitectura colonial como referencia para una arquitectura nueva y moderna adaptada a las necesidades de la época. Aparece una clara referencia a las ideas del panamericanismo, y enaltecía y reconocía a EEUU que había logrado formular una arquitectura propia en California. Lerena Acevedo destacaba la importancia y necesidad de construir una arquitectura propia regional, y comenzaba a esbozar ideas en contra del colonialismo, diciendo que el valor que tenía la

³⁵ Johannes Kronfuss (1872, Imperio Austrohúngaro-1944, Córdoba, Argentina) fue un ingeniero, arquitecto, dibujante, pintor, investigador, docente y escritor. Llevó a cabo el primer estudio y relevamiento de la arquitectura colonial española en Argentina. Publicó “Arquitectura Colonial”, *Arquitectura*, n.º 19 (1917): 70.

³⁶ Raúl Lerena Acevedo, “Sobre arquitectura colonial, comentario a un artículo del Arq. Alejandro Christofersen”, *Arquitectura*, n.º 33 (1919): 59.

sociedad uruguaya era ser cosmopolita. Esta idea no sólo planteaba una postura filosófica sino también una perspectiva adecuada para entender las transformaciones estructurales derivadas del proceso inmigración y mestizaje con la población local. Por tanto, la visión cosmopolita parecía ser la perspectiva teórica más idónea para comprender la nueva realidad nacional, que ampliaba la mirada del pasado colonial.

En los primeros CPA, la discusión relacionada a lo patrimonial se centró principalmente en la identificación y registro de los monumentos y edificios históricos de las ciudades americanas. En consonancia en la revista se exploraron temas relacionados con la historia y la evolución de la arquitectura en Uruguay³⁷ y se publicaban trabajos sobre arquitectura prehispánica en latinoamérica³⁸ (fig. 6). Ya para el segundo CPA, celebrado en Santiago de Chile en 1923, se recomendaba en las conclusiones del congreso la sanción de leyes de protección y conservación de estos monumentos en cada país, así como la creación de museos de materiales de construcción característicos de cada región.



Figura 6. Imágenes de arquitectura prehispánica en Bolivia y Perú. Fuente: A. Posnansky, “Disposiciones orientativas y apuntes arquitectonográficos de edificios prehispánicos. Valoración de arquitectura en América”, *Arquitectura*, n.º 38 (1920): 98.

En 1922, se redujo notablemente la mención de estos temas en la revista, aunque se publicaron algunos artículos de interés. En uno de ellos, Horacio Terra Arocena³⁹ planteaba

³⁷ Elzeario Boix, “La arquitectura en el Uruguay, Bosquejo Histórico”, *Arquitectura*, n.º 36 (1920): 28-31.

³⁸ La revista publicó un trabajo sobre la arquitectura prehispánica en Bolivia y Perú enviado al primer CPA, Arthur Posnansky, “Disposiciones orientativas y apuntes arquitectonográficos de edificios prehispánicos. Valoración de arquitectura en América”, *Arquitectura*, n.º 38 (1920): 95-101.

³⁹ Horacio Terra Arocena (Montevideo, 1894-1985) fue un arquitecto y político uruguayo. Fue integrante de la comisión directiva de la revista, alternadamente, entre 1921-1944.

reflexiones sobre la evolución posible de la arquitectura uruguaya y la relación estrecha entre el arte y el entorno en el que se desarrollaba. Nuevamente se hacía referencia a tomar la arquitectura colonial como referencia, pero adaptada al sitio y a la sociedad⁴⁰.

En 1928, el artículo “La confraternidad entre arquitectos de América, a través de una carta del Arq. Coni Molina (argentino)”⁴¹ hablaba de la idea de la confraternidad de los países americanos y se alinea a los pensamientos panamericanistas de la época. Siguiendo con el intercambio con la argentina, la revista publicaba “Conferencia arte hispanoamericano. Por Don M. S. Noel (argentino)”⁴², donde relataba varias conferencias de Martín Noel⁴³ que afirmaba la existencia de un arte ibero-andino nacido con la conquista y colonización de América. Establecía y describía un método para su identificación y planteaba la necesidad del conocimiento de las artes precolombinas para penetrar en lo hispanoamericano.

La revista *Arquitectura* reflejó un debate constante sobre la necesidad de una arquitectura propia y regional, con características propias de cada país. Se exploraban temas como la arquitectura colonial sudamericana, la influencia de lo hispánico, el panamericanismo y el latinoamericanismo. También a partir de la década de 1920 se planteaba la importancia de estudiar, difundir y valorar la arquitectura prehispánica como fuente de inspiración para una arquitectura auténticamente americana. Estos debates reflejaban la búsqueda de una identidad arquitectónica y cultural en el contexto de la consolidación de los países latinoamericanos.

Línea discursiva 3: Modernidad vs. Tradición

En consonancia con la línea anterior, aparecieron los que se cuestionaban qué estilo debía seguir la arquitectura de cada país. Como se ha visto, se buscaban referentes en la historia nacional y se intentaba “rescatar” estilos ya obsoletos pero que rememoraban momentos gloriosos del pasado. El relato evoluciona en esta línea de pensamiento, y comienza a abordar la disyuntiva entre la tradición y la modernidad, donde la disputa se establecía entre estos estilos antiguos y la aceptación de los principios de la modernidad como referente arquitectónico. Desde temprano, los arquitectos uruguayos se dieron cuenta que no eran los únicos que se enfrentaban a estas preguntas y comenzaron a mirar hacia el exterior en busca de respuestas. La revista reflejó estas inquietudes en sus páginas, intentando encontrar un sentido para la arquitectura nacional.

⁴⁰ Horacio Terra Arocena, “Algunas reflexiones sobre la evolución posible de nuestra arquitectura”, *Arquitectura*, n.º 51 (1922): 17-18.

⁴¹ A. Coni Molina, “La confraternidad entre arquitectos de América, a través de una carta del Arq. Coni Molina”, *Arquitectura*, n.º 124 (1928): 64-65.

⁴² SAU, “Conferencia arte hispano-americano. Por Don M.S. Noel”, *Arquitectura*, n.º 177 (1932): 171-172.

⁴³ Martín S. Noel (Buenos Aires, 1888-1963) fue un destacado arquitecto, historiador del arte hispanoamericano, ensayista y político argentino. Se le reconoce como uno de los principales impulsores del estilo neocolonial en su país y su influencia arquitectónica se extiende por gran parte de Latinoamérica.

En 1916, el artículo “Comentario”⁴⁴ hablaba sobre la “europeización” de Montevideo y la necesidad de sustituir la arquitectura existente. Se planteaba la ausencia de monumentos, la incapacidad de la arquitectura colonial para satisfacer las demandas de la sociedad actual y la falta de un relato histórico sólido. Se expresaba la idea “no tenemos tradición”, pero no como una preocupación por la ausencia, sino como una oportunidad para despojarse del pasado y tratar a Montevideo como una ciudad moderna⁴⁵.

En 1926, Carlos Agorio⁴⁶, director de la revista en ese momento, publicó un artículo titulado “Colonialismo”⁴⁷, donde criticaba el colonialismo y la arquitectura importada. Manifestaba que el problema de la arquitectura “nuestra”, regional, es que había sido la copia de las modalidades y aspectos de la arquitectura colonial (fig. 7). Agorio no veía razones suficientes para que los arquitectos tuvieran que hablar de tradición y arquitectura nacional, y terminaba reflexionando que esa tradición a la que algunos decían aferrarse era falsa criticando el período colonial.

Estas posturas se alineaban con la visión de Lerena Acevedo, mencionada previamente, sobre la nueva sociedad uruguaya cosmopolita y la crítica al pasado colonial glorioso que debía ser superado. Se introducía la idea de belleza y el cambio de enfoque estético durante la modernidad, donde el arte y la técnica debían reunirse bajo un mismo impulso modernizador, superando las oposiciones entre belleza y utilidad.



Figura 7. Imagen de un fragmento del artículo “Colonialismo”. Fuente: L. C. Agorio, “Colonialismo”, *Arquitectura*, n.º 101 (1926): 74.

La revista también incluía opiniones de referentes extranjeros sobre la disyuntiva entre tradición y modernidad, aunque predominaba un equilibrio entre ambas posturas. Se

⁴⁴ SAU, “Comentarios”, *Arquitectura*, n.º 14 (1916): 167-168.

⁴⁵ Esto convive, tempranamente, con las miradas de CIAM y de la arquitectura moderna, donde se debatieron y formularon los elementos básicos de una nueva aproximación a la arquitectura y el urbanismo.

⁴⁶ Leopoldo Carlos Agorio (1891, Montevideo-1972) fue un arquitecto y docente uruguayo. Fue decano de la Facultad de Arquitectura (1928-1934 y 1944-1948) y rector de la Universidad de la República (1948-1956). Fue integrante de la comisión directiva de la revista, alternadamente, entre 1921 y 1947.

⁴⁷ Leopoldo Carlos Agorio, “Colonialismo”, *Arquitectura*, n.º 101 (1926): 73-77.

publicaron artículos como “En pro del modernismo” de Irving F. Morrow⁴⁸ y “En pro de la tradición. En contra de la arquitectura moderna” de Harris C. Allen⁴⁹, ambos traducidos del *Journal of The American Institute of Architecture*⁵⁰. En el primer artículo, se argumentaba que las condiciones constructivas, técnicas y actuales no podían ser resueltas mediante la adhesión a precedentes históricos. En el segundo artículo, se cuestionaba la arquitectura moderna de los años veinte y treinta por su exclusión del gusto popular y la falta de referencias a la tradición arquitectónica y la memoria colectiva.

A medida que avanzaban los años, en 1932, surgían nuevos interlocutores en el debate, como el arquitecto Julio Vilamajó⁵¹, quien planteaba sus posturas en el artículo “Tradición y regionalismo”⁵². Vilamajó sostenía que la tradición no consistía en la mera copia de estilos antiguos, sino en los conocimientos y soluciones racionales adquiridos por generaciones anteriores. Defendía lo autóctono y el acervo popular como parte de la tradición, y afirmaba que para alcanzar la belleza era necesario comprender las formas del pasado para poder ejecutar las del presente. Además mencionaba que para conseguir la belleza era “necesario comprender las formas pasadas para poder ejecutar las presentes y así llegar a los sentimientos de otros hombres”. Declaraba que “la arquitectura es una expresión regional, en cuanto a su aspecto exterior, ya que lo fundamental está ligado a algo inmutable que es el reflejo de la vida misma”.

Esta línea discursiva sobre la tradición versus la modernidad en la arquitectura uruguaya fue un tema constante de debate en la revista *Arquitectura*. Se cuestionaba el estilo arquitectónico a seguir en el país y se buscaban referentes en la historia local. Surgieron posturas críticas hacia la arquitectura colonial importada y se planteó la disyuntiva entre la tradición y la aceptación de los principios de la modernidad. Hubo defensores del progreso y quienes abogaron por un equilibrio entre ambos enfoques. Además, se introdujeron la idea de belleza y el cambio estético durante la modernidad. La revista también incluyó opiniones de referentes extranjeros y nuevos interlocutores locales, como Julio Vilamajó, quien defendió lo autóctono y la tradición como conocimientos y expresiones regionales. Este debate reflejaba la búsqueda de un estilo arquitectónico nacional y la importancia de comprender y reinterpretar el pasado en la arquitectura del presente.

Reflexiones finales

El análisis de la revista *Arquitectura* en el período estudiado revela su papel como plataforma de posicionamiento de los arquitectos en la esfera pública, que jugaron un papel

⁴⁸ Irving F. Morrow, “En pro del modernismo”, *Arquitectura*, n.º 137 (1929): 58-61. Irving Foster Morrow (1884- 1952) fue un arquitecto estadounidense.

⁴⁹ Harris Allen, “En pro de la tradición. En contra de la arquitectura moderna”, *Arquitectura*, n.º 138 (1929): 83- 85. Harris C. Allen (s. f.) fue un arquitecto estadounidense.

⁵⁰ *Journal of the American Institute of Architects* fue una revista de arquitectura publicada en el siglo XX (el primer número es de 1913) por el American Institute of Architects (AIA) de los Estados Unidos.

⁵¹ Julio Vilamajó (Montevideo, 1894-1948) fue un reconocido arquitecto y docente uruguayo. Fue integrante de la comisión directiva de la revista en 1937.

⁵² Julio Vilamajó, “Tradición y regionalismo”, *Arquitectura*, n.º 172 (1932): 56.

importante en la construcción de una conciencia sobre el patrimonio arquitectónico y su carácter identitario en un momento de intensa transformación técnica y formal. En ese contexto, se dio gran importancia al patrimonio, tanto material como inmaterial, como apoyo simbólico y significativo para la creación de un relato histórico nacional.

La valoración del patrimonio en Uruguay, durante los años estudiados, estuvo estrechamente ligada a la concepción de los monumentos, lo cual se alineaba con el pensamiento arquitectónico imperante y una mirada selectiva hacia el pasado histórico. Se observa un debate constante y variable sobre la selección y preservación del patrimonio, así como también se revela la relación entre la construcción ideológica y el discurso de la SAU. Sin embargo, esta valoración tenía la tarea compleja de conciliar la necesidad de distinguirse del pasado colonial con la preservación de una herencia cultural en constante transformación.

Es posible sostener, que los profesionales y estudiantes uruguayos no recibieron una información procesada, sino que ellos mismos tuvieron que realizar su propio proceso de decantación. Esa decantación, que en definitiva fue un proceso de selección, pocas veces dio lugar a la construcción de un discurso propio demasiado elaborado y las publicaciones contribuyeron a generar una realidad heterogénea.

Para esto, es importante reconocer que la construcción del patrimonio arquitectónico ha estado influenciada por una perspectiva eurocentrista que ha excluido la diversidad étnica y cultural del país. La revisión histórica y la inclusión de otras perspectivas son necesarias para una comprensión más completa y justa del patrimonio.

El análisis de la revista *Arquitectura* contribuye a la comprensión de los discursos y debates en torno al patrimonio arquitectónico y su influencia en la construcción de la identidad nacional. Asimismo, nos invita a cuestionar los signos de poder y dominación presentes en el paisaje arquitectónico, y a examinar de manera crítica la narrativa histórica que subyace en ellos.

The Making of Architectural Imagery in the Age of Uncertainty and Disembedding

La construcción del imaginario arquitectónico en la era de la incertidumbre y el desarraigo

UGO ROSSI

Politecnico di Milano, ugo1.rossi@mail.polimi.it

Abstract

El Congreso aborda cómo se comunica la arquitectura, desde los orígenes de la modernidad hasta la era digital, afirmando además que la historia ofrece un amplio abanico de ejemplos de transmisión del saber arquitectónico. Sin embargo, podemos hacernos la pregunta, ¿qué tipo de arquitectura? Desde un principio, con la *Exposición Internacional de Arquitectura Moderna*, el objetivo fue presenciar el desarrollo del Estilo Moderno, que se había originado a partir de algunos Maestros. Sin embargo, desde entonces, podemos constatar que los arquitectos solo diseñaron el 2% del entorno construido y gran parte de este ha sido excluido del conocimiento arquitectónico general. Este aspecto plantea una gran pregunta; ¿Podemos afirmar haber logrado una visión arquitectónica global?

Esta contribución indaga en los desafíos que deben afrontar arquitectos e historiadores para superar esta condición de exclusión del paisaje construido y, en esta era moderna, líquida e incierta, definir qué papel juega la arquitectura.

The Congress deals with how architecture is communicated, from the origins of modernity to the digital age, also stating that history offers a wide range of examples of architectural knowledge transmission. However, can we ask the question, what kind of architecture?

From the beginning, with the *Modern Architecture International Exhibition*, the purpose was to witness the development of the Modern Style, which had originated from a few Masters.

However, since then, we can ascertain that architects have designed only 2% of the built environment, and much of the building has been excluded from general architectural knowledge. This aspect raises a huge question; Can we claim to have reached a comprehensive architectural vision? This contribution investigates the challenges architects, and historians must address to overcome such a condition of exclusion of the built landscape and, in this modern, liquid and uncertain epoch, to define what role architecture plays.

Keywords

Erwin Anton Gutkind, Bernard Rudofsky, Rem Koolhaas, Zygmunt Bauman

Introduction: From the beginning up to WWII

In 1969, in the essay *Where Architectural Historians Fear to Tread*¹, John Maas stated, "Architectural historians are fortunate because they are working in a field where the surface has hardly been scratched"². The field to which Maas was referring was the architecture that historians generally paid no attention to, precisely because, quoting John Lukacs, "whatever tends to be uninteresting is either something with which we are excessively familiar or something utterly alien to us [...] Historically speaking, we are usually attracted to places and periods about which we already know something"³, and the architectures to which historians have not paid attention have been, according to the investigation conducted by Maas in the article, the non-Western ones, the industrial ones, and the vernacular ones (fig. 1). In fact, at the time, Maas was writing, the journal addressed the publications and book reviews of (*JSAH*) essentially to the Western, and the architectures considered were those of the masters or, in any case, were architectures known by the mainstream apparatuses. What worried Maas was the complete indifference to the cultural phenomena alien to Western civilisation. This void of studies, research, and interest was probably because the historicisation of Architecture in the 30s-50s was to witness the New Architecture spreading.

Unlike the past histories of architecture, the ones of modern architecture, such as *Modern Architecture, International Exhibition*⁴ by Philip Johnson and Henry-Russel Hitchcock, or Nikolaus Pevsner's *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius*⁵, and James Maude Richards' *An Introduction to Modern Architecture*⁶, have been written while the events were still taking place. Such histories witnessed the affirmation of a new kind of architecture, more adherent to the needs of a world whose technical progress had turned past styles and materials into obsolete relics, as we can deduce from what has written by James Maude Richards in *An Introduction to Modern Architecture*,

... the principal reason why a new architecture is coming into existence is that the needs of this age are in nearly every case different from the needs of previous ages, and so cannot be satisfied by methods of building that belong to any age but the present.⁷

Also, Pevsner's *Pioneers of the Modern Movement* and Hitchcock-Johnson's *International Style* expressed essentially the same vision. Their texts brought the reader's attention to

¹ John Maass, "Where Architectural Historians Fear to Tread", *Journal of the Society of Architectural Historians* 28, n.º 1 (1969): 3-8.

² Maass, "Where Architectural Historians...", 3.

³ John Lukacs, *Historical Consciousness* (New York: Harper & Row, 1968), 244.

⁴ Henry-Russel Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922* (New York: W.W. Norton & Company, 1932); Henry-Russel Hitchcock, Philip Johnson, *Modern Architecture, International Exhibition* (New York: MoMA, 1932).

⁵ Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius* (London: Faber and Faber, Ltd. Price, 1936).

⁶ James Maude Richards, *An Introduction to Modern Architecture* (London: Pelican, 1940).

⁷ Richards, *An Introduction...*, 26.

the birth of the new movement and the enumeration of the differences between the Modern Movement architecture and past architecture.

The dissemination of this kind of architectural history has had the task of teaching and sustaining the architecture of the Modern Movement, as opposed to those of the past, academic and ancient. This aim was so widespread that it left no space for the architecture of different cultures or countries, much less for non-architect architecture (fig. 2). Moreover, the *International Exhibition*, which opened at New York's MoMA in 1932, curated by Philip Johnson and Henry-Russel Hitchcock, celebrated the first decade of Modern Architecture and its "birth". According to Johnson and Hitchcock, the exhibition was characterised by and based on the work of a few masters: Le Corbusier, Oud, Gropius, and Mies van der Rohe, and still, their purpose was to witness the development of the Modern Style, which from those Masters –convinced as they were– had begun.

However, since then, we can ascertain with bitterness that architects have designed only a short part of the built environment –and above all, no Master influenced it entirely– thus, the architectural history investigation has left out most of the buildings, then, paradoxically, a significant part of communication and studies has been dedicated to the masters' architecture and, conversely, very little to the rest.

While the historiographical interest of the early heroic mechanisation era and of the affluent society⁸ –which took command in the 1930s– was directly interested in the work of the masters and of the diffusion of the Modern Movement, at the same time, some groups of architects, scholars and intellectuals –such as Fernando Garcia Mercadal, José Luis Sert, Luigi Figini, Gino Pollini, Massimo Bontempelli, Pietro Maria Bardi, Gabriele Daniel, Giuseppe Pagano and others– started to research some aspect of vernacular architecture, as it was in the architecture of rural settlements and fishermen's houses of the Mediterranean coasts and islands. Notwithstanding, also in these cases, their interest was to join modern architecture with traditional. In their research, reports and books, these authors considered vernacular and traditional architecture overall to confirm the continuity between modern architecture and its origins, to find the ancient roots of the Modern, or on the contrary, to affirm the contrast between traditional architecture, or even more, focusing the research only to the past, rejecting contemporary history because it did not become history yet. At the end of the 19th century, this was the principal concept of the *Wiener Schule der Kunstgeschichte* (Vienna School of Art History) scholars⁹.

⁸ John Kenneth Galbraith, *The Affluent Society* (New York: Harcourt Publishing, 1958).

⁹ The Wiener Schule der Kunstgeschichte effort was to catalogue and classify all "historical" monuments, furnishings, and anonymous buildings, to know, in its entirety, the multicultural "History" of the Austro-Hungarian Empire.

Similar to this direction was the position and study of Paul Schultze-Naumburg, who introduced the concept of *Heimatkunst* (National Art) in contraposition to modern architecture and the *Neue Sachlichkeit*¹⁰.

In this brief premise, we can deduce that we have encountered many contrasting visions that prevented a whole architectural meaning since the beginning of modernity. Above all, it is evident that the main problem was the lack of interpretation and study of architecture as a result and evidence of the anthropological and social aspects of architecture, which shapes and is shaped by human activities, thoughts and aspirations. In other words, as Maas said in *Where Architectural Historians Fear to Tread*:

Philosophically speaking, "Architectural History" is a contradiction in terms; History is a continuum which cannot be chopped into fragments of time like "Medieval History", or fragments of space like "French History", or fragments of content like "Art History". It should be evident that triple fragmentations like "History of Nineteenth-Century American Architecture" have no valid meaning except as the title of a college course or textbook.¹¹

From these words, we can also point out that architecture could be a continuum which is impossible to chop into fragments of function, like house, theatre, or Hospital; or of time, like modern and ancient; or of culture, like Mediterranean, Western and Middle Eastern. Despite all these problems and from them, a huge question arises: is a comprehensive architectural vision possible?

As we have just seen, rarely –hardly ever– someone has considered architecture as a whole. But since then, we, fortunately, may encounter some isolated efforts in this direction.

Towards a comprehensive architectural vision: Bernard Rudofsky, Erwin Anton Gutkind and the Architecture of the Others

In the early 50s, Erwin Anton Gutkind showed how primitive people live and construct their dwellings out of basic materials and processes, writing six articles (hereafter series) devoted to *How Other Peoples Dwell and Build*, published in the *Architectural Design magazine*¹². In these series, Gutkind explored vernacular dwellings in the South Seas, Japan, China, Africa, Mid East and Native America. With this study, Gutkind intended to critique the Modern pursuit of a universal solution to housing. Gutkind wrote the series to encou-

¹⁰ Schultze-Naumburg was the director and founder of the series of essays and illustrated books entitled *Kulturarbeiten* (Cultural Works). Published between 1900 and 1917, *Kulturarbeiten* was devoted to the entire material, cultural and environmental landscape. However, in this enormous work, there is only the testimony of the ideal of peasant, rural and anonymous German architecture at the beginning of the century. To Schultze-Naumburg Modern architecture, as well as at the Viennese School, was rejected.

¹¹ Maass, "Where Architectural Historians...", 7.

¹² "How other peoples dwell and build: 1 Houses of the South Seas", *AD*, n.º 1 (1953): 1-2; "How other peoples dwell and build: 2 Houses of Japan", *AD*, n.º 2 (1953): 31-34; "How other peoples dwell and build: 3 Houses of China", *AD*, n.º 3, (1953): 59-62; "How other peoples dwell and build: 4 Indigenous Houses of Africa", *AD*, n.º 5 (1953): 121-134; "How other peoples dwell and build: 5 Mohammedan Houses", *AD*, n.º 6 (1953): 159-162; "How other peoples dwell and build: 6 Houses of North American Indians", *AD*, n.º 7 (1953): 193-197.

rage Modern architects to think afresh about present-day architecture and to echo and add to the post-war Modernists' preoccupation with everyday life. It was his opinion that:

The building of houses in primitive and past societies is an integral part of the social and spiritual life of the people, the group and the environmental experience. It is more than a mere practical adaptation to the needs of everyday life.¹³

Gutkind intended to raise awareness of architecture as a manifestation of culture and to show how different civilities express themselves architecturally in different ways. For him, a standardised solution which fulfils only or primarily the technical needs was out of the question. As Gutkind wrote to the MARS group in the midst 50s:

I am glad that, at long last, the Athens Charter has been recognised as what it is in reality, namely, an utterly useless and nonsensical salad of meaningless phrases. It has nothing whatever to do with life, for it neglects the most significant fact, the human beings whom it degrades to functions of the Functions on which it purports Town Planning to consist [...] I enclose my latest book, *The Expanding Environment*, which I believe contains a discussion of some of the problems which could form the basis for a new Charter.¹⁴

Gutkind's books like *The Expanding Environment*¹⁵ and *Our World from the Air*¹⁶ looked at different aspects of the need for a fundamental reconfiguration of the relationship between people and their environment and the urban and rural landscape as the result of man's practices of dwelling and building, not of men as the product of economic or technical forces. Gutkind's series was devoted to:

The characteristic individuality of different dwellings in different lands is an attempt [...] to explain the interplay of the ideas which move people in other parts of the world when they build their homes and the language of form in which these ideas are expressed.¹⁷

If, on the one hand, Gutkind, with the *How Other Peoples Dwell and Build* series, testified the importance of the cultural aspect of architecture and expressed his criticism on the homologation pursued by the Modern Movement. On the other hand, the Austrian architect Bernard Rudofsky tried to raise awareness of the architectural culture towards the diversity of world cultures, showing a few original design proposals. In this sense, like Rudofsky, many other architects were sensitive to the issues of simplification and homologation in architecture, but what distinguishes Rudofsky though from the others was precisely the primary importance of the cultural exchange relationships, which was the basis of his thought

¹³ Gutkind, "How other peoples dwell and build: 1...", 2.

¹⁴ Letter from E. A. Gutkind to MARS group, in: C.I.A.M., gta/ETH, 42:JT-13-347, s.d.

¹⁵ Anton Gutkind, *The Expanding Environment* (London: Freedom Press, 1953).

¹⁶ Anton Gutkind, *Our World from the Air* (London: Chatto and Windus, 1952).

¹⁷ Gutkind, "How other peoples dwell and build: 1...", 2.

and work in architecture. Above all, Rudofsky did not ask *how others dwell* but, on the contrary, criticises *how we live*.

Bernard Rudofsky's work was entirely devoted to the way of living, considering different cultures and traditions. Regarding the prejudice of modern architecture –especially the ethnocentric vision of the alleged superiority of Western civilisation– Rudofsky nevertheless stated that “If we ever decide to get out of the mess that so-called modern architecture is in, we have to start all over again, to begin at the beginning”¹⁸.

From the beginning, Rudofsky tried to express the issue of the Modern Movement, mainly since modern houses were conceived and considered like machines, with their gadgets, electrical devices, and standardised rules. Since the 30s, Rudofsky tried to demonstrate how the modern way of life put humankind in danger¹⁹.

In his projects, he showed how much the culture of the Middle East, Japan and Anonymous had something to teach Western men. Unlike the CIAM and *International Style* architecture, Rudofsky argued that ignorant builders (without degrees or education) built more sensitively and effectively to solve housing problems. Free from preconceptions and impositions, the *prodigious*, ignorant builders were inclined to choose among the many consolidated possibilities their culture and traditions handed down.

Just as Gutkind in *The Expanding Environment* thought there was something wrong with how we inhabit cities, Rudofsky thought there was something wrong with modern architecture and its ways of living; in any case, to Rudofsky and Gutkind, there were no differences between modern and ancient architecture, as there were no differences between different cultures.

Unlike them, much further vital research on the relationship between modernity and tradition and the reciprocal joining of diverse cultures to rediscover and re-appropriate one's own culture was conducted by Dimitris Pikionis in Greece, Sedad Hakki Eldem in Turkey, Keil do Amaral in Portugal, and yet on the Mediterranean architecture in Spain, with Eusebi Guell, Eugeni d'Ors, Fernando Garcia-Mercadal and José Luis Sert, as well as in Italy, with Luigi Figini, Gino Pollini, Massimo Bontempelli, Pietro Maria Bardi, and with the research on the rural landscape by Giuseppe Pagano with Guarniero Daniel, and the Italian-style house by Gio Ponti.

Architectural Vision in the Uncertainty and Disembedding Age

It may seem paradoxical to speak of inhabiting, dwelling and human settlements in the modern age, the age of uncertainty, bewilderment and disembedding. As Johan Huizinga

¹⁸ Bernard Rudofsky, *Copenhagen Lecture (Back to kindergarten)*, April 8, (1975) (Rudofsky Papers Getty), 1-2.

¹⁹ See Bernard Rudofsky's articles published in *Domus* in 1938, above all: “La moda: abito disumano”, in *Domus*, n.º 124 (1938): 10-13; English translation: “Fashion: Inhuman Garment”, *Lessons from Bernard Rudofsky, Life as a Voyage* ed. by Monika Platzer (Vienna: Birkhäuser 2007), 274-277; “Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere”, *Domus*, n.º 123 (1938): 6-15, English translation: “What We Need Is Not a New Technology but a New Way of Living”, in Platzer, *Lessons...*, 262-270.

wrote in *The Shadows of Tomorrow*²⁰, modern times differ from previous ones when men have always seen the aim for which to strive and the means to pursue it. On the contrary, current think found on the steady conviction that our time is a phase in a progressive and irreversible sequence, in which “Progress” indicates a way without showing where the road leads, whether to salvation or perdition. This condition of uncertainty and bewilderment is a very new aspect of consciousness of Modern times in which we live, characterised by globalisation, the tearing down of life’s certainties and the fickleness of our existence, more and more hectic and forced to keep up with the inclination of the group to avoid feeling out of place or outright excluded. Zygmunt Bauman describes such a condition²¹, and it recalls what Jean-François Lyotard recognised as *The Post Modern Condition* a few years previous²². In both cases, the most relevant aspect is the impossibility of pinpointing a centre of reference and a way to follow.

Contrary to that, Richard Florida stated that, nowadays, there are many centres of reference in correspondence with places that can attract, stimulate and encourage new and thriving generations of creative people²³.

Excluding wars, pandemics and other causes, such as earthquakes and floods –the first causes of mass displacement– the natural condition of modern man is that of the pilgrim, the tourist, and the nomad (fig. 3). Furthermore, the images of the current dominant accounts about economic globalisation emphasise hypermobility, global communications, and the neutralisation of place and distance²⁴. There are several testimonies and studies on progressive removal from one’s place of birth. As Christopher Alexander wrote, “Until a few years ago, human society was based on the extended family: a family of at least three generations, with parents, children, grandparents, uncles, aunts, and cousins, all living together in a single or loosely knit multiple households”²⁵.

Also, Vance Packard in *A Nation of Strangers*, which investigated the causes of the Americans’ mobility and then of the Europeans, noticed that

To the best of my knowledge, all my aunts, uncles, and grandparents spent most of their lives within thirty miles [...] As a boy, I believe I knew everyone living within four miles of our farm. And I guess Dad knew just about everyone in the county [but] when I was nine, my parents made a radical decision. They aspired [...] for me to have a college education. The only way they could finance this, they felt, was to move a hundred and fifteen miles

²⁰ Johan Huizinga, *In De Schaduwen Van Morgen* (Haarlem: H. D. Tjeemk Willink & Zoon, 1935); *In The Shadow of Tomorrow* (New York: W.W. Norton & Company, 1936).

²¹ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 2000).

²² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris: Les Editions de Minuit, 1979); *The Post Modern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1984).

²³ Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It’s Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life* (New York: Basic Books, 2003).

²⁴ Saskia Sassen, *The Global City* (New York, London, Tokyo: Princeton, 2000).

²⁵ Christopher Alexander, *A Pattern Language* (New York: Oxford University Press, 1977), 377.

from our rural community to Penn State College (now University) [...] It seemed a thousand miles away geographically and psychologically.²⁶

There are many reasons to leave the birthplace today, and the pilgrim figure is not a modern invention. Detachment and uprooting were already well-known in the past and were as old as men. As Bauman noticed, in such a modern society, pilgrimage is no longer a choice of a way of life; less is it a saintly choice. Pilgrimage is what one does of necessity to avoid being lost in a desert; to invest the walking with a purpose while wandering the land with no destination or in search of the stimulant places whose spoke Richard Florida. Paradoxically, for Baumann, only the home could be the place to take off the armour and unpack, where nothing needs to be proved and defended as everything is obvious and familiar²⁷.

However, suppose a family often leads to a relatively rootless existence because of mobility or urban strangers surrounding it. In that case, it still can enjoy some sense of continuity by having a fixed home to which it can always return; as Reyner Banham stated, "Home is where the heart is"²⁸. Although Bauman affirms, "For the pilgrim, what purpose may the city serve? For the pilgrim, only streets make sense, not the houses; houses tempt one to rest, relax, and forget about the destination"²⁹. If we consider the necessity of living and inhabiting a recognisable place, which we could define as our "Home" and dwelling is how men are on the earth, as Martin Heidegger suggested in *Building Dwelling Thinking*³⁰, the real issue of our time is the indistinguishability of the building and environment we have designed, built and lived in.

If in the age of the *Machine*³¹, of the *Affluent Society*³² and the *Hidden Persuaders*³³, it was natural not to consider other models of development and culture, only after the Second World War did the certainties of the Western model suffer a first breakdown. Above all, in those years, the criticism of human consumption and activities caused a rift between linear and sustainable development, giving rise to ecological and planetary sensitivity.

During the early years of Modernisation, we have registered the increasing realisation of edifices that deliberately resort to exceptional and daring solutions and sophisticated techniques to make those solutions more possible, creating environmental contexts explicitly artificial and disengaged from locally affecting situations. At the basis of the guidelines in terms of research, planning and building techniques to make it all possible is the belief that construction models do not necessarily need to be rooted in their local contexts (the most

²⁶ Vance Packard, *A Nation of Strangers* (New York: David Mc Cay, 1972).

²⁷ Zygmunt Bauman, "From Pilgrim to Tourist", in *Questions of Cultural Identity*, ed. by Stuart Hall and Paul Du Gay (London: SAGE Publications / New Delhi: Thousand Oaks, 1996), 30.

²⁸ Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (London: Penguin, 1971) 132.

²⁹ Bauman, *From Pilgrim...*, 20.

³⁰ Martin Heidegger, *Building Dwelling Thinking. Poetry, Language, Thought* (New York: Harper & Row, 1971), 145-161; *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen: Günther Neske Verlag, 1954), 145-162.

³¹ Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (New York: Praeger, 1960).

³² Galbraith, *The Affluent Society...*

³³ Vance Packard, *The Hidden Persuaders* (New York: David McKay, 1957).

appreciated aspect that has contributed to its great success and global promotion), severing the more direct ties with the local communities. Regarding architecture, it suffices to consider skyscrapers.

Initially and exclusively American construction, skyscrapers are the “new” constructions most commonly displayed on the planet in modern times. Its great success comes essentially from the simultaneous representativeness of modernity, a symbolic value and the “Reklame Arkitektur”, or simply because *The Medium is the Massage*³⁴. As Rem Koolhaas stated, Skyscraper “Implies an essential isolation: no longer does the city consist of a more or less homogeneous texture – a mosaic of complementary urban fragments – but each block is now alone like an island, fundamentally on Its own”³⁵, above all, “It is a solipsism, celebrating only the fact of its disproportionate existence, the shamelessness of its own process of creation. This monument of the 20th century is the *Automonument* and its purest manifestation is the Skyscraper”³⁶.

However, the skyscraper is not the only protagonist of such a phenomenon. Enormous has been the success of brand hotel chains, clothing franchises, fast food chains, large groceries stores, shopping malls, multinationals headquarters, and Airports that nowadays are globally widespread and adopted in geographical contexts very different from one another, promoting the creation of urban landscapes that little by little end up denying their original peculiarities and contributing to the result of what the French anthropologist Marc Augé called *Non-Lieux* (non-places)³⁷. Buildings or multi-unit constructions elevated to be representative of modern societies, as well as developing countries, for their unfamiliar flair and their intrinsic quality to be endlessly repeated, easily transmigrated anywhere in the world without exceptions, which for people it is very comforting because we feel protected from the “risk” of being “surprised” by “unusual” or “unknown” environmental contexts, and, at the same time, alienating because it appears as a universal place the same, anywhere we are. The idea of an international-multinational-global economic enterprise has marked the step towards the crises of identity, belonging and reference centres. Probably the last feeble attempt to react to the postmodern condition of uncertainty was Critical Regionalism, advocated and popularised by Kenneth Frampton³⁸, Liane Lefaivre and Alexander Tzonis³⁹. Following this, today, we are witnessing a new condition. In it, the idea of living is weakened to the point of being questioned. Thus, if, on the one hand, the cultural question has been addressed, on the other, the problems deriving from economic inertias have erased

³⁴ Marshall McLuhan, *The Medium is the Massage* (London: Penguin, 1967)

³⁵ Koolhaas, *Delirious...*, 97.

³⁶ Koolhaas, *Delirious...*, 100.

³⁷ Marc Augé, (Non-places) *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992).

³⁸ Kenneth Frampton, *Modern Architecture: a Critical History* (London: Thames and Hudson, 1980), 314-327; Kenneth Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in Hal Foster, *The Anti-Aesthetic* (Seattle, Washington: Bay Press 1983), 16-30.

³⁹ Liane Lefaivre, and Alexander Tzonis, *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World* (New York, London: Prestel, 2003).

the question of architecture as a cultural expression, as an anthropological and social testimony; or rather, it has become an expression of the current phenomenon of estrangement and denial of sociality; to architecture is denied its primary aspiration: to be a social and cultural art.

If, in the early 70s, to Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour, Las Vegas⁴⁰ was the model of the future city and Pop Art, the peak of expression of the American and world Consumerism Age. In the same years, also Reyner Banham⁴¹, as well as Peter Blake⁴² declared that railway stations, skyscrapers, bowling alleys, shopping centres, drive-ins and motels were architectures to be admired and known (fig.4); as Blake said, “... the most significant development in the arts [...] has been the emergency of Pop –or, rather, our recognition of what we once considered vulgar and trashy as a vast, untapped resource–”⁴³. Twenty years later, Rem Koolhaas identified, in a process that began in the late 70s, the absence of cultural references in the city’s development and architecture. Koolhaas writes that the city and the architecture are shaped by economic power, which public administration abdicates in favour of personal power. The new metropolis and architectures have no cultural references. They just arise. In this sense, what Koolhaas recognises in our century’s “generic city” is the absence of rules and urban plans, with legislation so weak that the exception is the rule⁴⁴. The new –no longer– city and generic architecture are parthenogenesis, cities and architectures cloned, in which the buildings do not need each other, in which the periphery and the centre are indistinguishable because each building is a centre and it cannot live in society. It is sufficient for him to live in majestic isolation. Thanks to the Hall –a vast space that replaces the square and the city’s public areas– the centre is inside, multiplied infinitely, replicated indistinctly throughout. The centre is everywhere; the city and the architecture as a cultural result are nowhere; they no longer exist.

Conclusion

What conclusion, then?

Is this the global architectural vision of today?

Probably yes. However, while architecture has given way to the global economy, given up its social duty to build the human environment and adapted to the needs of the private sector, now that the illusions of the affluent society are shattered, we are witnessing the crisis of

⁴⁰ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge: MIT Press, 1972).

⁴¹ Reyner Banham, “The Missing Motel: Unrecognized American Architecture”, *Landscape*, n.º 2 (1965): 4-7.

⁴² In the 1960s, Peter Blake found deplorable the trivialities and visual pollution that spoiled the landscape and the streets of American cities. In 1963, he had also written a book on that topic, *God’s own junkyard. The planned deterioration of American landscape* (New York: Holt, 1963). However, at the 1973 Melbourne conference, he changed idea, as witnessed in Peter Blake, *The New Forces: the Melbourne Architectural Pno.apers* (Melbourne: Royal Australian Institute of Architects, 1971).

⁴³ Peter Blake, *The New Forces...*, n.p.

⁴⁴ Rem Koolhaas, Bruce Mau, “Generic City”, in *S,M,L,XL* (New York: The Monacelli Press, 1995), 1239-1264.

the planet, the social, anthropological and cultural role of architecture is more evident than ever. More noticeable than ever is the necessity to observe and learn from those who, in the most efficient way, live, work and produce in the most sustainable way and with less waste. If we recognise architecture's role in shaping our ways of life and establish the truthfulness of this principle, all else follows.

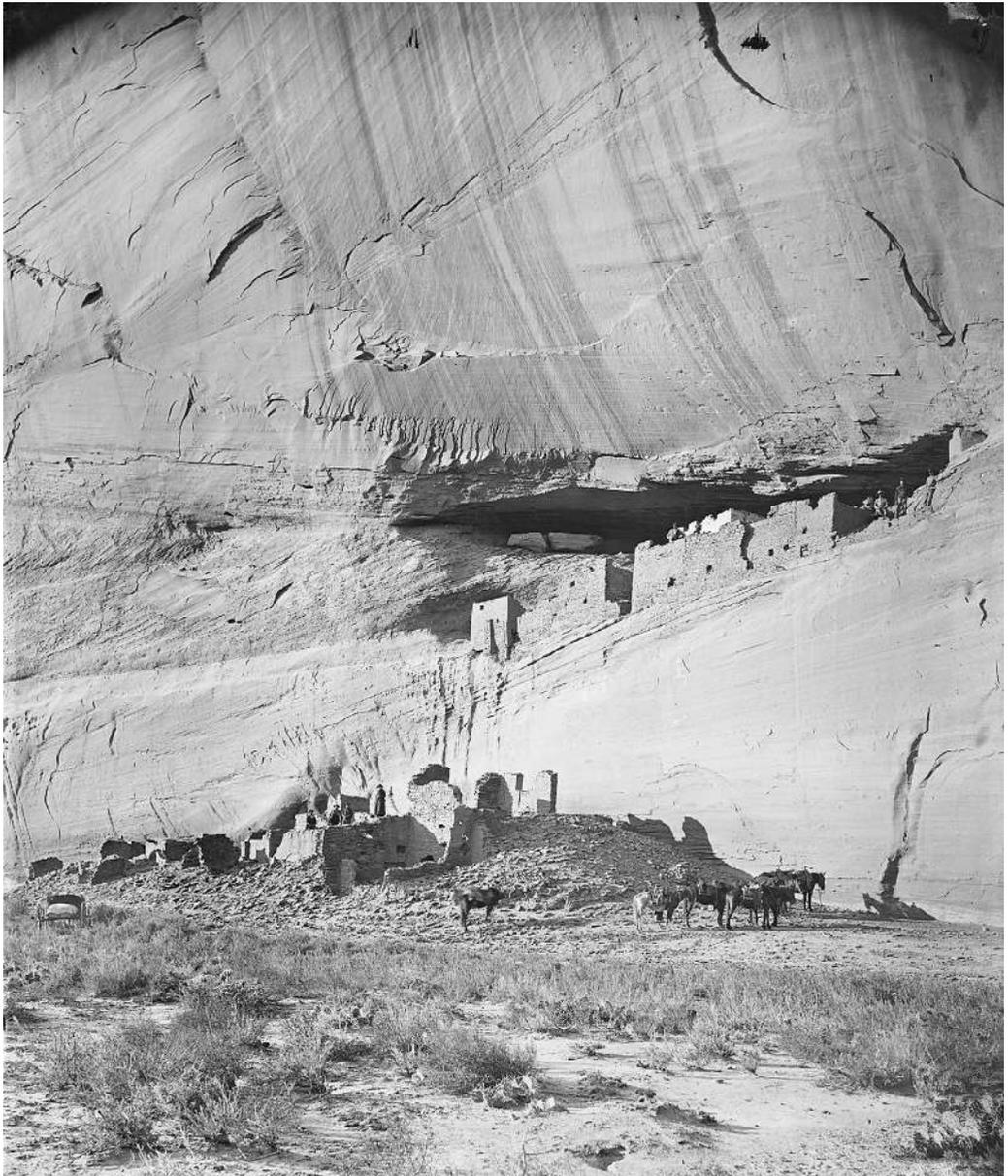


Figure 1. Canyon de Chelly, Arizona. Source: National Archives and Records Administration, Record Group 106.



Figure 2. Dancers at Zuni Pueblo. Source: National Archives and Records Administration, Record Group 106.



Figure 3. Westley, Stanislaus County, San Joaquin, California. Migratory labor camp, Farm Security Administration, 1940, Dorothea Lange. Source: National Archives and Records Administration, Record Group 83.



Figure 4. Las Vegas Street Scene, Maj, 1972, Charles O'Rear. Source: National Archives and Records Administration, Record Group 412.

Architects and the Lay Public in an Age of Disillusionment: Some Notes on Activism, Satire and Self-Criticism in British Architectural Publishing

Arquitectos y público en la era del desencanto: notas sobre activismo, sátira y autocrítica en las publicaciones británicas de arquitectura

MICHELA ROSSO

Politecnico di Torino, michela.rosso@polito.it

Abstract

Los años que separan la publicación de la primera caricatura arquitectónica de Louis Hellman y el anuncio de Charles Jencks de que la arquitectura moderna había muerto el 15 de julio de 1972 en Saint Louis, son testigos del resurgimiento de una larga tradición de escritura y campañas arquitectónicas inglesas. Gran parte de los argumentos de este escrito se basaron en la discrepancia entre las suposiciones y objetivos de los arquitectos y planificadores y los de los usuarios comunes de los edificios. Este artículo se centra en algunas voces de una corriente menos estudiada de la crítica arquitectónica británica que aparecen en un momento en el que todas las teorías que previamente habían apoyado la arquitectura moderna comienzan a desmoronarse: aunque diferentes en tonos, alcances y premisas culturales, las publicaciones elegidas comparten una preocupación similar. Entre las intenciones de sus autores está la ambición de crear las condiciones para un diálogo necesario entre las profesiones arquitectónicas y el público lego de usuarios y aficionados. Se prestará especial atención a los registros y lenguajes en los que se produce este intento de diálogo, abarcando un espectro diverso de géneros, desde la condena pública, pasando por la polémica y las cruzadas, hasta la burla y el análisis autorreflexivo.

The years separating the release of the first architectural cartoon by Louis Hellman and Charles Jencks' announcement that Modern Architecture had died on July 15, 1972 in Saint Louis, witness the resurgence of a longstanding tradition of English architectural writing and campaigning. Much of the arguments of this writing was drawn on the discrepancy between the assumptions and goals of the architects and planners and those of the ordinary users of buildings.

This paper focuses on a few voices of a less studied strand of British architectural criticism appearing at a time when all theories that had previously supported Modern architecture begin to crumble: although different in tones, scopes and cultural premises, the publications chosen share a similar concern. Among the intents of their authors is the ambition to create the conditions for a necessary dialogue between the architectural professions and the lay public of users and amateurs.

A special attention will be paid to the registers and languages in which this attempted dialogue happens, encompassing a diverse spectrum of genres, from public condemnation to polemics and crusades, to mockery and self-reflective analysis.

Keywords

Crítica de arquitectura británica, sátira arquitectónica, caricaturas arquitectónicas, medios de arquitectura y opinión pública

British architectural criticism, architectural satire, architectural cartoons, architecture media and public opinion

A premise: architecture, a mediated object

It is actually the emerging systems of communication that came to define twentieth-century culture –the mass media– that are the true site within which modern architecture is produced and with which it directly engages. In fact, one could argue [...] that modern architecture only becomes modern with its engagement with the media¹.

In her book *Privacy and Publicity* of 1996 and, beforehand, in her essay "Architecture, production and reproduction", Colomina addressed the theme of architecture in relation to the media. In it she introduced the idea that the distinctive character of architecture is its interpretation: "Architecture, as distinct from building it is an interpretative, critical act"².

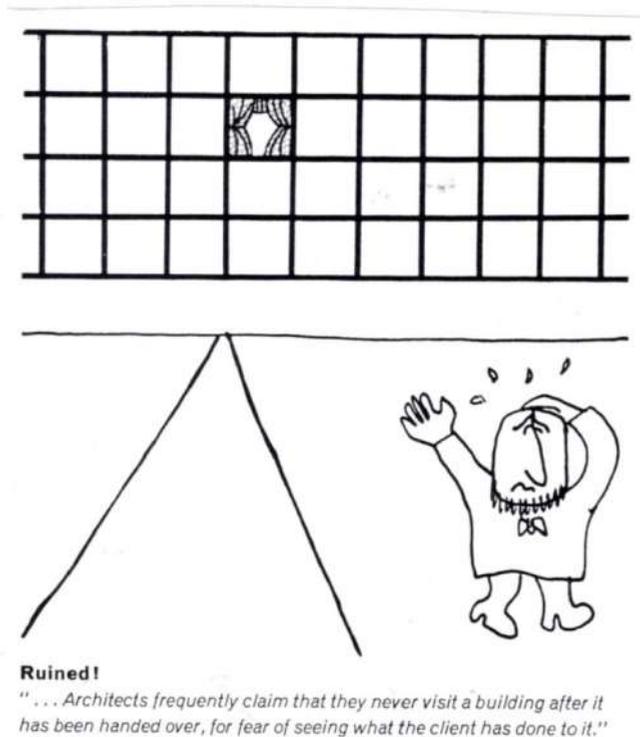


Figure 1. "Ruined!", 1966, Louis Hellman. Source: Courtesy of the Author.

¹ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1996), 14.

² Beatriz Colomina, "Introduction: On Architecture, Production and Reproduction," in *Architectureproduction 2, Revisions: Papers on Architectural Theory and Criticism*, ed. by Beatriz Colomina (New York: Princeton Architectural Press, 1988), 6–23.

Since the days of Colomina's early acknowledgment of the role of media in taking over the architectural discourse rather than simply serving it, a vast literature has flourished focusing on architectural communication/mediation/dissemination and its various agents and vectors, from books and magazines, to photography and exhibitions, from videos and the social media³.

³ An analogous stance to Colomina's approach was taken, only a few years later by Kester Rattenbury: "Architecture' is not just a broad, generic name we use to describe the built or inhabited world. It's a construction, a way of understanding certain parts of the built or inhabited world as being fundamentally different to other parts. It's to do with a constructed understanding of quality, class, interpretation, intention, meaning. And this seems to be not just conveyed but actually defined by this complex system of media representations, by an elaborate construct of drawings, photographs, newspaper articles, lectures, books, films, conferences and theoretical books whose subject matter is often (albeit inadvertently) the representations rather than the things themselves [...]. There's a strong argument, probably even a historical one, that architecture –as distinct from building– is always that which is represented, and particularly that which is represented in the media aimed at architects." In *This is Not Architecture: Media Constructions*, ed. by Kester Rattenbury (London: Routledge, 2002), xxii. This shift in focus from architecture as building to architecture as mediation, is the premise of a strand of studies in which architecture and modern architecture in particular are analysed as a mediated, rather than an immediate, experience, in which communication, in its various forms and languages, both verbal and figurative, are called to act a crucial function: see for instance: *Architecture and its Image: Four Centuries of Architectural Representation*, ed. by Eve Blau and Edward Kaufman (Montreal: Centre Canadien d'Architecture, 1989); among this group of studies are to be distinguished the following studies on architectural periodicals: Hélène Lipstadt, "Early Architectural Periodicals", in *The Beaux-Arts and Nineteenth Century Architecture*, ed. by Robin Middleton (London: Thames and Hudson, 1982); *Architectural Periodicals in the 1960s and 1970s: Towards a Factual, Intellectual and Material History / Revues d'Architecture dans les Années 1960 et 1970: fragments d'une histoire événementielle, intellectuelle et matérielle*, ed. by Alexis Sornin, Hélène Jannière, and France Vanlaethem (Montreal: ABC Art Books Canada Distribution, 2008); Steve Parnell, *Architectural Design, 1954-1972, The Architectural Magazine's Contribution to the Writing of Architectural History* (PhD dissertation, University of Sheffield School of Architecture, November 2011); and most recently Jessica Kelly, *No More Giants. J.M. Richards, Modernism and The Architectural Review* (Manchester: Manchester University Press, 2022). Another ensemble encompasses studies that have examined modern housing schemes as mediated from the perspective of the buildings' uses and the reactions of their inhabitants, such as: Philippe Boudon, *Pessac de Le Corbusier* (Paris: Dunod, 1969); and more recently: Noël Jouenne, *Dans l'ombre du Corbusier Ethnologie d'un habitat collectif ordinaire* (Paris: L'Harmattan, 2007); Monique Eleb and Sabri Bendimérad, *Vu de l'intérieur: habiter un immeuble en île-de-France, 1945-2010* (Paris: Archibooks, 2010); Guy Tapie, *Sociologie de l'habitat contemporain: vivre l'architecture* (Paris: Parenthèses, 2014); also in this category are to be considered works that are dedicated to the reception of modern architecture such as: Jean-Miles Glendenning, "The Politics of Utopianism: the conception and reception of Mass housing in England", in *La réception de l'architecture du Mouvement Moderne: Image, usage, héritage*, ed. by Yves Andrieux and Fabienne Chevalier (Sainte Étienne: Docomomo, Publication de l'Université de Sainte Étienne, 2005), 153-157; *L'architecture, la réception immédiate et la réception différée. L'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, ed. by Gérard Monnier (Paris: Publications de la Sorbonne, 2006); Miles Glendenning, *Les ambiguïtés de la réception de tours d'habitation en Angleterre et en Ecosse*, in Monnier, *L'architecture...*, 53-79; and more recently: "Reception", *Architectural Theory Review* 18 (ed. by Naomi Stead, Cristina Garduño Freeman, 2013).

Coherently with this premise, this paper starts from the fundamental fact that architecture is inevitably entangled in the present flood of mechanically reproduced words and images⁴. Moreover, it deals with the peculiar ways in which the English post war architectural discourse has developed and evolved, that is throughout an intense confrontation, often a conflictual one, between the world of the architectural profession and its many and diverse audiences⁵. The object of this paper is the comparative analyses of a few selected media that have made this confrontation possible.

Towards a periodization... 1968 and its surroundings

The years around 1968 are proposed as a symbolic point of departure of this writing. With its worldwide escalations of social conflicts, protests and new personal freedoms, 1968 can be considered pivotal for western societies and architectural culture too: new claims of individualism and local identity, to be opposed to the cold, hermetic, impersonal rigidity of modernism, started to emerge from many parts⁶. An effective representation of this conjuncture is provided by the simultaneity of some social circumstances and few architectural facts. Almost at the same time of the Paris student uprising, and the demonstrations against the Vietnam war in front of Saarinen's American embassy in Grosvenor Square, a gas explosion in the 22-storey council block of Ronan Point causes the prefabricated external wall

⁴ Andrew Higgott's book, *Mediating Modernism: Architectural Cultures in Britain* (London, New York: Routledge, 2007), is emblematic in this respect, as well for the geographical and cultural scope of this paper. Among studies that have privileged the idea of architecture as a mediated object of study: Adrian Forty, *Words and buildings. A vocabulary for modern architecture* (London: Thames & Hudson, 2000); Richard Wittman, *Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France* (New York: Routledge, 2007); Shundana Yusaf, *Broadcasting Buildings Architecture on the Wireless, 1927-1945* (Cambridge, Ma: MIT Press, 2014); another group of studies concerns criticism of architecture as an intellectual and operative practice of mediation and dissemination: such as the conference session "Mediating architecture and its audiences: the architectural critic", chaired by Maristella Casciato and Gary Fox, EAHN 5th International Meeting, (Tallinn: June 13-16, 2016); Hélène Jannière, *Critique et architecture, un état des lieux contemporain* (Paris: Editions de la Villette, 2019); *The Printed and the Built: Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century*, ed. by Anne Hultszch and Mari Hvattum (London, New York: Bloomsbury, 2019); *CLARA. Architecture Recherche. Critique architecturale et débat public*, ed. by Hélène Jannière and Paolo Scrivano, vol. 5 (2020); Antonio Pizza, Carolina Beatriz García-Estévez, Ramon Graus, and Marisa García Vergara, "From Within / From Outside: Mass Media and the International Spread of Post-War Architecture", *Histories of Postwar Architecture 2*, (2020); finally, a few scholars have started to focus on satirical criticism, a chapter of architectural criticism that still awaits to be thoroughly investigated: Gabriele Neri, *Caricature architettoniche, Critica e satira del progetto moderno* (Macerata: Quodlibet, 2016); *Laughing at architecture. Architectural Histories of Humour, Satire and Wit*, ed. by Michela Rosso (London, New York: Bloomsbury Publishing, 2019).

⁵ This perspective has been tackled by Timothy Hyde, *Ugliness and Judgment. On Architecture in the Public Eye* (Princeton: Princeton University Press, 2019).

⁶ See Michael Rustin, "Postmodernism and antimodernism in contemporary British Architecture", *Assemblage* 8 (1989): 89-104.

to collapse and kills four tenants⁷. The incident, continually cited in English texts of architectural history, has inspired dozens of satirical cartoons and has been read by many as a tangible proof of an increasing gap between architects and public opinion⁸. The optimism of the psychedelic Sixties, and their science fiction fantasies of walking/plug-in/instant cities, are soon to be replaced by widespread discontent. A new centrality granted to the user makes its way, inside and outside the institutional places of disciplinary debate.⁹ Echoes of this new state of affairs can also be found in the British architectural writings of the time, both in specialist journals and more popular magazines and newspapers, with a few unexpected intersections between the two.

Architects and The Lay Public #1: Louis Hellman's satirical view *from the street*

“Ruined”: a plethoric grid of orthogonal and parallel lines that could extend indefinitely in all directions condenses in a few traits the image of a modern building: tedious, monotonous, repetitive. Here, the timid insertion of an embroidered curtain, a hint of domesticity, is the reason for the architect's bewilderment. A caption explains it: it is well known that architects do not visit their buildings for fear of seeing them disfigured by their own inhabitants! This is how in February 1966 Louis Hellman portrays the presumed distance between the architectural profession and the people who inhabit buildings: the cartoon illustrates an article to be published in an issue of *Design magazine* dedicated to environmental design: “Architecture vs People”¹⁰ (fig. 1).

Never a fanatic of concrete architecture, Hellman used the lugubrious image of a crowd of convicts standing in front a prison to depict the Park Hill residential estate in Sheffield (1958-61, and since 1998 listed Grade II). Questioned on those years, he states:

⁷ See Elaine Harwood and Alan Powers, “From Downturn to Diversity, Revisiting the 1970s”, *Twentieth Century Architecture* 10 (2012): 8-35; Michela Rosso, “London 1972 (and its Surroundings): Modern Architecture Reviewed by History”, in *ReHab Living. Inhabitants. Houses* ed. by Fabrizio Paone and Angelo Sampieri (Berlin: Jovis, 2022), 36-49.

⁸ The origins and semantic field of the terminology are the subject of a plurality of studies; the first and most important reference is still Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Berlin: 1962), in its English edition *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. by Thomas Burger (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991). In it, the German philosopher traces the formation of a public sphere to 18th and early 19th-century France and Germany with the shaping of a general public of readers predominantly formed of bourgeois and citizens, a public who is not only intensively reading and re-reading a few classic works, but for the first time evolving and directing its reading habits on current news. Moreover – in Habermas' view – the French Revolution, alongside the diffusion of the press, gave further impulse to the politicization of the public sphere. The very existence of a “public opinion” is discussed in Henri Bourdieu, “L'opinion publique n'existe pas”, *Les Temps modernes*, n.º 318 (1973): 1292-1309.

⁹ See Rustin, “Postmodernism...”, 89-104.

¹⁰ Conversation between the author and Louis Hellman, August 2023.

To me it smacked of a patronising architectural view of the plebs, 'they love their old slum streets so, I know, let's give them streets in the air and preserve high-rise at the same time. It is sure to please the man in-the-street-in-the-sky and preserve his way of life.'¹¹

Traces of Saul Steinberg's unmistakable flair, can be detected in one of Hellman's very first humorous sketches dedicated to architecture¹² (fig. 2). Dated 1962, it is first published in the student magazine *Outlet*. The cartoon is wordless and rendered in a linear signature mark, in black and white, with an allusive and rapid language. It is a collection of 8 side-by-side rectangles. Instead of captions Hellman sketches clouds filled with images that should convey ideal architectural scenarios. Each drawing shows the architect and the client placed one in front of the other exchanging ideas about the project and how it should look like. The encounter is a sequence of expectations and answers, a succession of questions and possible solutions. The project in its definitive version is delineated toward the end of the sequence, in the seventh cartoon: a necessary compromise between the architect's vision and the projections of his client. In the eighth and last cartoon, client and architect shake their hands smiling at each other: an acceptable agreement has been finally reached.

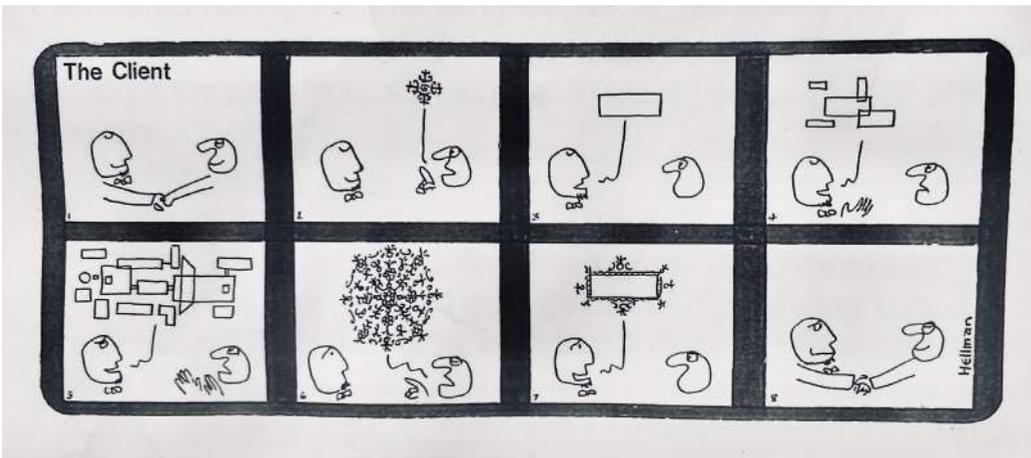


Figure 2. "The Client", 1962, Louis Hellman. Source: Courtesy of the Author.

The collapse of Ronan Point, and other fiascos of modern English housing estates seem to have been the excuse for Hellman's early decision to focus on architectural satire, "the beginning of the end of the modernist/technical/industrial dream"¹³ as he defines it. Now in his eighties, he has not only been a shrewd witness of contemporary architectural events which, since 1967, he has promptly and uninterruptedly satirized in a series of sketches for *The Architects' Journal*, he has also been directly involved in the profession: educated at

¹¹ Conversation between the author and Louis Hellman, August 2023.

¹² Conversation between the author and Louis Hellman, August 2023.

¹³ Conversation between the author and Louis Hellman, August 2023.

the Bartlett School of Architecture (then renominated School of Environmental Studies) under the deanship of Richard Llewlyn Davies (1912-1981), studying history of architecture with the guidance of Reyner Banham (1922-1988), worked at the modernist firm of Yorke, Rosenberg and Mardall (YRM), and later at the Greater London Council (GLC), in the Schools Division and for the Spastics Society¹⁴.

The mismatch between the demands of the client and the solutions offered by the architect has been one of the preferred themes of his satirical sketches. In recent interviews he clarified the motivations behind his career as an architectural cartoonist:

All started from a disillusion with the precepts of the modern movement and a desire to see buildings as a lay person does, and not with the blinkered eyes of the professional and the myth of the average user, [...] I also aimed to satirise the professional jargon and art-speak that was designed to obfuscate the public's understanding¹⁵.

Architects and The Lay Public #2: on AR's "Manplan": architecture from without 1969-1970

Why bother when we are told continually we've never had it so good? Because, though modern man is in some ways wealthy beyond dreams, in others he's never had it so bad. The reader is invited to leaf through the pages that follow and ask himself whether the consumer society is not paying too high a price for affluence in the pressures and frustrations which seem to dog the footsteps of every technological advance. The question is are they the inevitable fringe benefits? [...] Is technology for us or against us?¹⁶.

The climate of disillusionment and self-criticism characterizing the end of the 1960's strengthens the spirit of public engagement that had always characterized the major English architectural magazine, *The Architectural Review* (AR), from its early days¹⁷. In September 1969, under the chief-editorship of long-time owner of Architectural Press, the 67-year-old Hubert de Cronin Hastings then nearing retirement, is published the first issue of "Manplan", intitled "Frustration". Through the incisive montage of photo-journalism, social surveys, and critique, the editorial endeavour appeared at the time as a ground-breaking and ultimately unpopular investigation into the conditions of urban environments across the country at the threshold of the new decade and from the less considered vantage point of the everyday people inhabiting spaces¹⁸. The introduction, printed on a red background is followed

¹⁴ Conversation between the author and Louis Hellman, August 2020.

¹⁵ Conversation between the author and Louis Hellman, August 2020.

¹⁶ "Manplan 1. Frustration", *The Architectural Review* (September 1969): 174.

¹⁷ See Steven Parnell, "Richards's Alternative", *OASE, What is Good Architecture?* 90 (2013): 38–42, <https://oasejournal.nl/en/Issues/90/RichardssAlternative>; Jessica Kelly, "Vulgar modernism: J.M. Richards, Modernism and the Vernacular in British Architecture", *Architectural History*, n.º 58 (2015): 230-235.

¹⁸ About the presumed unpopularity of "Manplan" when seen from the point of view of the AR's sales in the period September 1969-September 1970, see Erdem Erten, "I, The World, The Devil and the Flesh: Manplan, Civilia and H. De Cronin Hastings", *The Journal of Architecture* 17, n.º 5, (2012): 703-718.

by photographer Patrick Ward's full-page black and white pictures accompanied by brief captions, quotations taken from daily and political news, reporting the facts and figures of a condition of crisis. A concise editorial commentary sews them together. At the centre of the issue are the contradictions and dysfunctionalities of a metropolis where the increased individual mobility provided by modern technological advances threatens people's very ability to move: endless queues at bus stops, interminable traffic jams, immense crowds of commuters on the escalators of the London Underground, translate into pictures the paradox of the contemporary urban condition (fig. 3).

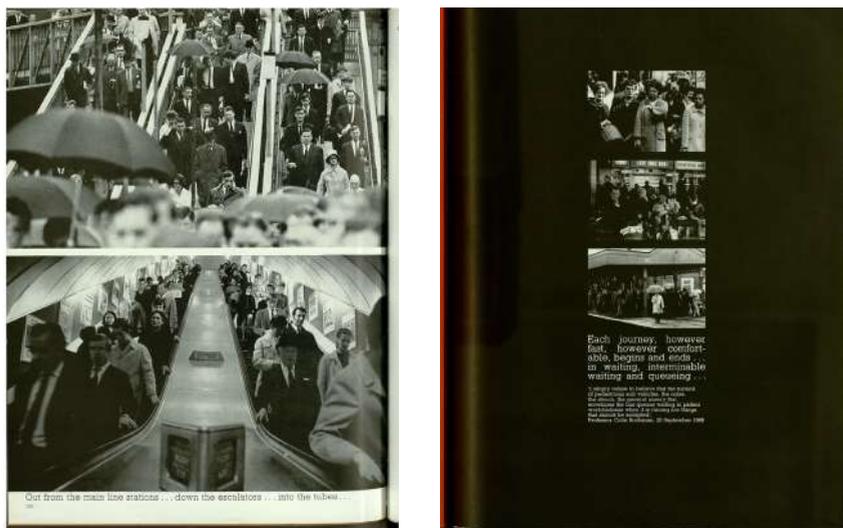


Figure 3. (izda) "Each Morning, Cars, Taxis and Buses Pour into the City from the Suburbs, from the Airport, from the Midlands, from the West, from the East", "Manplan 1. Frustration". Source: *The Architectural Review*, September 1969.

Figure 4. (dcha) "Each Journey, However Fast, However Comfortable, Begin and Ends ... in Waiting [...]". "Manplan 1. Frustration". Source: *The Architectural Review*, September 1969.

Each morning, cars, taxis and buses pour into the city from the suburbs, from the airport, from the Midlands, from the west, from the east, from the south where they must fight for meters that may not work but will surely expire. At the airport the taxis wait in serried ranks... at the air terminal none in sight.¹⁹

The graphic language is crude, realistic, at times macabre: it vehiculates a dingy, hopeless, dystopian atmosphere. Whereas the cover is a phrenological head covered in words, including, prominently, "Frustration", several pages of the issue encompass a small black and white photograph in the centre of a sea of black and are commented by sharp statements.

¹⁹ "Manplan 1. Frustration...", 177-178.

As has been noted, with its predominance of black, both figurative and literal, the first issue must have appeared as a shock to the eyes of the *AR*'s ordinary reader²⁰ (fig. 4).

Issued six months after publication of the anarchic "Non-Plan: An Experiment in Freedom" in the magazine *New Society* –signed by Reyner Banham, Paul Barker, Peter Hall and Cedric Price, "Manplan" consisted of 8 numbers, each dedicated to a particular theme: transport, industry, education, religion, health, public government, and housing. If Non-Plan had provocatively advanced a bottom-up approach, thus to exclude the State from the planning process, "Manplan"'s proposed goal was to re-examine the state of the British Welfare State society at the turn of the new decade by scrutinizing its architecture, planning methods and policies. The ambition of the editorial board was now to put people and society and their real needs back in the centre of attention and use them as a parameter of investigation.

In the last issue, n.8, published in September 1970, the investigation opened with a first full-page photograph of the Pepys Estate, inaugurated in 1966 on the outskirts of Deptford, and a second, printed across four pages, illustrating Becontree housing built three decades earlier. The two shots in black and white are accompanied by a line of text which runs along the upper edge of the page providing a cutting commentary. The same short-sighted indifference towards the expression of individuality and the personalization of living spaces that characterized the council interventions of the 1930s, the authors stated, was being repropounded unchanged. The inherent anonymity of the interminable ranks of the more than 25,000 identical homes built by the London County Council in Becontree, had been replaced by the intimidating, oppressive atmosphere of the 24-storey apartment blocks of the Pepys estate. The common denominator of these two initiatives was the ill-considered paternalism which, as a heritage of the 19th century, continued to blind the authorities by arrogating their right to know and above all to decide what was good for their neighbours.

"Manplan"'s novel approach to researching society also included the involvement of the best-known photojournalists and street photographers of the day –such as Tony Ray-Jones, Ian Berry, Tim StreetPorter and Patrick Ward– whose shots were asked not only to illustrate the text but to comment on each theme addressed: as Valeria Carullo has noted: "Imbued with the spirit of photo-reportage and shot on 35mm cameras, the black and white images were reproduced, often at full page, using a special matt-black ink, which made them even more dramatic. Another novelty was the frequent presence in the compositions of people inhabiting and using the spaces studied by the survey, thereby shifting the focus from the architecture itself to the human element within the built environment. The overall message was a powerful, uncompromising and highly critical comment on contemporary living conditions"²¹.

By promoting an alternative perspective to architectural journalism, one that emphasized the criticality of participated design rather than high architecture, "Manplan" can be valued

²⁰ Steve Parnell, "Manplan. The bravest moment in architectural planning", *The Architectural Review* (3 March 2014): 100-101.

²¹ Valeria Carullo, "Tony Ray-Jones and the Manplan Housing Survey", *The Journal of Architecture* 23, n.º 1 (2018): 168.

as an attempt to look at the contemporary environmental scene dispassionately. By proposing a vision from without the profession and advancing an empathic relation with the receivers of the housing schemes that it criticized, “Manplan” reminded the readers that architecture and planning have relevant public functions and bear a social responsibility of their own²².

Architects and the lay public #3: “Nooks and Corners of the New Barbarism”

I’m unable to find the names of the designers of the brilliant complex which our photograph shows which faces anyone emerging from Russell Square Tube station. At the time of writing, 54 of the shop units are to be let. The stepped fenestration above is awaiting not tomatoes, but human fecundity. As will be seen, the bold structural concrete bones from which the, as it were, conservatories are slung convey at once a sense of compactness and regimented irregularity. The promoters are to be complimented for inventing a new type of urban renewal. German and Continental papers please copy²³ (fig. 5).

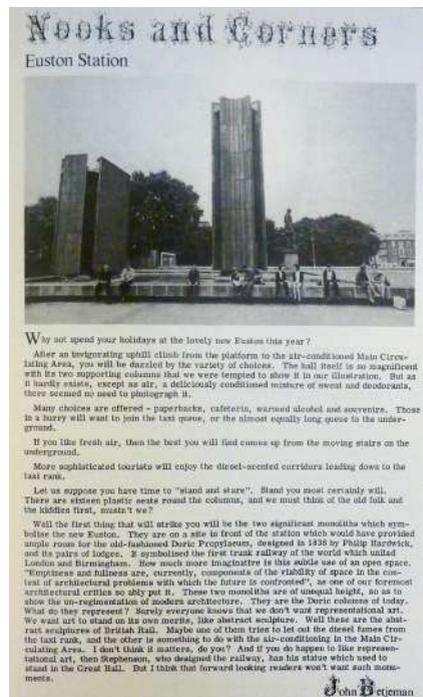


Figure 5. (izda) “Nooks and Corners of the New Barbarism. Brunswick Square”, John Betjeman. Source: *Private Eye*, 13 August 1971.

Figure 6. (dcha) “Nooks and Corners of the New Barbarism. Euston Station”, John Betjeman. Source: *Private Eye*, 10 September 1971.

²² Erten, “I, The World...”, 703-718.

²³ John Betjeman, “Nooks and Corners of the New Barbarism, 6, Brunswick square WC1”, *Private Eye* (13 August 1971): 7.

A fragment of a sarcastic short reportage of the widely disliked Brunswick Centre then just finished, a mixed residential and commercial complex designed by Patrick Hodgkinson in the mid-1960s, located in the heart of Bloomsbury and in 2000 listed Grade II in the National Heritage List for England, introduces the experiment of “Nooks and Corners”. Signed by John Betjeman, author, poet, journalist, broadcaster and conservationist, it is one of his eight articles for the series issued for the satirical and current affairs fortnightly magazine *Private Eye*²⁴. The column is inaugurated on 21st May 1971, with a piece dedicated to Hillgate House - Ludgate Hill by the Manchester architect Theobald Birks²⁵. The same building, recently completely, and dramatically redeveloped, had happened to have been favourably reviewed by professor Nikolaus Pevsner in one of his celebrated volumes of the *Buildings of England* published in 1962 and dedicated to the City of London and Westminster.

Betjeman’s short article, preceded by an excerpt of Pevsner’s entry, is intentionally polemical: the reference to his historic “enemy”, the German art and architectural historian immigrated in Britain in 1935, declares with no ambiguity the column’s antimodernist stance. Due to the creativity of his prolific inventor, “Nooks and Corners of the New Barbarism”, as it was first to be called, also unequivocally alluded to that New Brutalism first historicised and supported by Reyner Banham, himself a pupil of Pevsner!²⁶.

However, beyond any personalistic polemics or rivalry, “Nooks and Corners”’s aim had been to lambast the inadequacies and destructiveness of contemporary developments, private and public, often carried out at the detriment of historic architecture, Georgian and

²⁴ In the Spring 2016, during my in-residence fellowship at the Yale Center of British Art in New Haven, Conn., I was able to consult the issues of *Private Eye* at the Beinecke Library of Yale University which holds the British magazine’s entire collection. For a profile of John Betjeman see Gavin Stamp, “A lightweight wax fruit merchant? Or Jon Betjeman on Conservation”, in *First and Last Loves* (London: Sir John Soane’s Museum, 2006), 11-20.

²⁵ A passage of this article reads: [...] the Board of Trade which took over the building when we couldn’t let to anyone else choose this. To compensate we have emphasized to the outside public the essentially upward line of staircase to the first floor. A plank of wood in the form of an ungrippable bannister rail continued upward line and is itself a forward-looking feature of its time. To show that this is a modern building we have deliberately off-centred the prominent features on an otherwise restrained facade. This has been skillfully done by the introduction of a concrete projection which though affording no shelter, performs the function of drawing the eye down to the door and window which are themselves off centre with the projection [...]. In John Betjeman, “Nooks and Corners of the New Barbarism, Hillgate House, Ludgate Hill”, *Private Eye* (21 May 1971): 7.

²⁶ Perhaps the most exemplary “brutalist” group of buildings built in London around the years dealt with in this paper that were also widely criticized at the time of their completion, is the complex of South Bank Arts Centre, including its three main buildings Royal Festival Hall (1951), Queen Elizabeth Concert Hall (1967) and Hayward Art Gallery (1968). While in 1967 the *Daily Mail* ranked it “the ugliest building in Great Britain,” for others, the simple passage of time would have made acceptable this set of architectures located on the southern bank of the Thames that many still detest today. “Sturly”, “bunker-like”, “barbaric”, “dank”, “bleak”, “shabby”, “sleazy”, “dreary”, are just some of the not at all laudatory adjectives used to describe it. In 1968 it was the critic and historian of architecture Charles Jencks, in reviewing it, who recalled the question of the relationship between the work and the observer, emphasizing how its presumed ugliness is attributable to the absence of an overall coherence. See Hyde, *Ugliness...*, 66-87.

Victorian. On some occasions, such as in the much-debated case of the demolition and subsequent reconstruction of 19th-century Euston Station, humour, in the form of light-hearted joke or more corrosive witticism, proved to be Betjeman’s preferred weapon²⁷:

Why not spend you holidays at the lovely new Euston station this year? –writes on 10 September 1971–. [...] Well the first thing that will strike you will be the two significant monoliths which symbolize the new Euston. They are on site in front of the station which would have provided ample room for the old-fashioned Doric Propylaeum, designed in 1836 by Philip Hardwick and its pairs of lodges²⁸ (fig. 6).

The most frequent targets of Betjeman and his collaborators were the “brutalist” architecture in which concrete is frankly exposed providing both the structure and the building’s envelope. Week after week, deploying a visual reading of façades and volumes, accompanied by black and white photographs devoid of any authorial pretensions, Betjeman, his daughter Candida Lycett Greene, and photographer Angelo Hornak, comment, lament and condemn the increasing ugliness of the environment²⁹, the aesthetic incongruity and technical misfits of new modern constructions³⁰ in the capital and, and in the rest of England. At the centre of these polemics is the outward appearance of what has been built: the criticism is capillary, it is aimed at interventions of different scales and consistencies, the attention is brought to the ordinary rather than the exceptional. In continuity with the work of Betjeman, in subsequent years the series is carried out by the architectural historian Gavin Stamp, who since 1980 would sign his stinging statements with the moniker “Piloti”³¹.

²⁷ For the story of the debate about the preservation of the Euston Arch in which John Betjeman himself played a pivotal role see Gavin Stamp, *Lost Victorian Britain: How the Twentieth Century Destroyed the Nineteenth Century’s Architectural Masterpieces* (London: Aurum Press, 2010).

²⁸ John Betjeman, “Nooks and Corners of the New Barbarism. Euston Station”, *Private Eye* (10 September 1971): 7.

²⁹ Candida Lycett Greene, “Outworn Oxford”, *Private Eye* (February 11, 1972): 8.

³⁰ A passage from this writing reads: “And that sweet city with her dreaming spires...” Matthew Arnold. St Catherine’s College, Oxford, designed by Arne Jacobsen in 1964, has been much criticised. Some have likened its clean Scandinavian lines to an extermination camp. The under-graduated who first lived there had a few trivial complaints. The moat got stagnant and bred mosquitoes. The windows were so large that the ground floor rooms were completely open to view –some area of the College had to be cordoned off to allow the students to undress–. In spite of their size, these windows could only be opened a few inches. Replacements for cutlery and electrical fittings were only available from Sweden, as they were exclusively designed of the College by the architect. But against these complaints we must set the aesthetic beauty of the tower: a worthy companion to the “dreaming spires” of Merton, Magdalen and Nuffield. Jacobsen spent a fortnight in Oxford to “get the feel of the University life”. He has caught the very essence of the medieval college tower: the secular paraphrase of the church steeple. Jacobsen, carried the paraphrase a stage further – he re interpreted the motif in iron and concrete. In design it is part giant bean-slicer, part guillotine, with a stark beauty usually only found in petrol stations along the M1. St Cat College was awarded the Gold Medal of the Royal Inst of British Architects in 1964”. In Angelo Hornak, “Nooks and Corners. St. Catherine’s College, Oxford”, *Private Eye* (22 October 1971): 7.

³¹ For a succinct portrait of the figure of Gavin Stamp see Joshua Mardell, “An Activist Scholar: The Gavin Stamp Archive”, pamphlet of the exhibition 16 January – 5 May 2023 (London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2023).

The three episodes of criticism introduced above interpret the diversity of the architectural discourse in post war Britain. In which do they differ? What cultures do they reflect or belong to? What is common amongst them?

Fuelled by his experience at GLC, youth counterculture and underground alternative journals, Hellman’s work would broaden and change across the years, often using different techniques, collage assemblages, typed commentaries, to caricature topical events including politicians alongside architects, with the omnipresent bearded bow tied little character commenting the events in question, always trying to avoid a leftist stance, and “direct barbs at all sides” beyond any prejudice³².

Always understated about his job and sceptical about the true effectiveness of satire, as well as about the real impact of 1960s technological fantasies probably without even realizing it, Hellman has actually provided an illustrated satirical chronicle of architecture of the last 50 years as precious and relevant as the one provided by the more canonical forms of architectural publishing (fig. 7).

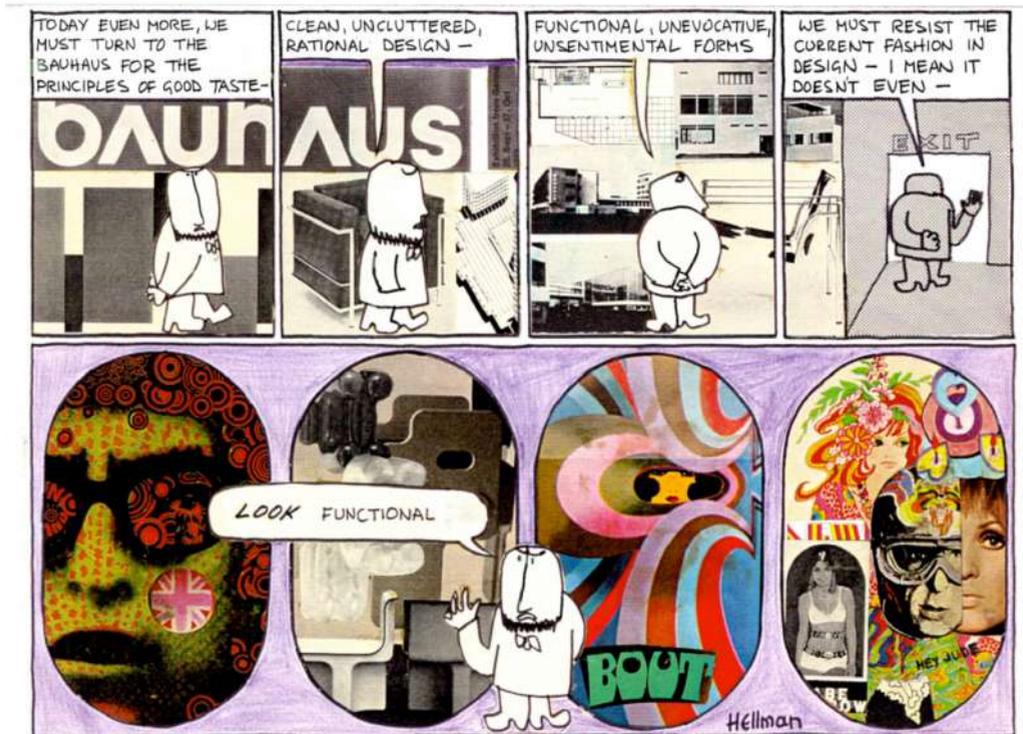


Figure 7. Cartoon, *The Architects’ Journal*, 25 September 1968, Louis Hellman. Source: Courtesy of the author.

³² Conversation between the author and Louis Hellman, August 2023.

The “Manplan” campaign has to be viewed in continuity with the post war *AR*’s constant activism. Since the years after 1945, the *AR* had evolved into a more explicit vehicle of public engagement with the ambition to address an audience situated outside the milieu of the architectural and urban professions, an ambition that had been cultivated already in the interwar years³³. As thoroughly discussed by Jessica Kelly, with the series “Criticism” inaugurated in the 1930s, the board had aimed to “Fan the ardor of the Layman,” raising cultural awareness in its public to gain legitimacy and cultural relevance for both the journal and *Modern Architecture*”³⁴. In the late Forties, with Gordon Cullen’s “Townscape” series, under the editorship of J.M. Richards and with the presence of de Cronin Hastings, the magazine had envisaged a possible way out the demise of Modern architecture through an alternative approach to the design of cities and urban spaces. Visual planning, and the English tradition of the Picturesque had provided the methodology, the historic pedigree and legitimization to this new *modus operandi*³⁵. In 1955, “Townscape” had been followed by “Outrage”: in the June issue of that year, the *AR* had published a number edited by Ian Nairn and called “Subtopia”. Pitiless pictures of arterial roads, concrete lamp-posts, car parks and road signs filled the pages of the *AR*. “What must we do to be saved?” sounded as a desperate warning against the reckless dissipation of rural England, an attack on the dispersal and low-density residential development; no alternative plan was in view though. The predominant mood was one of pessimism and impotence. In addition to bringing attention to the aesthetic evaluation of architecture, the “Anti Ugly” Action, as it was called, formed by a group of students of the Royal College of Arts led by Nairn, raised the question of a shared standard of architectural and urban quality, but above all it identified an average citizen, a hypothetical man in the street, whose opinions, thoughts and feelings constituted a fictional norm, possibly useful to architects and planners, though not perfectly coinciding with the feelings of a really-existing person.³⁶

The initiative of “Nooks and corners” falls within the tradition of the cultivated and erudite architectural amateurism that had distinguished a whole generation of English writers born in the first years of the twentieth century³⁷. Betjeman himself had never been trained as an

³³ See Kelly, “Vulgar modernism...”, 248; Kelly, *No More Giants...*, 54-82.

³⁴ See Jessica Kelly, “‘To Fan the Ardor of the Layman’: The Architectural Review, The MARS Group and the Cultivation of Middle Class Audiences for Modernism in Britain, 1933-1940,” *Journal of Design History* 29, n.º 4 (2016): 350–365.

³⁵ See Michela Rosso, “Rediscovering the Picturesque. Nikolaus Pevsner and the Work of Architects and Planners During and After the Second World War”, in *Reassessing Nikolaus Pevsner*, ed. by Peter Draper (Burlington VT – Aldershot: Ashgate, 2004), 195-212; *Pevsner’s Townscape: Visual Planning and the Picturesque*, ed. by Matthew Aitchinson (Los Angeles: Getty Research Institute, 2010).

³⁶ Hyde, *Ugliness...*, 62-66.

³⁷ For an account of this circle of people including, besides Betjeman, Peter Fleetwood-Hesketh, John N. Summerson, Clough Williams-Ellis, J. M Richards, P. Morton Shand, and Osbert Lancaster see Michela Rosso, “Between History, Criticism, and Wit: Texts and Images of English Modern Architecture (1933-36)”, *Journal of Art Historiography* 14 (ed. by Branko Mitrović) (June 2016): 1-22. For a short autobiographical account of Betjeman’s education and background see his memoir published as a foreword to the second edition (1970) of his *Ghastly Good Taste. Or The Depressing Story of the Rise and Fall of English Architecture*, John Betjeman, “An Aesthete’s Apologia”, in John Betjeman, *Ghastly Good Taste, or a Depressing Story of the Rise and Fall of English Architecture* (London: Faber & Faber, 2008), ix-xxiv.

architect and his writings appealed to an audience composed by casual readers as well as the literary establishment³⁸. To pin down this eccentric and whimsical figure, we could use the words of Alan Powers, and state that “before Betjeman architecture appealed chiefly to clergyman, antiquarians and other architects. Growing up in a new communication media he was probably the greatest communicator that architecture has ever had”³⁹. The emphasis on the visual aspects of architecture –an architecture to be appreciated and perceived by the senses– is the major ingredient of “Nooks and Corners of New the Barbarism”: sarcastic yet outspoken and matter of fact, common-sensical and practical at the same time. The aesthetic theme was the decisive argument used to delegitimize design choices, providing the most immediate degree of the polemics. In particular cases, the recourse to the category of taste –“the ugly building”–, became the vehicle of a deeper understanding of architecture regarding the bureaucratic, political, social factors preparing the soil to the architectural projects and their making. Linguistic jokes and paradoxes were used to filter a reality difficult to accept or cope with. Crusading for the salvage of buildings threatened by demolition, fighting the aesthetic decay of the urban environment, preserving the local character of centres, highlighting the neglect of the Georgian and Victorian heritage of the nation: these ones were the most frequent issues at stake. A sarcasm nourished by oxymorons and hyperboles, the analogies between the ugly construction and objects of everyday life, trivial and ordinary, altogether, should hopefully open a crevice through which the common reader, the one who finds a natural and disinterested pleasure in architecture, can peep and try to seize an otherwise arcane or inaccessible subject⁴⁰.

Judging architecture: a plea to withstand “the strange death of criticism”

Though originating from different cultural milieu and inheriting different legacies as well as directing their commentaries, assessments and lampooning to different targets, the voices that I have introduced all fall into the category of criticism, following the Concise Oxford Dictionary where the term is defined as “the work of the critic”, and the critic is “1) a person who expresses an unfavourable opinion of something” or “2) a person who judges the merits of literary or artistic works, especially one who does so professionally”⁴¹.

Hellman’s work, *AR*’s “Manplan” and “Nooks and Corners”, all three, pertain to the field of criticism, and therefore, of knowledge, evaluation and judgment, and all translate feelings of a widespread disaffection into words and images and associations of the two. Moreover, they employ a mode of judging and disseminating architecture, based on a constant intertwining of research, and commitment in the field, a mode which is substantiated in a

³⁸ Herbert Mitgang, “Sir John Betjeman, poet laureate dies at age 77”, *The New York Times* (May 20, 1984).

³⁹ *First and Last Loves...*, 4.

⁴⁰ The main reference for this terminology is Virginia Woolf’s definition of the common reader in her essay *Hours in a library* (1925): “... a man of intense curiosity; of ideas; open minded and communicative, to whom reading is more of the nature of brisk exercise in the open air than of sheltered study; he trudges the high road, he climbs higher and higher upon the hills until the atmosphere is almost too fine to breathe in; to him it is not a sedentary pursuit at all [...]”.

⁴¹ *Concise English Oxford Dictionary*, 11th edition, (2011), s. v. “critic”, 339.

language that aims at reaching a diverse audience, formed by professionals as well as amateurs. In all of them, in order to facilitate the transmission, the tools of photography, and drawing in the form of illustrations and cartoons, come to the rescue of the verbal language. As we have seen, the main vehicles of this criticism are not only the specialist literature but the daily newspapers and magazines. An evidence of the anti-intellectualism with which architectural criticism has been dealt with in this country throughout the 20th century, is that, here, one relevant part of the specialist architectural literature, alongside the two major magazines *The Architectural Review* and *Architectural Design*, has been made up of weekly magazines such as *Building*, *Building Design* and *The Architects' Journal*, types of publications that are more similar to news bulletins, being focused, as they are, not so much on theory, criticism or celebrity architecture, but on information and news, at the sheer service of the professional. One could argue that when seen from the perspectives of their reading publics, the three case studies briefly illustrated here differed substantially one from the other. And they certainly did. But still, what they shared was an idea of their job as a public service aimed at bringing the profession closer to the public, whichever this was, interpreting the demands of the latter and placing these ones at the centre of attention.

Despite their different backgrounds and objectives, political sympathies and orientations, all these three forms of criticism implied a judgment on architecture, forthright and unambiguous. An ideal symposium about the history of post war architectural criticism, and its present state, structured into three different ages of criticism: the 1950s to 1980s, 1990s to 2000 and the last twenty years, could pivot around Martin Pawley's prophetic and well-known stance on the "strange death of architectural criticism" (1998)⁴²: the belief that there wouldn't exist any real, honest, and disinterested criticism of architecture in the press, neither in the architectural magazines, nor in the more generalist papers and media, the latter being indissolubly allied with the contemporary society's centres of power⁴³. We could argue that, ahead of Tom Wolfe's pamphlet (1981) and Prince Charles' invectives against the architectural establishment (1984-87), the voices of the AR, Louis Hellman and "Nooks and Corners of the New Barbarism", identify modes of resistance to the transformation of architectural criticism into the mere adulation of what instead should be carefully scrutinized and criticized –an attitude–, that not at all so strangely, seems to have become more and more absent from the agendas of the last three decades of architectural news and magazines.

⁴² Martin Pawley, "The strange death of architectural criticism," in *The strange death of architectural criticism*, ed. by David Jenkins and Norman Foster (London: Black Dog Publications, 2007), 330-31; the article was previously published in *The Architects' Journal*, 2 July 1998.

⁴³ A view of this kind is shared a few years later by Rattenbury: Kester Rattenbury, "Naturally biased: architecture in the UK national press", in Kester Rattenbury (ed.), *This Is Not Architecture: Media Constructions* (London: Routledge, 2002), 154-155.

Escaparate público de una nueva arquitectura. La comunicación de las exposiciones universales

The Public Stage of Architectural Innovation. Communication Dynamics in World's Fairs

ALBERTO RUIZ COLMENAR

Universidad Politécnica de Madrid, alberto.ruizc@upm.es

BEATRIZ S. GONZÁLEZ-JIMÉNEZ

Universidad Rey Juan Carlos, beatriz.gonzalez@urjc.es

Abstract

Las exposiciones universales se convirtieron en escaparate del avance industrial, comercial y artístico de las naciones. Las ferias funcionaban como mecanismo de autopromoción del organizador, que utilizaba la arquitectura como instrumento publicitario. Este tipo de exposiciones eran un acontecimiento que acercaba al público general con el experto. Sin embargo, las posibilidades de que el público pudiera visitar en persona los recintos eran reducidas, así que esta labor propagandística necesitaba apoyarse en los medios de difusión. Las exposiciones universales son los eventos que mayor impacto han tenido en el tratamiento de temas arquitectónicos por parte de los medios generalistas. Para profundizar en los mecanismos que articulan la comunicación escrita sobre arquitectura se propone un análisis en paralelo –revistas especializadas frente a prensa generalista– tomando como casos de estudio algunas de las exposiciones universales más relevantes en las que la arquitectura española ha sido protagonista –Bruselas 1958; Nueva York 1964 y Sevilla 1992–.

World's Fairs have evolved into showcases for industrial, commercial, and artistic progress of nations. These expositions served as self-promotion mechanisms for the organizers, strategically using architecture as an advertising instrument. Although these events aimed to connect the general public with experts, the opportunities for the public to physically visit the exhibition venues were limited, so they relied on media dissemination for propagandistic purposes. World's Fairs have had the most significant impact on the coverage of architectural topics by mass media. To delve into the mechanisms that shape written communication on architecture, this study proposes a parallel analysis between specialized architectural magazines and general press, focusing on notable world exhibitions where Spanish architecture played a prominent role –Brussels 1958, New York 1964, and Seville 1992–.

Keywords

Prensa generalista, publicaciones periódicas, exposiciones universales, comunicación
Mass media, architectural magazines, World's Fairs, communication

Las exposiciones universales se convirtieron, desde sus primeras ediciones a mediados del siglo XIX, en muestra del avance industrial, comercial y artístico de las naciones, cuando no en un campo de experimentación ideal para dirimir conflictos entre potencias que, hasta ese momento, habían preferido formas más expeditivas y que, como sabemos, seguirían optando por estos métodos a lo largo de todo el siglo XX. Estos eventos servían, además, como una inmejorable herramienta de autopromoción para los países organizadores en una época de profunda redefinición de las identidades nacionales.

Este escaparate, al que hace referencia el título de la comunicación, se planteaba principalmente respecto al contenido expuesto: tanto los avances técnicos como los de corte artístico permitían, además, demostrar la forma en que cada país había sido capaz de subirse al tren de la Revolución Industrial. Sin embargo, y dentro del ámbito que nos ocupa, existe otro elemento: el pabellón, que, a lo largo de la historia de las exposiciones, acabó tomando una importancia capital como muestra de la evolución, arquitectónica en este caso, de cada participante. La primera exposición de ámbito mundial, celebrada en Londres en 1851, ya es conocida por su arquitectura. El gigantesco invernadero diseñado por Joseph Paxton, el Crystal Palace, se convirtió rápidamente en el elemento más reconocible del evento. Pese a ser destruido después de la II Guerra Mundial, el edificio sigue formando parte de la historia como un ejemplo de esa arquitectura del hierro y el cristal heredera directa de los avances técnicos de la Revolución Industrial¹.

La segunda mitad del siglo XIX asistió también a otro fenómeno característicamente moderno, la aparición del llamado periodismo contemporáneo, marcado por la industrialización de la producción de periódicos. Este fenómeno, como indica Jaume Guillamet, tiene dos causas fundamentales: la implantación de la prensa rotativa y la desregularización de los impuestos en algunos países –Francia, Inglaterra y, posteriormente, Estados Unidos². Las consecuencias son evidentes: el aumento significativo de las tiradas –que en algunas cabeceras llegó a los 100.000 ejemplares en la década de 1870– y, por tanto, la democratización del acceso a la información por parte del público en general. A través de las publicaciones –foto fija de la realidad del momento–, las fotografías pusieron al alcance del público y, por supuesto, de los arquitectos, los avances que se estaban produciendo a nivel internacional.

El objetivo de esta comunicación es, precisamente, estudiar la relación entre ambos elementos. Las posibilidades de que el público pudiera visitar en persona los recintos de las exposiciones eran reducidas, así que la labor propagandística necesitaba apoyarse en los medios de difusión. Aunque asumimos como cierto que el mundo de la arquitectura no ha tenido históricamente una gran repercusión en la prensa generalista, las exposiciones universales son, sin ninguna duda, los acontecimientos que mayor impacto han tenido en el tratamiento de temas de arquitectura por parte de los medios de comunicación no especializados. En este sentido, proponemos un análisis en paralelo entre las formas de transmisión

¹ Isaac López César, “La aportación estructural del Crystal Palace de la Exposición Universal de Londres 1851”, *Rita: revista indexada de textos académicos*, n.º 1 (2014).

² Jaume Guillamet i Lloveras, “Por una historia comparada del periodismo. Factores de progreso y atraso”, *Revista Doxa comunicación*, n.º 1 (2003), 35-56.

del conocimiento arquitectónico a través de la prensa diaria –española en este caso– y el de las publicaciones especializadas, centrado en dos niveles: el lenguaje escrito utilizado en los temas tratados y las imágenes –fotografías, planos, etc.– que acompañan al discurso. Para ello, tomaremos tres casos de estudio relevantes para la historia de la arquitectura española: la exposición de Bruselas en 1958, la de Nueva York en 1964 y la celebrada en Sevilla en 1992. Las dos primeras demostraron que la calidad de la arquitectura propuesta para los pabellones, obra de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún en un caso y Javier Carvajal en el otro, estaba a la altura de la arquitectura internacional del momento. Se elige el caso de la exposición de Sevilla, pese a que el nivel de las propuestas fue, indudablemente, menor, por su carácter contemporáneo –arquitectónico y social– y su cercanía geográfica.

Bruselas, 1958

El pabellón que diseñaron José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún abrió el camino del reconocimiento a nivel internacional de la arquitectura española. Sabemos que el conocido sistema de construcción modular a base de paraguas hexagonales ofrecía, en palabras de su propio arquitecto “el aspecto interior de una mezquita”³. Y, sin embargo, no eran ni sus cualidades espaciales, ni su adaptación al terreno, ni el diálogo entre los fustes de los módulos y la vegetación circundante lo que destacaba José Antonio Corrales cuando describía el proyecto en la prensa diaria. Hablaba del desagüe de la lluvia a través de las columnas, del aspecto exterior de los materiales, del sistema de calefacción y de la iluminación nocturna del edificio⁴. Esta descripción, aparecida en el diario *ABC*, unos meses antes de la inauguración de la feria, nos conduce a dos conclusiones: por una parte, que la sensatez y claridad de ideas que siempre definió la obra de los arquitectos era consecuencia de su propia forma de entender la profesión. Por otra, que eran conscientes de la necesidad de adaptar el discurso a los intereses de su público objetivo.

Este lenguaje franco, directo e inteligible, característico de la prensa no especializada y del que nos alejamos en los análisis de arquitectura con demasiada frecuencia, aparecía, de nuevo, en una pieza dedicada a este pabellón, publicada en abril de 1958 en la revista *Blanco y Negro* y que firmaba Miguel Fisac. Sorprendentemente, el artículo del manchego, quien formó parte del jurado que falló el concurso, no es particularmente elogioso. Si bien describe el edificio como de una “felicísima concepción estructural”, dedica gran parte del texto a criticar ferozmente tanto el resto de los pabellones como la organización general de la muestra a la que alude como una “patética exposición plástica de la incompreensión que reina entre los pueblos y entre los hombres”⁵.

Respecto al aspecto gráfico, sorprende encontrar fotografías de la maqueta del proyecto que, por la configuración espacial del edificio no debían ser fácilmente entendibles por los lectores del diario. En el artículo que *ABC* dedicó al asunto el 8 de octubre de 1957 se

³ José Olmo y Losada, “España en la Exposición Universal de Bruselas”, *ABC* (8 de octubre de 1957): 15.

⁴ Olmo y Losada, “España en la Exposición...”, 15.

⁵ Miguel Fisac, “Exposición Universal de Bruselas, 1958”, *Blanco y Negro* (19 de abril de 1958): 38-51.

reproducía una imagen muy similar a la que la *Revista Nacional de Arquitectura* incluía en la portada de su número monográfico de agosto de ese año. Sin embargo, la fotografía de la maqueta con el terreno publicada por *ABC* el 28 de julio no aparece en las revistas especializadas. Respecto a este artículo, destaca, así mismo, la imagen de los arquitectos frente a su proyecto, aspecto este muy poco habitual en los medios de comunicación (fig. 1).



Figura 1. Doble página del artículo dedicado al Pabellón de Bruselas en el diario *ABC* y portada de la *Revista Nacional de Arquitectura* n.º 198. Fuentes: archivo *ABC* y *Revista Nacional de Arquitectura*, Servicio Histórico COAM.

Las primeras apariciones del proyecto de Corrales y Molezún en las revistas especializadas se produjeron antes incluso de su construcción. La *Revista Nacional de Arquitectura* publicaba en su número 175 (1956) un artículo dedicado al concurso de ideas para el Pabellón Español, convocado por el Ministerio de Asuntos Exteriores. En él se detallan las características principales exigidas a las propuestas: el pabellón debía ser desmontable para que pudiesen recuperarse la mayor parte de los materiales al finalizar la exposición y, con ello, compensarse el gasto inicial. El programa, poco concreto, exigía gran flexibilidad en la instalación. El jurado adjudicó el premio al proyecto de Corrales y Molezún y un accésit a cada uno de los ocho proyectos restantes.

En 1957 se publica un nuevo artículo dedicado a la exposición, que se encontraba ya en un estado avanzado de construcción. El artículo abre lamentándose de que “nuestra arquitectura actual está deliberadamente desconocida en el mundo”⁶ y recalca que la participación de España en la Exposición Universal de Bruselas prometía ser importante.

En 1958, una vez inaugurado el Pabellón, la *RNA* le dedica al proyecto 14 páginas que incorporan, bajo el título “Algunos comentarios de Prensa”, el artículo que Fisac había escrito para la revista *Blanco y Negro*, citado anteriormente.

⁶ *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 188 (1957): 6-13.

El artículo reproduce una charla explicativa sobre sus características constructivas y su instalación interior –mucho más técnica que el discurso publicado en prensa– que los autores del Pabellón dieron en el Colegio de Arquitectos de Madrid. Pese a la dureza de la frase que abre el artículo: “Este pabellón, terminado, ha gustado a unos pocos y ha disgustado a los más”⁷, éste concluye destacando que la charla finalizó con una prolongada ovación del numeroso público como fervoroso asentimiento a su obra.

El artículo está ilustrado por 9 fotografías firmadas por Labra. Destacan las fotografías nocturnas, que en el exterior ensalzan la plasticidad de la obra y su reflejo en el agua y en las imágenes interiores muestran toda la potencia de la iluminación indirecta formada por tréboles de tubos fluorescentes suspendidos de los vértices de la red hexagonal. Se incluyen imágenes de la zona de cine y fiestas, encuadres del exterior donde se aprecia la adaptación del edificio al terreno cubierto de árboles frondosos que debían respetarse y detalles de la estructura de los hexágonos. Ninguna de las imágenes publicadas en prensa se reproduce en las publicaciones especializadas, pero en ambos medios se narra el edificio utilizando tres claves básicas en la fotografía arquitectónica: plano general del exterior y su contexto, plano medio del espacio interior y detalle del elemento singular, en este caso, los paraguas hexagonales (fig. 2).



Figura 2. Selección de páginas dedicadas al Pabellón de los Hexágonos en la *Revista Nacional de Arquitectura* n.º 198. Fuentes: archivo ABC y *Revista Nacional de Arquitectura*, Servicio Histórico COAM.

La exposición de Bruselas apareció comentada también en otras publicaciones especializadas de ámbito nacional como *Cuadernos de Arquitectura*⁸ o *Informes de la Construcción*⁹ y

⁷ *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 188 (1957): 6-13.

⁸ “Expo 1958: Bruselas”, *Cuadernos de Arquitectura*, n.º 32 (1958): 36-40.

⁹ “Bruselas-Expo, 1958. Pabellón de España”, *Informes de Construcción*, n.º 106 (diciembre 1958): 1-10 (de la versión digitalizada por el CSIC).

en revistas de todo el mundo como *Casabella*¹⁰, *The Architectural Review*¹¹ o *L'Architecture d'Aujourd'hui*¹². La revista francesa, en su artículo “Pavillon de l'Espagne”, decía que entre las virtudes de nuestro pabellón estaba el “sugerir a través de las fotografías, de la música y los bailes, el ambiente y el espíritu de un país”¹³.

La creación de Corrales y Molezún despertó un interés particular debido a su enfoque vanguardista y su audacia arquitectónica. Su obra se convirtió en un punto de referencia para los arquitectos extranjeros y España consiguió, gracias a las publicaciones, destacar en el escenario internacional de la arquitectura.

Nueva York 1964

El despliegue informativo alrededor de la feria mundial de Nueva York no tuvo nada que ver con los precedentes. El éxito, aun reciente, del pabellón de Corrales y Molezún aumentó el interés del público, que se vio reforzado por la intensa campaña informativa alrededor del concurso, su fallo y posterior construcción. A este interés contribuyó decisivamente la calidad del proyecto elegido, de Javier Carvajal, que, como había sucedido con el pabellón de Bruselas, se convirtió rápidamente en una de las piezas más destacadas de la muestra.

La sociedad española también había evolucionado y comenzaba a responder a la apertura política y económica del país. De este modo, la cobertura que dedicó la prensa no especializada tenía a menudo más que ver con la parte más simbólica del evento –inauguraciones, personalidades, actos oficiales, etc.–. Sin embargo, el edificio de Carvajal tuvo una presencia importante por sus cualidades arquitectónicas y no exclusivamente por servir de marco para las actividades de la presencia española en Nueva York. De hecho, el pabellón aparecía en la primera página de uno de los números diarios del diario *ABC*, hecho reseñable que además refuerza su importancia por tratarse de una de las escasas portadas a color impresas en aquella época por el periódico¹⁴.

Otro aspecto importante es que, de nuevo, se le da voz al autor del proyecto. En una entrevista publicada por el diario *La Vanguardia*, en mayo de 1964, Javier Carvajal definía el edificio con una frase cargada de simbología: “... he tratado de hacer el pabellón de la España de hoy y, más aún, el pabellón de la España posible”¹⁵.

Si fijamos la mirada en el aspecto gráfico de la información que aportó la prensa diaria encontramos una cierta evolución respecto a Bruselas. Por una parte, la representación

¹⁰ “El Pabellón de España: Bruselas”, *Casabella*, n.º 221 (noviembre 1958): 16-17.

¹¹ “The Brussels Exhibition”, *The Architectural Review*, n.º 739 (agosto 1958).

¹² “Bruselas 1958. Exposición Universal e Internacional”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 76 (1958): 96-100.

¹³ “Pavillon de l'Espagne”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 78 (1958): 21.

¹⁴ *ABC* (6 de septiembre de 1964).

¹⁵ “El Pabellón de España en la Feria de Nueva York, modelo de tradición viva”, *La Vanguardia* (7 de mayo de 1964): 15.

del edificio, que aprovecha la virtuosa capacidad de Carvajal para el dibujo y muestra una maravillosa perspectiva del proyecto¹⁶.



Figura 3. ABC. Primera página del 6 de septiembre de 1964. Fuente: archivo ABC.

Por otra, la propia imagen del autor, que ilustra una ‘nueva visión’ sobre la figura del arquitecto. La fotografía, muy alejada del arquetipo del arquitecto serio y circunspecto, muestra a un profesional joven en pleno proceso de trabajo. España comenzaba a conocer a esta nueva hornada de arquitectos, y con ellos, la arquitectura que proponían¹⁷ (fig. 4).

En cuanto a la prensa especializada, en el número 52 de la revista *Arquitectura* (1963) se publicaban los planos del Pabellón de España acompañados de dibujos de Javier Carvajal y

¹⁶ Luis de Armiñán, “Se termina en Nueva York el Pabellón de España”, *ABC* (2 de noviembre 1963).

¹⁷ Alberto Ruiz Colmenar, “El pabellón de la España posible: Bruselas, 1958 y Nueva York, 1964 en la prensa no especializada española”, *Bitácora Arquitectura*, n.º 43 (2020): 80-93.

una fotografía de la maqueta. A continuación, se mostraban maquetas y dibujos del resto de proyectos presentados al concurso. En esta ocasión la información publicada sobre la Feria Mundial era puramente visual.



Figura 4. Páginas del reportaje dedicado al Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York publicadas en el diario ABC. Fuente: archivo ABC.

El número 68 de *Arquitectura*, publicado en agosto de 1964, se dedicó casi en su totalidad al Pabellón de España (páginas 1 a 18) y a la Feria de Nueva York (páginas 19 a 43). El artículo abre con cuatro páginas de fotografías para, a continuación, citar las opiniones expresadas por los visitantes más ilustres que habían acudido a la Feria, entre los que destacan el de la Princesa Margarita de Suecia, que expresó que era “el pabellón más bonito de cuantos he visto en la Feria Mundial”¹⁸ o Salvador Dalí elogiando la excelencia de Carvajal al lograr “una arquitectura representativa de la tradición española con una solución de trazos de un refinamiento excepcional”. También se incluyen en el artículo los excelentes comentarios recogidos en prensa internacional, como el *New York Times*, *New York Herald Tribune* o *Architectural Forum*.

Miguel García de Sáez, Comisario de España en la Ferial Mundial de Nueva York, es el encargado de redactar la crónica publicada en las siguientes páginas, cuando aún no se habían cumplido tres meses de la apertura de la feria. Ésta podría resumirse en términos de éxito y triunfo de una España en ascenso firme y decidido, cuyo principal problema, en palabras del autor, sería la gestión del éxito obtenido¹⁹. Se comenta también la aparición constante del pabellón en cadenas de radio y televisión norteamericanas e incluso en las televisiones mexicana y japonesa. Cabe señalar que gran parte del artículo se dedica al

¹⁸ *Arquitectura*, n.º 68 (1964): 5.

¹⁹ Se contabilizaron entre 30.000 y 40.000 visitantes diarios, aun siendo el único pabellón en el que había que pagar entrada.

análisis de la reactividad comercial del pabellón, objetivo primordial de la presencia de España en la Feria Mundial de Nueva York.

En cuanto al contenido gráfico, en este caso no se cita al autor de las fotografías. El reportaje fotográfico, mucho más extenso que el publicado sobre Bruselas, destaca la monumentalidad del edificio gracias a la inclusión de los visitantes en las imágenes. Tras los exteriores se muestran el vestíbulo principal y varias zonas de exposición. En este caso, las imágenes son más un reflejo del contenido del pabellón, como las vidrieras de Manuel Suárez Molezún o los murales de Vaquero Turcios, que del propio edificio. Cabe señalar que el artículo incluye varios retratos de las visitas oficiales, como la infanta doña Beatriz o los duques de Windsor (fig. 5).



Figura 5. Selección de páginas dedicadas al Pabellón de los Hexágonos en la *Revista Arquitectura* n.º 68. Fuentes: *Revista Arquitectura*, Servicio Histórico COAM.

Sevilla 1992

Más de sesenta años después, España volvía a organizar una Exposición Universal. Junto a los Juegos Olímpicos de Barcelona y la capitalidad cultural de Madrid, formó parte de los grandes eventos celebrados en 1992 que, con desigual éxito, pretendían reforzar la imagen internacional del país. Desde el punto de vista arquitectónico, la muestra no alcanzó un nivel especialmente reseñable y prueba de ello es la escasa repercusión que sus pabellones tuvieron en los medios de comunicación no especializados, en claro contraste con las dos exposiciones reseñadas anteriormente. El pabellón de España, obra del estudio Cano Lasso, no consiguió convertirse en el centro de referencia de la muestra, aunque el especial sobre la arquitectura del recinto que publicó la revista Blanco y Negro el 19 de abril de ese año utilizaba el edificio como portada del reportaje. En el interior, fotos pequeñas y comentarios algo superficiales, describían al público generalista lo que podían encontrar en su visita.

Pocas referencias a los arquitectos –entre los que se encontraban figuras como Francisco Javier Sáenz de Oíza (Edificio de las Consejerías), Guillermo Vázquez Consuegra (Pabellón de la Navegación), Mariano Bayón (Sede de la Red Eléctrica) o Antonio Vázquez de Castro (Oficinas de la Expo)–. Si fijamos el análisis en los pabellones nacionales no es posible encontrar referencias a sus arquitectos, aunque los autores de alguno de los edificios eran Tadao Ando, Nicholas Grimshaw o el mexicano Pedro Ramírez Vázquez (fig. 6).



Figura 6. Portada del diario ABC. Fuente: archivo ABC.

Lo cierto es que, si dejamos de lado la cobertura social y política del evento, el interés de la prensa diaria respecto de la arquitectura de la exposición fue escaso, centrado en acontecimientos puntuales como el incendio que destruyó el Pabellón de los Descubrimientos antes incluso de la inauguración o, ya en un periodo posterior, el incierto destino de alguno de los edificios, abandonados o muy modificados tras el fin del evento.

En la prensa especializada el caso de la Exposición Universal de Sevilla dista mucho de los anteriores. Se le dedica mucha menos atención en las revistas colegiales. Aparece de nuevo publicado en la revista *Arquitectura* el concurso restringido de ideas sobre el pabellón de España²⁰, pero con menor cobertura. La revista madrileña no publica ningún artículo tras la inauguración de la exposición. Años más tarde, en el número 305, se le dedica un artículo al Edificio de Red Eléctrica de España²¹, anteriormente mencionado.

Pocos meses después del cierre de la exposición, *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* abre un debate²² argumentando que resultaba evidente que había surgido la necesidad de fomentar una reflexión para redirigir las dinámicas de esos eventos. La transformación de seiscientos mil metros cuadrados de matorral seco e inaccesible en un foco de atracción de inversión y de turismo ofrecía, en principio, una perspectiva apasionante. Sin embargo, después de la clausura (la BIE establecía que la exposición debía ser demolida en seis meses) la ciudad se enfrentó a un vacío material y psíquico y a la reconversión de un recinto dentro de un parque urbano que no podía oficialmente albergar actividades productivas o residenciales. Desde *Quaderns* se propuso una consulta a profesionales del sector para replantear el diseño de estrategias racionalizadas para los futuros escenarios de transformación metropolitana.

Reflexiones finales

La necesaria brevedad de este texto no permite analizar con detalle la totalidad de los artículos que hicieron referencia a los eventos estudiados, aunque los ejemplos aportados nos pueden ayudar a establecer algunas conclusiones.

La primera, y más evidente, es que había una permeabilidad innegable entre los medios especializados y los de corte más generalista. En ocasiones eran los propios arquitectos los que intervenían en la prensa diaria, bien como entrevistados, caso de Javier Carvajal y su pabellón de Nueva York, bien como redactores, como es el caso de Miguel Fisac con ocasión de la Exposición de Bruselas. Sin embargo, a lo largo del arco temporal estudiado, se aprecia una evolución en el enfoque que cada medio dedica al tema. Mientras que en la prensa especializada el interés disminuye, en los medios generalistas aumenta. Los motivos de esto aparecen claramente cuando se analiza el texto de los artículos. Mientras que la calidad arquitectónica de las propuestas iba disminuyendo, el interés del evento se iba deslizando a lo social y a una innegable deriva hacia contenidos anecdóticos. Esta deriva hacia lo que comúnmente conocemos como “prensa sensacionalista” ya estaba presente en la información sobre la Feria de Nueva York, incluso en un medio especializado como la propia revista *Arquitectura*, y se muestra de manera evidente en la cobertura de noticias como la del incendio del Pabellón de los Descubrimientos en 1992.

Respecto a la parte gráfica de este estudio, esta permeabilidad tiene algunos aspectos a destacar. Las imágenes utilizadas no son las mismas o, al menos, su tratamiento es diferente.

²⁰ *Arquitectura*, n.º 283 (1990): 20-21.

²¹ *Arquitectura*, n.º 305 (1996): 25-27.

²² *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n.º 198 (1993): 52-55.

Es fácil entender que los periódicos enviaban a sus propios reporteros gráficos y que estos no tenían en mente, por regla general, retratar los pabellones más allá de su condición de escenarios de los eventos sociales. Los códigos visuales son diferentes y, pese a ello, la calidad arquitectónica de los edificios hacía que se convirtieran, incluso involuntariamente, en los grandes protagonistas de los reportajes diarios. Es importante también entender que, igual que se mencionaba en el apartado dedicado a la elección de temas, había cierta transferencia de protagonistas entre ambos ámbitos. Podemos citar, como ejemplo, la ilustración con dibujos propios de Miguel Fisac del artículo que *Blanco y Negro* dedicó al pabellón de Bruselas o la aparición de la perspectiva del proyecto de Javier Carvajal en el dedicado a Nueva York (fig. 4).

El estudio de las fuentes impresas ha demostrado ser una herramienta indispensable para el análisis de la historia de la arquitectura. En este sentido, las revistas especializadas han jugado históricamente un papel fundamental como sistema de interpretación analítica de la historia de la disciplina. La importancia de estas publicaciones, que durante una buena parte del siglo XX eran el único cauce de difusión de determinadas propuestas, es innegable. Sin embargo, en el fondo, suponen sólo una parte de la ecuación. En su gran mayoría, las revistas de arquitectura están escritas por arquitectos, sobre arquitectos y para arquitectos. Esta relación endogámica con la crítica de nuestro propio trabajo ha terminado, posiblemente, por generar cada vez una distancia mayor entre los profesionales y el público.

El análisis del enfoque con el que los medios no especializados se acercan a la arquitectura nos puede servir, especialmente si lo hacemos de forma comparada, para entender la razón de esta distancia y poner los medios para disminuirla. Podemos estar de acuerdo en que una mayor formación arquitectónica del público no especializado ayudaría a una mejor valoración de esta parte fundamental del patrimonio arquitectónico –particularmente del contemporáneo–. En este asunto, la responsabilidad es, en gran medida, de los propios profesionales, pero un ejercicio serio y riguroso de difusión, análisis y crítica de la disciplina por parte de los medios generalistas debería servir de inestimable apoyo para esta labor.

***Geometría*, una revista para comunicar el urbanismo de los arquitectos**

Geometría, a Magazine to Communicate the Architects' Town Planning

VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ

Universidad de Sevilla, vsainz@us.es

Abstract

La revista *Geometría* (1986-2001), fundada y dirigida desde Málaga por el arquitecto José Seguí, nació con el objetivo de servir como cauce de difusión del “urbanismo de los arquitectos” impulsado entre finales de los años setenta y comienzos de los ochenta desde el Laboratorio de Urbanismo de Barcelona: un enfoque con el cual se realizaron numerosos planes y proyectos urbanos en los años de la transición del franquismo a la democracia. La presente comunicación sitúa *Geometría* en el contexto de las revistas españolas de ese momento, analiza su trayectoria y los cambios en su estrategia comunicativa, para finalizar dando razón del porqué de su desaparición.

The *Geometría* magazine (1986-2001), founded and directed from Málaga by the architect José Seguí, was born with the aim of publicizing the “architects’ town planning” promoted between the end of the 1970s and the beginning of the 1980s from the Urbanism Laboratory of Barcelona: an approach with which numerous urban plans and projects were carried out in Spain during the transition from Francoism to democracy. This paper places *Geometría* in the context of Spanish magazines of that time, analyzes its trajectory and the changes in its communication strategy, to finish explaining the causes of its disappearance.

Keywords

Revistas españolas, urbanismo, *Geometría*, José Seguí, Málaga

Spanish magazines, town planning, *Geometría*, José Seguí, Málaga

Las revistas de arquitectura y urbanismo españolas en los años de la Transición

Se ha dicho con razón que los años de la transición de la dictadura a la democracia en España fueron para las revistas de arquitectura “años de esplendor”, queriendo significar con ello que fue “cuando mayor sentido y relevancia adquirieron como medio [de comunicación], al acompañar su agilidad a la creciente aceleración del tiempo”¹. El relevante papel de los arquitectos en el debate cultural de esos años hizo posible la proliferación de publicaciones periódicas de este campo disciplinar donde se desarrolló un cierto discurso crítico sobre los procesos en curso, que alcanzó incluso a las revistas institucionales promovidas por los Colegios de Arquitectos, algunas las cuales –como la madrileña *Arquitectura* o la barcelonesa *Quaderns*– contaban ya con una dilatada trayectoria.

Pero fueron sobre todo revistas independientes las que catalizaron el debate y las que en gran medida “construyeron una nueva cultura arquitectónica, diseminando narrativas y contenidos dispares desde sus respectivas posiciones ideológicas”². Si hasta los años setenta era *Nueva Forma* (1966-1975) la única revista de este tipo, por entonces aparecieron otras como *Boden* (1971-1980), *Jano Arquitectura* (1972-1978), *2C Construcción de la Ciudad* (1972-1985), *Arquitecturas Bis* (1974- 1985) o *Carrer de la Ciutat* (1977-1980), de vida más o menos efímera pero que sirvieron para hacer eco entre nosotros a ideas procedentes del contexto internacional, dando razón de lo que se hacía y se discutía más allá de nuestras fronteras (fig. 1). Así, las revistas se convirtieron en los instrumentos más activos para la difusión de lo que en la cultura arquitectónica se estaba fraguando a ambos lados del Atlántico.



Figura 1. Portadas de revistas de arquitectura españolas de los años setenta: *Boden*, *Jano Arquitectura*, *2C Construcción de la Ciudad*. Fuente: archivo personal del autor.

Ahora bien, si algo caracterizó a las revistas de arquitectura en esos años críticos, fue su voluntad de ser “no ya sólo un elemento de información, sino un instrumento de reflexión

¹ Ricardo Sánchez Lampreave, “Granulometría y compacidad. Sumario de las revistas de arquitectura españolas”, en *La cultura arquitectónica en los años de la Transición*, ed. por Carlos Sambricio (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2022), 135.

² Sánchez Lampreave, “Granulometría y compacidad...”, 135.

para la propia actividad arquitectónica”³. De ahí que no dudaran en tomar posición respecto a los temas en discusión conforme a la línea editorial fijada por su director o su equipo de redacción, de tal modo que en cada una de ellas a menudo serían “presencias y ausencias, siempre significativas, las que aportarían el tono del discurso crítico que la revista pretendía desarrollar”⁴. Es necesario, por eso, atender no sólo a quienes firmaban los artículos, sino también a las voces que hacían oír a través de las opiniones que expresaban o los discursos que construían, para comprender en qué medida las revistas trataron de rivalizar entre sí.

Fue el convencimiento de que la arquitectura tenía por encima de todo un significado lo que llevó a uno de los miembros del consejo editorial de *Arquitecturas Bis* a afirmar que, por eso mismo, aquello que ésta produjera nunca sería algo neutro y sin profundidad, sino que arrastraría consigo el contenido de sus ideas⁵. A desvelar esas ideas se dedicó ese conjunto de revistas, convencidos como estaban sus promotores de que “una publicación de arquitectura debe ante todo plantear temas de debate y, para ello, debe presentarlos con los medios que le son propios”⁶. Esta tensión crítica, sin embargo, no duraría mucho y ya en los años ochenta se produjo un desplazamiento de lo pensado a lo realizado a través de revistas como *On Diseño*, *El Croquis* o *A&V*, que iniciaron su andadura por entonces y que aspiraban a documentar la obra de determinados arquitectos mediante información de carácter fundamentalmente gráfico. “El problema –como dijera José Morales– se plantea cuando sólo eso se ofrece como discurso”⁷.

Menos numerosas eran las revistas de contenido propiamente urbanístico; de hecho, en los años setenta la única publicación periódica española de este tipo fue *Ciudad y Territorio* (fig. 2), nacida en 1969 en el seno del Instituto de Estudios de la Administración Local (IEAL) y dirigida por Fernando de Terán⁸. Estaba planteada como una revista de ideas, que buscaba servir de cauce para el seguimiento del modo en que evolucionaba el planeamiento urbano en nuestro país. En ese sentido quiso dejar constancia de los debates sobre la “crisis del plan” que emergieron en la segunda mitad de la década de 1970, al rebufo de una visión arquitectónica del urbanismo que llegó hasta nosotros a través de Barcelona y su Laboratorio de Urbanismo, fundado por Manuel de Solà-Morales en 1969, aun cuando el enfoque de la revista madrileña fuera bien diferente y en gran medida contrapuesto al de los catalanes.

³ Rafael Soler y Francisco Martínez Manso, “Intenciones para una línea editorial”, *Arquitectura Andalucía Oriental* 5 (1989): 8.

⁴ Soler y Martínez Manso, “Intenciones...”, 9.

⁵ Lluís Domènech, “¿Existe una arquitectura sin significado?”, *Arquitecturas Bis* 1 (1974): 8-10.

⁶ Enrique Sobejano, “El papel de las revistas de arquitectura”, *Arquitectura Andalucía Oriental* 5 (1989): 21.

⁷ José Morales, “Epílogos. Las revistas de arquitectura de los ochenta en España”, *Arquitectos* 126 (1992): 41.

⁸ Cabría citar también, aunque su temática fuera más amplia, la revista *CAU* (1970-1982), editada por el Colegio de Aparejadores de Cataluña, que se ocupó con asiduidad de cuestiones urbanísticas.

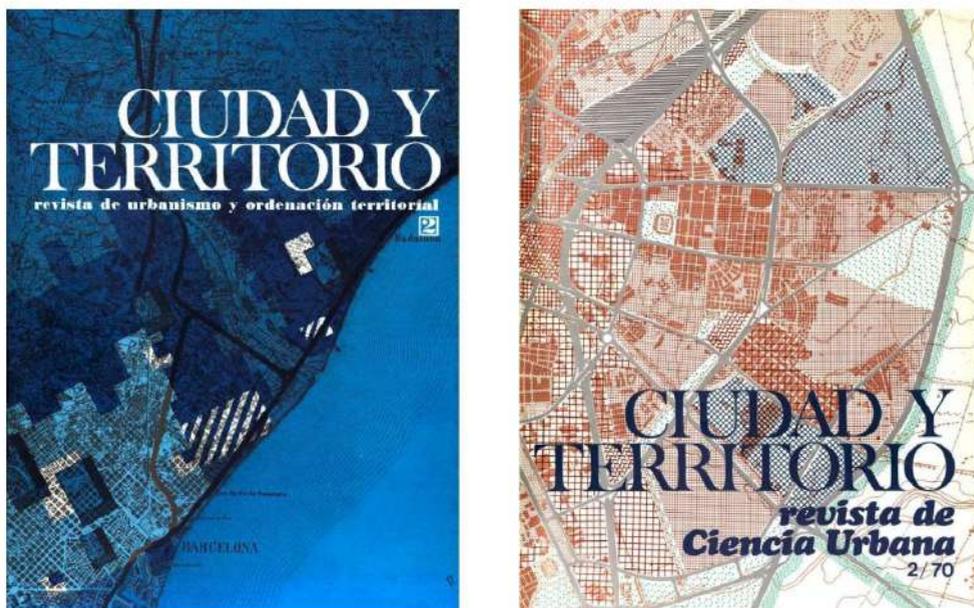


Figura 2. Portadas de dos números de la revista *Ciudad y Territorio* de los años setenta Fuente: archivo personal del autor.

El protagonismo que adquirieron las cuestiones urbanísticas en los nuevos Ayuntamientos democráticos salidos de las elecciones de 1979 –y las polémicas generadas en torno a una nueva generación de planes urbanísticos municipales– probablemente impulsó en los años ochenta la aparición de nuevas revistas, que van desde *Estudios Territoriales*, promovida en 1981 desde el Instituto del Territorio y Urbanismo del Ministerio de Obras Públicas, hasta *Urbanismo*, creada en 1987 por el Colegio de Arquitectos de Madrid y que se publicó durante una década en paralelo con *Arquitectura*⁹. Entre una y otra aparecieron dos revistas más, con una orientación diversa de las anteriores y con un origen geográfico también diferente; me refiero a *UR* (1985-1992), nacida en el seno del Laboratorio de Urbanismo de Barcelona (LUB) y dirigida por Solà-Morales, y *Geometría* (1986-2001), lanzada y dirigida por José Seguí desde Málaga.

Tanto *UR* como *Geometría* compartían planteamientos similares y, aunque sus primeros números estuvieron centrados en el planeamiento urbano de comienzos de los ochenta, su visión proyectual del urbanismo las llevó a situarse en un ámbito donde se producía “el necesario entrecruzamiento entre lo urbano y lo arquitectónico”¹⁰. Habría que decir, no obstante, que si *UR* quiso mantenerse siempre en el ámbito de lo propiamente urbanístico,

⁹ La revista *CEUMT*, que comenzó a publicarse en 1978 desde el Centro de Estudios Urbanos, Municipales y Territoriales de Barcelona vinculado al PSUC, trató asimismo de asuntos urbanísticos con un enfoque crítico y netamente municipalista.

¹⁰ Morales, “Epílogos...”, 43.

Geometría estuvo desde su origen también abierta a lo arquitectónico; así quedaba expresado en sus respectivos nombres: *UR* era el acrónimo de “Urbanismo Revista”, mientras que *Geometría* se presentaba como “Revista semestral de arquitectura y urbanismo”. De hecho, su objetivo era “investigar y difundir el patrimonio arquitectónico y urbano de nuestras ciudades y los modos de intervenir en las mismas durante las primeras décadas de la transición democrática en España”¹¹.

Desde Andalucía: *Geometría* y el urbanismo urbano

La presencia de Solà-Morales en Málaga data de finales de los años setenta, cuando llegó para orientar a Damián Quero, Salvador Moreno Peralta y José Seguí en la elaboración del Plan Especial de Trinidad-Perchel que les había sido encargado en el otoño de 1978. Convertido luego en asesor del Plan General aprobado en 1983, el urbanista catalán se convirtió en un referente metodológico para el trabajo de los tres arquitectos citados al frente del plan urbanístico municipal malagueño, proporcionándoles un enfoque particular en el que la “forma urbana” llegó a ser la clave de bóveda de un modo nuevo de intervenir en la ciudad, denominado poco después por Solà-Morales el “urbanismo urbano”. Así lo ha reconocido Quero en un artículo publicado con ocasión del fallecimiento de quien fuera un amigo entrañable¹².

Esa denominación venía a sintetizar el modo de entender la ciudad propio de los arquitectos con el que Solà-Morales se enfrentó al planeamiento urbano ya desde el “contraplán” de la Ribera (1971)¹³ (fig. 3) y que le llevó luego a realizar un intencionado estudio del planeamiento que se estaba realizando en nuestro país en los años de la transición democrática¹⁴. Esos análisis comenzaron seguramente en las jornadas organizadas por el LUB y celebradas en Caldas de Malavella en septiembre de 1982, a las que asistieron entre otros los redactores del Plan malagueño, y continuaron con la discusión más amplia y generalizada que se desarrolló en el seminario de Peñíscola, organizado en septiembre de 1983 por el Centro de Estudios Urbanos del IEAL, que dirigía Javier García-Bellido¹⁵.

Los debates de aquel seminario giraron en torno a las innovaciones culturales y metodológicas planteadas por el planeamiento urbanístico, para lo cual se pidió a los redactores de los Planes Generales de Madrid, Tarragona y Gijón que hicieran una presentación de los mismos. Fue allí donde Terán dice haber oído a Solà-Morales “defender el enfoque arquitectónico del planeamiento, asegurando que, como arquitectos, *el lápiz se nos hace un lío* al

¹¹ José Seguí, “Presentación”, en *Revista Geometría. Selección de artículos, 1985-2000* (Málaga: Geometría Asociación Cultural, 2020), 3.

¹² Damián Quero, “Manuel de Solà-Morales: los años de Málaga”, *D'UR* 3 (2012): 68-69.

¹³ Manuel de Solà-Morales et al., *Barcelona: remodelación capitalista o desarrollo urbano en el sector de la Ribera oriental* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974).

¹⁴ Manuel de Solà-Morales y Josep Parcerisa, “El urbanismo urbano. Forma urbana y planeamiento urbanístico en siete capitales españolas”, *Estudios Territoriales* 24 (1987): 33-51.

¹⁵ Un amplio resumen de lo debatido en aquel seminario fue publicado en el n.º 59-60 (1984) de la revista *Ciudad y Territorio*.

ponernos a trabajar a escalas superiores a la 1:1.000”¹⁶. En ese contexto y para visibilizar este nuevo enfoque, el urbanista catalán decidiría poco después poner en marcha la revista *UR*, cuyos tres primeros números salieron en 1985 y recogían su punto de vista –el suyo y el del LUB– sobre la génesis de aquella nueva generación de Planes Generales: los de Valladolid (1984), Salamanca (1984), Tarragona (1984) y Gijón (1986) eran examinados en el primer número y los de las ciudades medias catalanas en el segundo.

En paralelo y con independencia de la revista del LUB, pero con un punto de vista conceptual afín, Seguí decidió poner en marcha otra revista, *Geometría*, que arrancó con dos números aparecidos en 1986 y también dedicados al planeamiento general impulsado por los primeros Ayuntamientos democráticos en las capitales de provincia andaluzas: concretamente, los Planes Generales de Málaga (1983) y Cádiz (1984) en el primer número y el de Granada (1985) y los Avances de Córdoba (1983) y Sevilla (1985) en el segundo; el ciclo se cerraría con el de Almería (1987) aparecido en el tercer número (fig. 4). La diferencia entre ambas revistas residía en que, en el caso de *Geometría*, fueron los propios redactores de los respectivos Planes quienes se encargaron de hacer la presentación de los Planes, lo que daba a sus textos un carácter sobre todo informativo, aunque no faltara en ellos un claro posicionamiento que trataba de subrayar su singularidad respecto al planeamiento anterior.

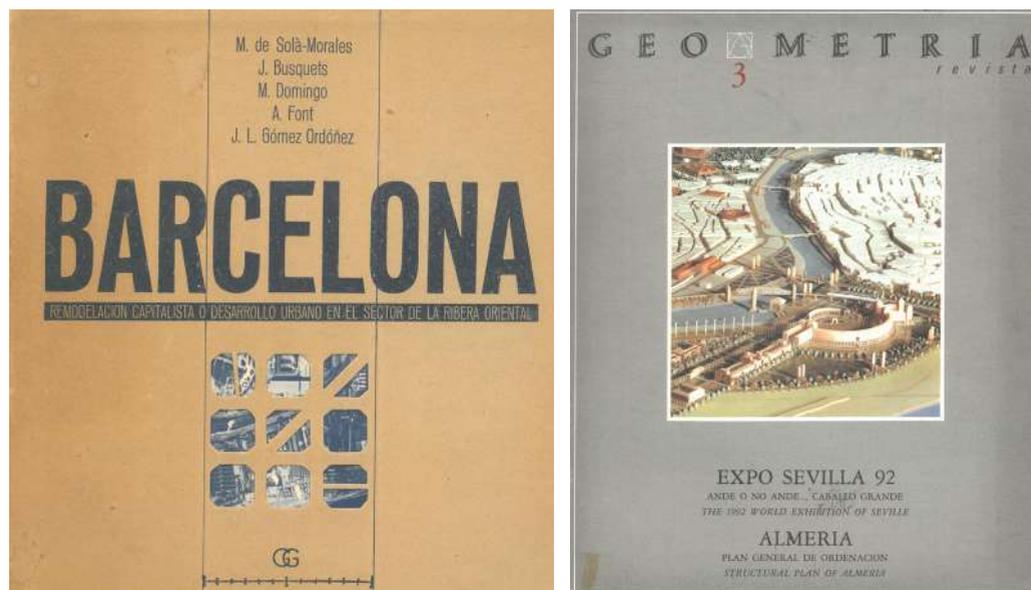


Figura 3. (izda) Manuel de Solà-Morales y miembros del Laboratorio de Urbanismo de Barcelona, Portada de la publicación que recoge el “contraplan” de la Ribera. Fuente: M. de Solà-Morales et al. *Barcelona. Remodelación capitalista o desarrollo urbano en el sector de la Ribera oriental* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974).

Figura 4. (dcha) Portada del n.º 3 (1987) de la revista *Geometría*. Fuente: archivo personal del autor.

¹⁶ Fernando de Terán, *Antes de salir por la puerta del tiempo. Visión personal de un urbanismo real* (Madrid: Lampreave, 2017): 227-228.

En todo caso, dada la escasez de revistas dedicadas al urbanismo en el ámbito español, la salida de *Geometría* era una buena noticia, que hacía presagiar que las cuestiones disciplinares podían llegar a tener un cierto protagonismo en los debates de los años siguientes. De hecho, en uno de los primeros números se afirmaba que la revista había nacido “para alentar el debate profesional sobre la ciudad, mostrando trabajos recientes de urbanismo y arquitectura producidos en Andalucía en años de ímpetu creador pero insuficiente comunicación”¹⁷. Con esa intención habían quedado recogidos en los tres primeros números los referidos Planes Generales que, aunque “heterogéneos, con sólo algunas semejanzas aparentes y serias divergencias de enfoque, vacilantes”, daban cuenta de “la preocupación investigadora que los [había] hecho posibles como inicial reflexión teórica que [alcanzaría] luego valor empírico”, haciéndolos “instrumentalmente útiles y en gran medida eficaces”¹⁸.

La idea inicial de Seguí era publicar los dos primeros números, preparados conjuntamente y centrados en Andalucía, y ver qué acogida tenían. La buena respuesta que esos números recibieron le animó a seguir adelante con la revista y a abrirla a lo que sucedía más allá del contexto andaluz, planteando como línea editorial para lo sucesivo “extender de inmediato las materias y referencias profesionales fuera del ámbito regional andaluz en que inicialmente se concibieron”¹⁹. En esa línea y con no poca ambición, se empezó a buscar lectores también fuera del territorio nacional; de ahí que, a partir del tercer número, los textos aparecieran también en inglés, pues *Geometría* había comenzado a distribuirse fuera de España, “donde el diálogo que despuntó con los primeros números de la revista exigía ser ayudado con el recurso a la edición bilingüe”²⁰. El paso del tiempo demostraría que el ámbito latinoamericano fue uno de los que la recibieron con más interés y desde donde fue seguida con mayor continuidad²¹.

De esa línea editorial formaba parte el propio nombre dado a la revista: *Geometría*. A ello parecía aludir Quero en un artículo aparecido en el primer número de *UR*, con el que buscaba caracterizar la situación que atravesaba el urbanismo como disciplina. A su entender, habiendo quedado deslegitimados los metarrelatos, ya fueran de base científica, sociológica o político-económica, que habían querido fundamentar el discurso urbanístico de las décadas anteriores, éste debía renunciar a cualquier intento de carácter totalizador para formularse desde su propia autolimitación. Y en ese sentido apuntaba que

quizá si la voz geometría no hubiese estado previamente ocupada por el dominio de las matemáticas y se hubiese, casualmente sin duda, aplicado en lugar de la palabra urbanismo al arte del trazado de las ciudades y otras labores de la organización del territorio, la

¹⁷ “Editorial”, *Geometría* 3 (1987): 1; aunque aparece sin firmar, todo hace pensar que ese texto fue redactado por Damián Quero.

¹⁸ “Editorial...”, 1.

¹⁹ “Editorial...”, 1.

²⁰ “Editorial...”, 2; *Geometría* seguía también en esto los pasos de *UR*, que desde el tercer número había empezado a traducir al inglés determinados artículos.

²¹ Conversación del autor con José Seguí Pérez en mayo de 2023.

humanidad se hubiese beneficiado de una notable mayor claridad y capacidad para construir ciudades.²²

De los proyectos de escala intermedia a la arquitectura del paisaje

Geometría comenzó a publicarse en 1986 y fue saliendo con periodicidad semestral a lo largo de tres lustros, llegando a alcanzar 30 números, lo cual es todo un récord en el panorama editorial andaluz, donde las revistas de arquitectura coetáneas tuvieron una vida más breve²³. Siguiendo un criterio que se mantuvo a lo largo del tiempo, la revista malagueña mantuvo el carácter monográfico de sus números. Por lo que se refiere a sus contenidos, alternó los temas propiamente urbanísticos con otros más próximos a lo arquitectónico, y esta doble vertiente sin duda facilitó su continuidad en el tiempo. De hecho, se presentaba a sí misma como una revista independiente que trataba de recuperar el diálogo entre las prácticas de la arquitectura y el urbanismo, desarrollando y entendiendo los proyectos desde la propia estructura urbana que les sirve de soporte y desde su referencia al “proyecto global de la ciudad”.

Ese entendimiento de la arquitectura y el urbanismo como dos caras de la misma moneda era, pues, una de las señas de identidad de la revista, que había dedicado sus tres primeros números a la definición de los proyectos globales de ciudad de las capitales andaluzas a través de sus respectivos Planes Generales. El problema era que en 1987 se había cerrado ya la etapa (más o menos brillante, pero en todo caso audazmente abierta a un desprejuiciado repensamiento de los problemas urbanos) de aquella generación de Planes. El editorial del tercer número de *Geometría* lo reconocía sin ambages cuando, al hilo de la “ruptura final” que había supuesto el Avance del Plan General de Sevilla, afirmaba que se había quebrado “la ilusionada trayectoria de seis cortos años de anhelo racional en nuestro urbanismo”. Desde la perspectiva de sus redactores, esa ruptura suponía

[reponer] la idea de ciudad como territorio compulsivamente ordenado desde arriba, y [olvidar] su noción urbanística de espacio comprensible, capaz de ser mentalmente representado, de ofrecer con sus formas y elementos generales orientación a sus habitantes y de ser *conscientemente* proyectado y construido.²⁴

No tenía, pues, nada de extraño que en adelante la revista tendiera a centrarse en la “escala intermedia”, reseñando intervenciones tanto en los centros históricos como en la periferia, dedicando sendos números a las actuaciones de carácter residencial (fig. 5), industrial o

²² Damián Quero, “Urbanismo”, *UR* 1 (1985): 48. No en vano el geómetra fue antaño un trazador de ciudades; baste recordar el caso de Alonso García Bravo, que acompañaba a Hernán Cortés y dio la primera traza del México novohispano.

²³ En el ámbito occidental la revista *Periferia* (1984-1993) sacó 12 números y en el oriental *Arquitectura Andalucía Oriental* (1984-1994) sólo llegó a publicar 9 números; ambas estaban vinculadas a los Colegios de Arquitectos.

²⁴ “Editorial...”, 3.

turístico²⁵; algo semejante hacía *UR*, al centrarse en el “proyecto urbano” como herramienta de intervención en la ciudad. Pero nuevamente en *Geometría* se pudo echar en falta una mayor vis crítica, que se aproximase al menos al espesor teórico y la precisión conceptual de la revista del LUB. O, cuando menos, cabría hablar de un cierto carácter desigual en cuanto a la hondura del hilo discursivo desarrollado en los diferentes números y, dentro de cada número, por los diversos artículos que contenía; no obstante, es verdad que en todos ellos se intentaba incluir un texto más de fondo, con mayor calado, que sirviese para centrar el tema del número.

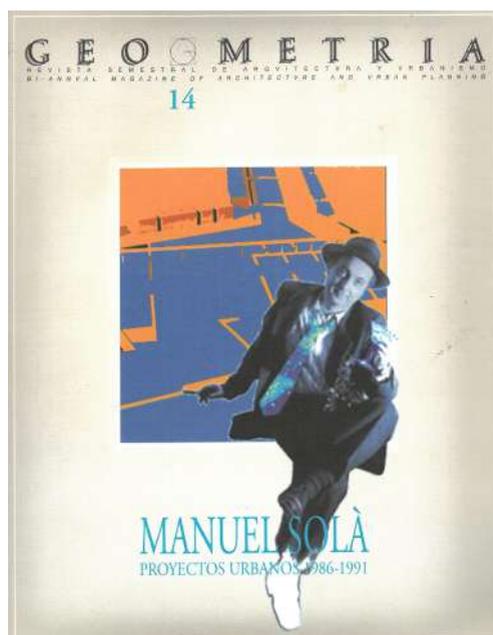
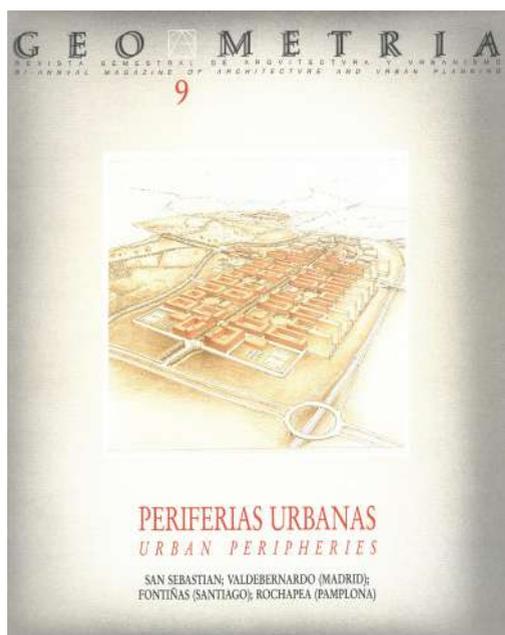


Figura 5. Portada del n.º 9 (1990) de la revista *Geometría*. Fuente: archivo personal del autor.

Figura 6. Portada del n.º 14 (1992) de la revista *Geometría*. Fuente: archivo personal del autor.

En cualquier caso, la tendencia a pasar de la escala propiamente urbana a la arquitectónica será una constante en la revista, que alternará una y otra, a veces dentro de un mismo número. Es lo que sucede en el número 13 dedicado a Valencia, pero también en el número 19 centrado en el papel de las infraestructuras ferroviarias en la transformación de la ciudad contemporánea. Así mismo los dos números dedicados a hacer un balance de lo realizado en Andalucía en la década anterior al mítico 1992 están centrados en la arquitectura, y ello a pesar de que el artículo inaugural se dedique a la evolución del planeamiento urbanístico

²⁵ Los números 7 y 8 (1989) estuvieron dedicados a los centros históricos, el n.º 9 (1990) a actuaciones residenciales en la periferia, el n.º 11 (1991) a nuevos asentamientos industriales y el n.º 12 (1991) a desarrollos turísticos.

en esos años²⁶. Incluso el número dedicado a Solà-Morales, aunque reconozca su magisterio urbanístico desarrollado en gran medida en los años setenta y primera mitad de los ochenta²⁷, está centrado en la presentación de su actividad proyectual como arquitecto, llevada a cabo al margen del LUB (fig. 6).

De todos modos, ese recorrer las diferentes escalas del proyecto, desde la ciudad al edificio, pasando por eso que hemos dado en llamar la “escala intermedia” –o, si se prefiere, recurriendo con insistencia a la condición urbana de la arquitectura–, tenía que ver seguramente con la propia experiencia profesional de Seguí²⁸, que al fin y al cabo era quien, como director de *Geometría*, pensaba el contenido de cada número e invitaba a participar con sus aportaciones a aquellos arquitectos que le parecían idóneos y representativos para lo que se pretendía en cada caso. Esa singularidad de una revista, realizada sin un equipo redactor ajeno al estudio profesional de su director y autofinanciada, permitió su supervivencia en el tiempo, pero no por ello resultó ajena a los cambios disciplinares habidos en los años noventa, que serían los que acabarían causando su desaparición.

En el artículo donde Seguí hacía balance del urbanismo andaluz de los ochenta expresaba ya su convencimiento de que era necesario “incorporar la reflexión territorial al terreno propositivo y proyectual de las estrategias de planeamiento”, llegando a considerar el territorio como un “activo del proyecto contemporáneo de ciudad”²⁹. En esa línea, y siguiendo nuevamente el camino abierto desde Barcelona, la revista apostaría por ahondar en el estudio de la arquitectura del paisaje, asunto al que se dedicaron los números 20 (1995) y 21 (1996), coordinados por Rosa Barba (fig. 7). Para entonces, de la mano de Manuel Ribas Piera, los catalanes habían comenzado a considerar que “urbanismo, arquitectura, arquitectura del paisaje, pese a que sus nombres indicaron en el origen cosas distintas, son ya acepciones de un solo concepto”³⁰.

No obstante, esa nueva orientación no llegaría a tener un desarrollo claro en la revista, que siguió publicando números en los que la escala intermedia era la protagonista, aunque no faltara una cierta presencia de los enfoques más territoriales. De hecho, el número 24 (1997) fue propiamente el último, pues los tres números dobles siguientes no pasaron de ser recopilatorios de trabajos realizados en el estudio de Seguí, amén de la reedición del número dedicado a la alta velocidad ferroviaria como estrategia de transformación urbana, que había coordinado Ricard Pie. Todo ello indicaba un cierto agotamiento de la idea inicial en un contexto en el que, tomando prestada la expresión a Bernardo Secchi, las

²⁶ José Seguí, “El planeamiento en Andalucía: breve análisis de una década (1982-1992)”, *Geometría* 15 (1992): 2-11.

²⁷ José María Ezquiaga, “Experiencia y proyecto de ciudad. Reflexiones sobre la obra teórica de Manuel de Solà-Morales”, *Geometría* 14 (1992): 77-82.

²⁸ No en vano ese es el título elegido para un reciente libro que recoge su trayectoria: José Seguí, *Las escalas del proyecto* (Málaga: Fundación Málaga, 2022).

²⁹ Seguí, “El planeamiento en Andalucía...”, 8. No obstante la cuestión estaba planteada desde más atrás; de hecho, ya en el n.º 6 (1988) se hablaba de un próximo número dedicado a “Territorio y forma: los nuevos planes”, que no llegaría a ver la luz.

³⁰ Manuel Ribas Piera, “El viraje al paisajismo. Historia de una docencia”, *Ciudades* 2 (1995): 22.

condiciones habían cambiado y probablemente el propósito con el que la revista había nacido también.

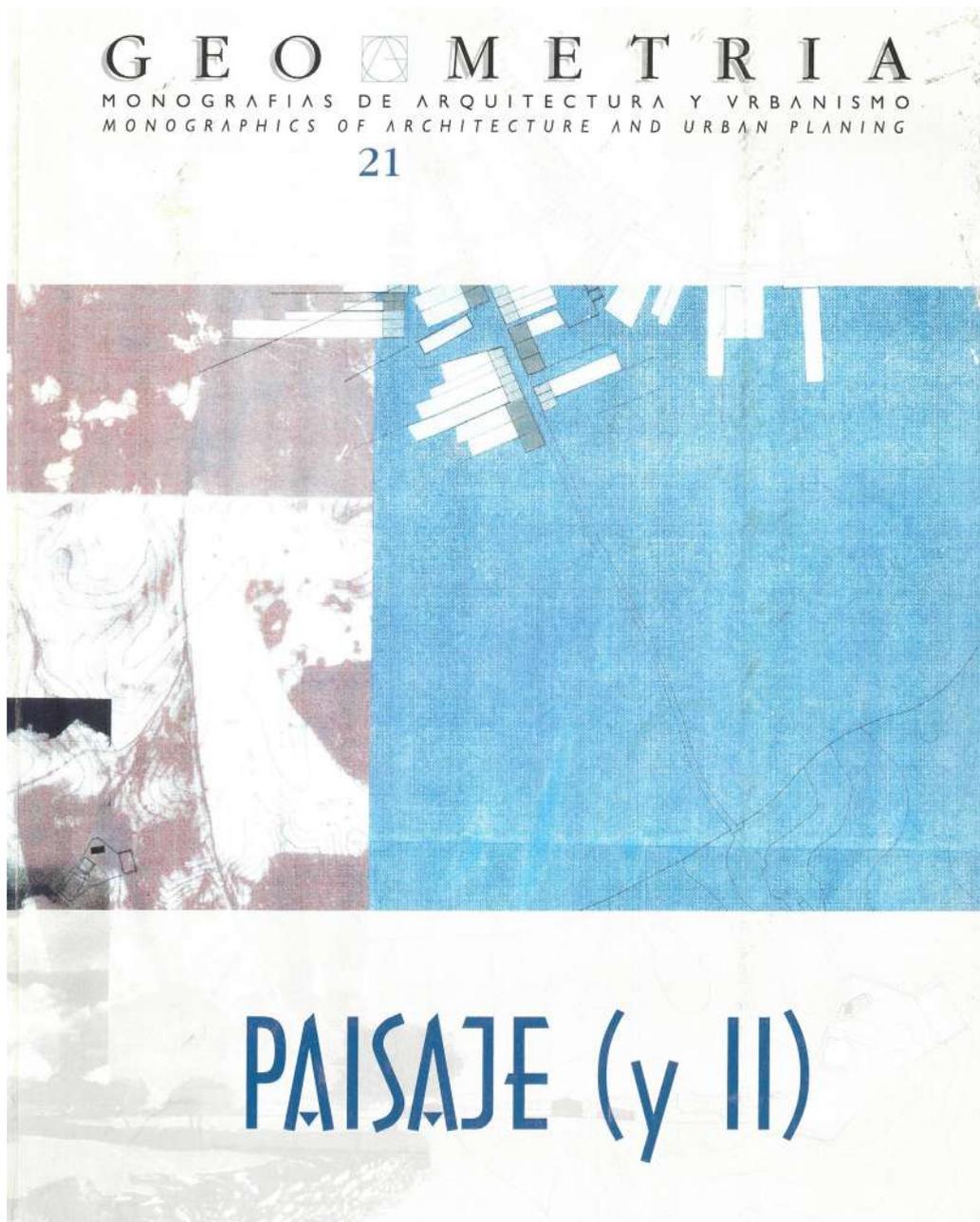


Figura 7. Portada del n.º 21 (1996) de la revista *Geometría*. Fuente: archivo personal del autor.

Un balance

A modo de conclusión diremos que *Geometría* nació para dar cuenta de un momento emergente del urbanismo español que fue objeto de particular atención también por parte de la crítica internacional, sobre todo la italiana. Desde esta perspectiva, la revista cumplió un papel para dar conocer, en un primer momento, el planeamiento municipal andaluz de los años ochenta y, posteriormente, otras realizaciones de diversa escala y de otros ámbitos geográficos en las que lo urbano y lo arquitectónico se entrelazaban de manera inseparable.

Geometría comenzó a publicarse cuando ese enfoque del “urbanismo urbano”, sobre todo en lo que al planeamiento municipal se refería, había comenzado a dar muestras de agotamiento y estaba necesitado de encontrar nuevos enfoques para su renovación. Su director era plenamente consciente de ello, también porque desde el punto de vista profesional estaba embarcado en la redacción de planeamiento general de ciudades medias andaluzas; sin embargo, sólo a mediados de los años noventa la revista trató de abrirse a nuevas perspectivas a través de la atención a las cuestiones relacionadas con el paisaje.

No obstante, la labor realizada durante una década por *Geometría*, en un contexto como el andaluz donde este tipo de iniciativas escaseaban, debe ser valorada positivamente, de una parte, porque contribuyó a dar a conocer en Andalucía actuaciones y proyectos realizados en el ámbito nacional e internacional y, de otra, porque sirvió de puente para hacer llegar al ámbito latinoamericano unos modos de hacer que querían ser una respuesta diferente a la del planeamiento anglosajón dominante en muchos de esos países. Y lo hizo buscando mantener un enfoque reflexivo de las cuestiones que en cada número se abordaban.

Estados Unidos en los boletines de arquitectura españoles. 1945-1960

The United States of America in Spanish Architecture Bulletins. 1945-1960

MARÍA DEL PILAR SALAZAR LOZANO

Universidad de Navarra, psalazarl@unav.es

Abstract

En los años 50 los viajes estaban fuera del alcance de la mayoría de los arquitectos, pero las publicaciones suplían con sus imágenes y comentarios esta carencia, acercando al público español la obra extranjera.

Había publicaciones periódicas que llegaban exclusivamente a arquitectos; los boletines de arquitectura, emitidos por organismos oficiales. El primero y de mayor difusión fue el de la Dirección General de Arquitectura (DGA), que llegaba a los profesionales de todo el país. En 1958, mismo año en que cesa la impresión del anterior, comienza el *Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid*.

En este artículo buscamos conocer la transmisión que tuvo la arquitectura estadounidense a través de estos boletines. ¿Qué publicaban acerca de los EEUU? ¿Con qué extensión y frecuencia? ¿Qué herramientas de proyecto aportaban, de relevante utilidad para el colectivo de los arquitectos? ¿Qué impacto tuvieron estas publicaciones en el público especializado? ¿A qué tipo de arquitectura remitían?

In the 1950s, travel was out of reach for most architects, but publications made up for this deficiency by providing images and commentary on foreign works, bringing them closer to the Spanish public. There were periodic publications that were exclusively for architects; architecture bulletins issued by official bodies. The first and most widely disseminated was the Bulletin of the General Directorate of Architecture (DGA), which reached professionals throughout the country. In 1958, the same year that the previous bulletin ceased publication, the *Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid* began.

In this article, we seek to understand the transmission of American architecture through these bulletins. What did they publish about the United States? With what frequency and length? What project tools did they provide that were of significant utility to the community of architects? What impact did these publications have on the specialized public? To what type of architecture did they refer?

Keywords

Estados Unidos, boletines oficiales, Colegio de Arquitectos, Dirección General de Arquitectura USA, official bulletins, Association of Architects, General Department of Architecture

Introducción

En los años 50 las publicaciones españolas recogían el debate existente entre arquitectos acerca de los necesarios cambios estilísticos, formales y constructivos de la arquitectura española. Algunos de los arquitectos españoles percibían que la situación historicista que dominaba la profesión era insostenible. Los arquitectos se daban cuenta del vacío existente en la educación que recibían en las Escuelas en cuanto a arquitectura moderna. Sus profesores no podían saciar su sed de saber, de innovar, de experimentar. Y en esta búsqueda acudían a las noticias venidas del exterior por el método más asequible en ese momento: las publicaciones.

Los viajes estaban fuera del alcance de la mayoría, pero las publicaciones periódicas suplían con sus imágenes y textos esta carencia y acercaban al público español la obra extranjera. Se empezó a generalizar la consulta y progresiva suscripción a revistas procedentes de Italia, Alemania, Reino Unido, Estados Unidos, etc. Sus formatos facilitaban su difusión mano en mano, y llegaban a un amplio público a través de los préstamos. Las más apreciadas y que más información foránea aportaban eran las revistas extranjeras, cuyo excesivo coste hacía difícil su adquisición y sólo se podían consultar en los Colegios de Arquitectos o las bibliotecas que disponían de suscripciones. Cada una de ellas era, para quien las consultaba, como gasolina para el motor:

Trabajaba en Madrid en 4º o 5º de carrera en el estudio de Barbero y la Joya. Barbero se tuvo que ir por hacer el edificio del Fénix a dirigir una obra que estaban haciendo en Canarias, pero a puerto franco. Y entonces en el estudio nosotros le dijimos, trae revistas, revistas, revistas, libros, lo que sea. El pobre en cuanto apareció en el estudio, ¿qué has traído? Era ese el ambiente, tenías curiosidad por ver cosas, echarte gasolina. No encontró ni un libro de arquitectura ni una revista de arquitectura. Pero echó un montón de revistas House and Garden, del estilo de Telva. Pero lo cogemos y había una ilustración de Norman Rockwell y de repente venía una señora regando las flores del jardín y decías, pero ¡mira que casa la de detrás! ¹.

Gracias a los contactos internacionales de los editores o sus colaboradores, fueron apareciendo más edificios extranjeros en revistas españolas. También se publicaron artículos traducidos procedentes de revistas extranjeras. No sólo en las revistas especializadas en arquitectura, sino en muchas otras de variada temática, aparecían imágenes que mostraban edificios modernos. En muchas de ellas, con diferente frecuencia dependiendo de los intereses de los editores, de la finalidad de la publicación y de la relación que establecieran con contactos internacionales, se mostraban ejemplos de arquitectura moderna de origen norteamericano. Los edificios estadounidenses y los artículos provenientes de dicho país eran publicados con relativa frecuencia.

En este artículo nos vamos a centrar en la publicación de artículos y edificios provenientes de los Estados Unidos en un tipo de publicación de dicho momento: los boletines oficiales de los principales órganos de gobierno de los arquitectos, destinados casi exclusivamente a los profesionales del campo, en los que también tiene cabida el contenido norteamericano.

¹ Fernando Redón, entrevista realizada por la autora el 25 de agosto de 2015.

Los boletines de arquitectura españoles

En los años 1950 estaban en marcha diferentes revistas de arquitectura: el Colegio de Arquitectos de Madrid editaba la *Revista Nacional de Arquitectura*, el catalán, *Cuadernos de Arquitectura*, el Instituto Torroja de Ciencias de la Construcción (ITCC) publicaba *Informes de la Construcción* y había otras como *Reconstrucción, Hogar y Arquitectura* o *Cortijos y Rascacielos* de diferentes entidades. Las publicaciones de arquitectura llegaban a un público especializado relacionado con el campo de la construcción. Pero había otras publicaciones periódicas que llegaban exclusivamente a arquitectos: los boletines de arquitectura, emitidos por organismos oficiales.

El de mayor difusión y el que primero comenzó fue el de la Dirección General de Arquitectura (DGA), que por ser de carácter nacional llegaba a los profesionales de todo el país. Era una fuente de información de españoles para españoles, en la que el editor, Carlos de Miguel, buscaba transmitir herramientas de utilidad para el desempeño de la profesión, tanto en el campo constructivo, como en la búsqueda de la dirección de la arquitectura nacional. En la introducción al primer número pide colaboración: “nos dirigimos a todos los arquitectos españoles rogándoles que nos presten su activa cooperación para, entre todos, hacer de esta publicación un órgano vivo, expresión de la importancia del arquitecto en las tareas del gobierno de la Nación”².

Los primeros seis Colegios de Arquitectos territoriales se crearon en 1929³ y varios de ellos editaban sus propios boletines de información, como el Colegio de Arquitectos con sede en Barcelona, el de León, el Vasco-Navarro o el de la zona de Valencia⁴, pero todos detuvieron su edición en 1935 o 1936, debido a la creciente tensión nacional y la posterior guerra civil. Después del conflicto no se reanudaron estos boletines. En 1958, mismo año en que cesa la impresión del de la DGA, comienza el *Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid*. Esta publicación llegaba de manera gratuita a todos los colegiados y su función era transmitirles información práctica colegial. El colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares no contó con un boletín propio hasta 1966. Más tarde se fueron poniendo de nuevo en marcha otros boletines, al irse creando nuevos colegios profesionales, como el de Canarias en 1974 o el de Galicia en 1975. En este artículo analizaremos únicamente los boletines de la Dirección General de Arquitectura y del Colegio de Arquitectos de Madrid.

Partiendo de otros estudios⁵ que han tratado la labor y el papel del Boletín Informativo de la DGA en la búsqueda de una arquitectura nacional, aquí veremos qué papel tuvieron la arquitectura y los arquitectos norteamericanos en ambos boletines.

² “Presentación”, *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura*, n.º 1 (1946): 2.

³ “Historia del Consejo Superior de Arquitectos de España”, en *Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (sitio web)*, consultado 6 de octubre de 2022, https://www.csaec.com/index.php/es/?option=com_content&view=article&id=84&Itemid=70.

⁴ Información recogida en la biblioteca del COAM, con los volúmenes de cada boletín.

⁵ Ana Esteban Maluenda, “¿Modernidad o tradición? El papel de la RNA y el BDGA en el debate sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española”, en *Actas del Congreso Internacional: Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia* (Pamplona: T6 Ediciones, S. L., 2000), 241-250; Víctor Pérez Escolano, “Arquitectura y política en España a través del Boletín de la Dirección General de Arquitectura (1946-1957)”, *Revista de Arquitectura*, n.º 15, (2013): 35-46.

Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura

El *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* (BIDGA) nace al volver la *Revista Nacional de Arquitectura* al Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, siendo editada por el Colegio de Arquitectos de Madrid. Por tanto, la DGA necesita un órgano de comunicación con el colectivo profesional. Ya se había publicado mensualmente entre 1941 y 1943 y vuelve en 1946 de la mano de Carlos de Miguel hasta 1957, desapareciendo al crearse el Ministerio de Vivienda⁶. Su finalidad queda expresada en la introducción del primer número: “queremos con este Boletín, que aparecerá trimestralmente, robustecer la unión de la Dirección General de Arquitectura con los compañeros, haciéndoles partícipes de la marcha de los asuntos y de las inquietudes profesionales en el terreno oficial”⁷.

Comienza con un carácter muy oficial, publicando decretos y leyes que afectan a los arquitectos, ofertas de trabajo disponibles, procedimientos para conseguir materiales, concursos de proyectos y dando algunas breves noticias, pero va evolucionando hacia una revista con algunos aspectos más generales, incluyendo artículos de información e incluso de opinión, sin perder su carácter informativo principal y sin intentar adoctrinar: “el Boletín, naturalmente no toma partido en ello y pretende cumplir únicamente con lo que su título indica: Boletín de Información”⁸. Da voz a corrientes y acontecimientos ocurridos tanto en España como en diferentes partes del globo terráqueo.



Figura 1. “Por favor, escuelas más baratas”, W. Roger. Fuente: *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura* XI (cuarto trimestre de 1956).

⁶ Pérez Escolano, “Arquitectura y política en España...”, 43.

⁷ “Presentación”, *Boletín Informativo...*, 2.

⁸ D. B. Hull, “La libertad en la Arquitectura”, *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura IV* (tercer trimestre de 1951): 18.

Publican viajes de estudios para conocer arquitectura realizados por españoles, conferencias, exposiciones y cursos, artículos que explican cómo es el desempeño de la labor profesional en otros países (fig. 1) y otros en los que preguntan sobre un tema candente a arquitectos de referencia. Se puede ver la batuta que hay detrás, ya que aparecen respuestas a las “sesiones de crítica” publicadas en la *Revista Nacional de Arquitectura*.

Fue una publicación pionera en plantear la pregunta acerca de la dirección que debía seguir la arquitectura nacional “No es exactamente en una revista, sino en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, donde comienzan a oírse las primeras voces que reivindican de una manera más explícita la regeneración de la arquitectura española”⁹.

EEUU en el *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura*

Desde el comienzo de su publicación encontramos referencias a los EEUU; a lo largo de sus trece años de andadura más de 50. Muchas de ellas son simples notas de información, pero también varios artículos extensos, en los que explican cómo es el ejercicio de la profesión en los EEUU, la visita de Neutra a España o cuestiones sobre la arquitectura orgánica.



Figura 2. “La arquitectura orgánica frente a sus críticos”. Fuente: *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura IV* (tercer trimestre de 1949).

⁹ David Hernández Falagán, “Cuando las revistas de arquitectura no eran suficiente”, en *Actas del Congreso Internacional: Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda* (Pamplona: T6 Ediciones, 2012), 588.

El primero de los artículos que habla sobre este tema es de 1949 (fig. 2). Se trata de la traducción de la conferencia de Bruno Zevi ante la *Associazione per l'Architettura Organica*. Dentro del proceso de búsqueda de criterios al que se enfrentaban los arquitectos españoles este artículo aporta un importante tema para la reflexión:

Si fuera cierto que la arquitectura orgánica se ha traído a Europa por algún americano, no encontraríamos ninguna objeción [...] Pero la verdad es otra: el deseo de liberarse de los arquitectos funcionalistas, de humanizar la arquitectura, existía en Europa antes de la guerra. La razón del equívoco con Wright, si es que de ese equívoco se trata y no de mala fe, está en una insuficiente comprensión de la evolución de la arquitectura orgánica. En mi libro *Verso un'architettura organica* afirmo que la arquitectura orgánica surge con Wright en el primer decenio de nuestro siglo; después se desarrolla como un movimiento internacional completo, el funcionalismo europeo hasta el fin de la otra guerra; después, alrededor de 1933, nace de este funcionalismo un movimiento orgánico europeo que, en cierto modo, se enlaza con Wright¹⁰.

En este artículo aparecen otras dos afirmaciones que seguramente fueron interesantes para los arquitectos españoles:

El funcionalismo no nace con Le Corbusier en Europa en 1920, sino en América, en el periodo de 1880- 90, en aquella *Escuela de Chicago* que había anunciado casi todo lo que se ha formulado en Europa cuarenta años después, y que fue producto del genio de Sullivan¹¹.

Y un poco más adelante, una máxima que resume lo anteriormente dicho en la conferencia y que se refiere a la humanización de la arquitectura, búsqueda que vemos reflejada en la muchas de las obras de arquitectos españoles de ese momento: "la arquitectura orgánica es la arquitectura funcional, que lo es no sólo respecto a la técnica y al fin del edificio, sino también a la psicología de sus habitantes"¹².

Ocho años después de este artículo, se publicó otro, firmado esta vez por Frank Lloyd Wright, en el que se vuelve a afirmar: "La arquitectura moderna es un derivado de la arquitectura orgánica, un derivado ya degenerado y comercializado y en peligro de convertirse en estilo. [...] La arquitectura orgánica fue, en definitiva, un nuevo sentido de la habitación humana"¹³. Hace una dura crítica a las escuelas de arquitectura:

Las carreras arquitectónicas, debido a esto, se han hecho rápidas. El verdadero aficionado es castrado debido a este renacer de la Caja fachada por escuelas acreditadas y nombres. Agradecidos por esta castración si no es por otra razón, nuestras principales

¹⁰ Bruno Zevi, "La arquitectura orgánica frente a sus críticos", *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura IV* (tercer trimestre de 1949): 13.

¹¹ Zevi, "La arquitectura orgánica...", 13.

¹² Zevi, "La arquitectura orgánica...", 14.

¹³ Frank Lloyd Wright, "Arquitectura orgánica y arquitectura moderna", *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura XII* (primer trimestre de 1957): 21.

universidades, junto con los “progresistas” corredores de bienes raíces y nuestro inflado gobierno burocrático, están ya preparados para hacerse cargo de la arquitectura moderna¹⁴.

Nos queda la pregunta de cómo sería la recepción de este radical manifiesto por los arquitectos españoles. ¿Les llevaría a todavía más confusión en la ambigüedad del ambiente en el que se movían?¹⁵ ¿O les ayudaría a ver más claro en la búsqueda en que se encontraban?

El Boletín sigue dando noticias relacionadas con la arquitectura moderna desde diferentes puntos de vista. Plantea una aparentemente necesaria elección entre funcionalistas y organicistas dentro de la arquitectura moderna, ejemplificada a la perfección en los EEUU, de la mano de dos personajes con arquitecturas tan diferentes como son Mies van Der Rohe y Frank Lloyd Wright. Esto, además del contexto del país americano que facilita el desarrollo de la arquitectura moderna:

Como la mayoría de las gentes sabe, se extiende rápidamente un movimiento moderno por todo el país. La falta de toda tradición nacional fuerte y la orientación práctica, abierta y generosa del americano, ofrecen unas condiciones tan favorables como no existen en ningún otro país. La élite de sus arquitectos está compuesta por los mejores del mundo¹⁶.

Más adelante da voz a Mies van der Rohe, que explica su punto de vista sobre la arquitectura:

Espero que se comprenda que la arquitectura no tiene nada que hacer con la invención de las formas. No se trata de un campo de juego para niños, jóvenes o viejos. La arquitectura es el verdadero campo de batalla del espíritu. La arquitectura ha escrito la historia de las épocas y les ha dado su nombre¹⁷.

Contra poniendo de nuevo el uno al otro, un par de números más tarde, se transcribe la opinión de Wright sobre la obra de Mies, “Frank L. Wright, que ha criticado severamente el edificio de la ONU y el que Mies van der Rohe ha construido en Chicago, ve en estas obras lo que él llama ‘estilo internacionalista’, que considera una amenaza a la vez fascista y comunista, que harían del hombre un robot que sacrificaría su individualidad”¹⁸.

¹⁴ Wright, “Arquitectura orgánica...”, 21.

¹⁵ “En ese momento [...] no nos damos cuenta de cómo era. Para mí era muy desagradable el no estar seguro de por dónde tener que tirar, ¿y este camino? Las revistas, las que podías leer, unas daban aire a una cosa, otras a otra, una era la arquitectura mediterránea, la otra las fachadas acristaladas y te preguntabas, ¿pero por dónde voy?” Fernando Redón, entrevista realizada por la autora el 25 de agosto de 2015.

¹⁶ “La arquitectura en el extranjero. Norteamérica”, *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura* VI (segundo trimestre de 1951): 28.

¹⁷ “Habla un eminente arquitecto. Discurso de Mies por la anexión del ID al IIT”, *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura* VIII (primer trimestre de 1953): 28.

¹⁸ “Museo de Arte Abstracto en Nueva York. Frank Lloyd Wright”, *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura* VIII (cuarto trimestre de 1953): 40.



Figura 3. "Con Neutra por tierras de Castilla", César Ortiz Echagüe. Fuente: *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura IX* (cuarto trimestre de 1954).

Como punto intermedio entre los dos nos presenta a Richard Neutra, en ese momento uno de los arquitectos modernos más conocidos y admirados en España por su arquitectura y sus visitas a nuestro país. Alrededor de una de ellas, en diciembre de 1954 se publican tres artículos: una recepción en la Escuela de Arquitectura de Madrid¹⁹, un viaje de Neutra con Fisac y Ortiz Echagüe por Castilla²⁰ (fig.3) y una conferencia suya en el Instituto Técnico de la Construcción²¹. En los números anteriores de ese mismo año habían ido introduciendo su figura:

¹⁹ "Recepción del arquitecto Richard Neutra en la Escuela Superior de Arquitectura", *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura IX* (cuarto trimestre de 1954): 11-14.

²⁰ "Con Neutra por Tierras de Castilla", *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura IX* (cuarto trimestre de 1954): 22-23.

²¹ "Conferencia del arquitecto Richard Neutra", *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura IX* (cuarto trimestre de 1954): 33.

Neutra es uno de los más distinguidos arquitectos europeos que trabajan en los EEUU y ha conseguido enlazar las nuevas ideas arquitectónicas con las inmensas posibilidades de realización de aquel país. Universalmente es uno de los maestros que tienen iniciativa, capacidad creadora y genio suficiente para que sus pasos y obras dejen huella y sean ejemplo en el desarrollo de la arquitectura mundial. Su arquitectura se distingue por ser acabadamente perfecta y satisfactoria, más que por ser brillante o extraordinaria; a pesar de su incuestionable modernidad, no tiene afán ni estímulo para la controversia²².

Además de estos temas de opinión aparecen noticias puntuales alrededor de algunos acontecimientos, como la beca que ha recibido Rafael de la Hoz para estudiar en el Massachusetts Institute of Technology, animando a otros a emularle: “es una gran pena que no participen más compañeros, pues los temas que en este curso se van a desarrollar son de lo más interesante”²³, novedades constructivas procedentes de Estados Unidos, como hierros de armar, lámparas o cementos, o incluso la traducción del programa de la nueva Bauhaus de Chicago (fig. 4).

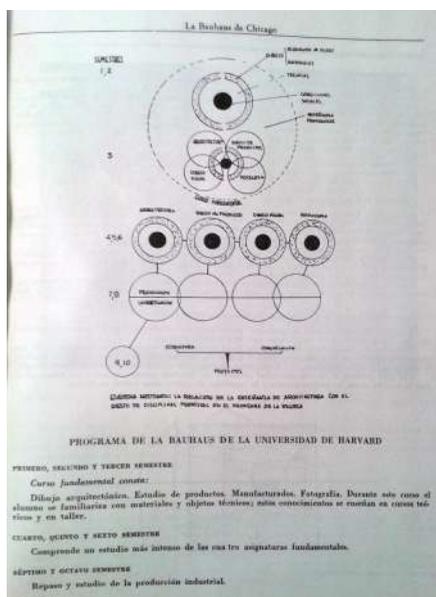


Figura 4. “La Bauhaus de Chicago”, Antonio Fernández Alba. Fuente: *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura* XI (segundo trimestre de 1956).

Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid

El Colegio de Arquitectos de Madrid había sido uno de los seis primeros creados gracias al Real Decreto del 27 de diciembre de 1929.

²² “Bibliografía: Survival through design”, *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura* IX (segundo trimestre de 1954): 34.

²³ “Rafael de la Hoz, pensionado en Estados Unidos”, *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura* X (cuarto trimestre de 1955): 29.

La necesidad de asociarse o agruparse en una colectividad para un fin común, es cosa natural y evidente y da origen a las asociaciones conocidas, que cuando tienden a recoger las actividades de una profesión le imprimen este carácter de profesional²⁴.

Carlos de Miguel, el editor del *Boletín de la DGA*, lo era también de la *Revista Nacional de Arquitectura*, publicada desde el Colegio de Madrid. Esta revista publicaba proyectos, tanto nacionales como mundiales, nuevas tendencias e información destinada al arquitecto. En 1958, comenzaron a enviar gratuitamente y de manera trimestral el Boletín, en el que se incluía información práctica de utilidad para los colegiados. En los años 1961 y 1962 dejó de publicarse. En los tomos del Boletín aparecen también recogidas las circulares que se enviaban periódicamente a los colegiados, en las que a modo de breves reseñas se daba cuenta de los acontecimientos principales de esos días. Además, la Junta de Gobierno quería con este boletín comunicar un resumen de su labor. Las comisiones de trabajo tenían su espacio, así como los concursos y becas, reglamentos, normativas, etc. La biblioteca informaba de las nuevas adquisiciones, las revistas a las que estaba suscrita, y se incluía el boletín propio de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA).

EEUU en el *Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid*

La extensión de las noticias es menor que en el anterior boletín y el formato es principalmente informativo. Refleja los aspectos de los Estados Unidos que consideraban que podían ser interesantes para los arquitectos colegiados. Se anuncian conferencias y actividades organizadas por la Embajada de los Estados Unidos relacionadas con la arquitectura, sobre todo aquellas en las que se da voz a los colegiados para que compartan experiencias personales sobre sus viajes a los EEUU. Anima en cierto modo al conocimiento de lo americano, como dice en un artículo dedicado a un conjunto urbano en Virginia:

Es interesante asomarse al exterior y aprender de lo que fuera hacen, procurando sacar enseñanzas, tanto de los éxitos, buscando la razón y el porqué de ellos, como de los fracasos, analizando sus causas para no caer, si se está en semejantes condiciones, en los mismos errores²⁵.

Anuncian en 1958 que disponen de suscripciones a siete revistas americanas. Son las siguientes: *American City*, *Architectural Forum*, *Architectural Record*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, *Journal of the American Institute of Planners*, *Landscape Architecture* y *The Architectural Digest*²⁶.

En un artículo un poco más extenso, un español asentado en Nueva York hace algunas observaciones que enlazan con las ideas que ya hemos leído en el Boletín de la DGA;

²⁴ "Los Colegios Oficiales de Arquitectos de España", *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura* VII (primer trimestre de 1952).

²⁵ "Un gran conjunto urbano en Virginia se encuentra ante su posible derribo", *Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid*, n.º 1 (1958).

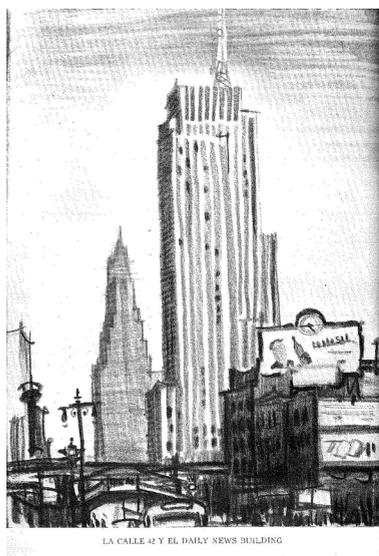
²⁶ "Biblioteca del Colegio de Arquitectos", *Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid*, n.º 1 (1958).

Si en general la edificación urbana y rural en Norteamérica es convencional y de receta, también sabe que de vez en cuando surgen en este país prodigiosas muestras de lo que puede y debe ser la arquitectura del siglo XX. La audacia, el poder y la riqueza de Estados Unidos, cuando se han aliado con el talento de los grandes arquitectos europeos que aquí recalaron en las tres últimas décadas y que aquí hallaron inmensas posibilidades para su genio creador, han producido auténticas maravillas arquitectónicas²⁷.

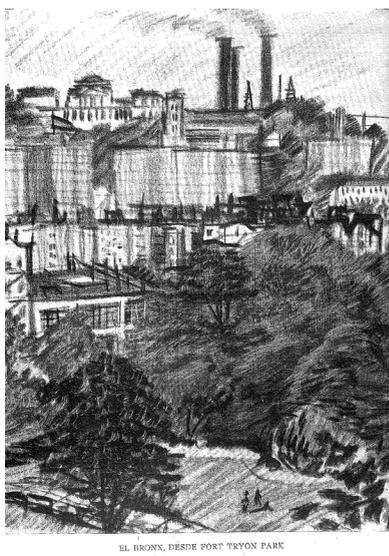
En las Circulares también encontramos noticias con referencias a los Estados Unidos, como anuncios de los viajes de formación técnica, solicitudes de trabajo de norteamericanos en España, bolsas de viaje, declaraciones del Instituto Americano de Arquitectos o las convocatorias del premio *Reynolds*.

Conclusiones

En cuanto al tipo de información que facilitaban estos boletines podemos afirmar que era principalmente práctica, útil tanto para asistir a los eventos publicitados, como para despertar interés sobre lo que se hacía más allá de nuestras fronteras o sobre lo que hacían otros arquitectos españoles en sus viajes y experiencias por el extranjero. Respecto al ejercicio de la profesión, mostraba las diferencias con nuestro país. Hay una única referencia marginal a la construcción americana en España, realizada en las bases militares, pero sí se muestra el interés por la manera de trabajar los arquitectos en EEUU, posible efecto, entre otros factores, de la colaboración en la construcción de dichas bases.



LA CALLE 42 Y EL DAILY NEWS BUILDING



EL IRONX, DESDE FORT TRYON PARK

Figuras 5 y 6. Dibujos realizados durante su estancia en Estados Unidos, Fernando Chueca Goitia. Fuente: *Boletín Informativo de la Dirección General de Arquitectura*, ilustrando la reseña de su libro *Nueva York, forma y sociedad*, en el número de marzo de 1953.

²⁷ "Español que vive en Nueva York", *Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid*, n.º 5 (1965).

No es especialmente llamativa la cantidad de artículos sobre EEUU que presentan, pero al estudiar el conjunto de las revistas se aprecia su frecuencia y marcada asiduidad; en casi todos los números aparece alguna referencia. Es presumible que el mayor impacto lo tendrían los artículos más largos, en los que se explica con detalle algún aspecto de la arquitectura americana o relativo a la manera de abordar la construcción, como es el caso de la importancia de la propiedad de la vivienda. El efecto más inmediato lo provocarían, por su parte, los que dan noticia de un concurso o de la convocatoria de una beca, aunque para la mayoría estos tendrían escasa incidencia a largo plazo (fig. 5 y 6).

No hemos apreciado una intención de transmitir una imagen predeterminada de los EEUU ni de las ideas que pudieran subyacer en su arquitectura, sino que parece que la selección de lo publicado responde más bien a simple interés práctico. El hecho de que aparezcan continuamente artículos sobre EEUU es significativo si observamos que todos ellos hablan de arquitectura moderna. Los boletines eran órganos meramente informativos de una institución concreta, cuya misión no era propagar tal o cual corriente, sino ayudar a los arquitectos en su profesión. Por ello se realizan preguntas sobre diversos temas, pero pocas veces se dan consejos o se pronuncian, sino que se cuestiona la arquitectura del momento para impulsar su mejora y avance. Es decir, trataban aspectos aprovechables como herramientas de trabajo, buscaban información útil para el desempeño profesional. Se nota que el público al que están destinados son arquitectos, ya que tanto el lenguaje que utiliza como la manera de tratar los temas son completamente profesionales, sin dar demasiadas explicaciones genéricas, sino dirigido a entendidos en el tema.

Otros datos interesantes son los siguientes: hay artículos que son traducciones de algunos publicados en revistas de EEUU, no publican fotografías ni planos; cuando habla algún arquitecto lo hace desde el punto de vista teórico, de opinión, o explicativo, pero en ningún momento aparecen las imágenes de los proyectos concretos de los que se habla; no son revistas, sino boletines.

Podemos concluir que en cuanto a la difusión de lo que venía desde los EEUU, los boletines actuaron como altavoces de actuaciones concretas, como reflejo de aquella realidad. Su publicación refleja tal intercambio cultural. Es decir, el hecho de que haya artículos sobre los EEUU deja ver que realmente existía una importante relación y un interés por conocerla y darla a conocer. Aunque muchas veces no seamos conscientes de las influencias exteriores que recibimos, si algo aparece continuamente en nuestra vida cotidiana, de una manera u otra nos acaba afectando, acostumbrándonos a ello. Estas noticias y publicaciones sobre las que pasarían los ojos de los arquitectos españoles hacían habitual tal intercambio.

Arquitectura y ansiedad en la obra de Isaac Asimov

Architecture and Anxiety in the Works of Isaac Asimov

MARIO SÁNCHEZ SAMOS

mario.san.sam@hotmail.com

Abstract

En un viaje literario a través de las distopías urbanas de Isaac Asimov, se desentrañan las tensiones entre la arquitectura y la psicología de dos de sus obras de la Saga de los Robots; *Las bóvedas de acero* nos sumerge en ciudades cubiertas, densas y ruidosas, mientras que *El sol desnudo* nos lleva a Solaria, un paisaje de aislamiento extremo. Estos mundos reflejan y cuestionan nuestras propias luchas entre tradición e innovación, aislamiento y socialización. Asimov, a través de su narrativa, advierte sobre el equilibrio necesario entre tecnología y contacto humano, y cómo los espacios que habitamos pueden moldear o desgarrar nuestra psicología y humanidad. Este análisis nos invita a contemplar nuestra relación con el entorno construido y a imaginar futuros posibles y deseables (o no).

Embarking on a literary journey through Isaac Asimov's urban dystopias, the tensions between architecture and psychology in two of his works from the Robot Series are unraveled; *The Caves of Steel* immerses us in domed, dense, and noisy cities, while *The Naked Sun* transports us to Solaria, a landscape of extreme isolation. These worlds reflect and challenge our own struggles between tradition and innovation, isolation and socialization. Through his narrative, Asimov cautions about the necessary balance between technology and human touch, and how the spaces we inhabit can shape or tear at our psychology and humanity. This analysis invites us to ponder our relationship with the built environment and envision possible futures, whether desirable (or not).

Keywords

Arquitectura, ciencia ficción, Isaac Asimov, aislamiento social, psicología urbana
Architecture, science fiction, Isaac Asimov, social isolation, urban psychology

Contexto, justificación y metodología

Este estudio tiene como propósito principal explorar la interacción entre la arquitectura y la psicología en la literatura de Isaac Asimov. Específicamente, se busca desentrañar cómo las arquitecturas descritas en *Las bóvedas de acero* y *El sol desnudo* reflejan y afectan a la psique y las interacciones sociales de sus personajes. Además, se intenta comprender cómo estas representaciones ficticias pueden servir como puntos de reflexión y anticipación para el futuro diseño arquitectónico en respuesta a los cambios tecnológicos y sociológicos emergentes.

La ciencia ficción ha demostrado ser, en numerosas ocasiones, no sólo un escaparate de la imaginación, sino también un reflejo ampliado de nuestras preocupaciones actuales y futuras. Asimov, con su profunda visión de la humanidad y sus desafíos, nos brinda una oportunidad única para examinar cómo el espacio construido puede influir en la psicología humana. En el contexto de desafíos globales recientes, como la pandemia de COVID-19, donde el diseño de interiores y el espacio urbano han tenido que adaptarse rápidamente, es crucial reflexionar sobre los posibles caminos futuros que podríamos tomar. Las descripciones de Asimov sobre sociedades futuristas brindan un punto de partida para tales reflexiones.

Para llevar a cabo este análisis, adoptamos un enfoque interdisciplinario, combinando la crítica literaria con la teoría arquitectónica y la psicología ambiental. Primero, se realizó una lectura detallada de ambas novelas, identificando pasajes clave que describen entornos físicos y la interacción de los personajes con estos espacios. Estas descripciones se compararon luego con las tendencias y teorías contemporáneas y pasadas en arquitectura y diseño urbano. Estos datos se complementaron con imágenes generadas por IA para proporcionar una representación visual de los entornos descritos en las novelas.

La ciencia ficción como inspiración arquitectónica

La ciencia ficción ha sido tradicionalmente un género literario que no sólo desafía la percepción de la realidad por puro afán de entretenimiento, sino que también proyecta visiones futuristas de la sociedad y la tecnología. En el caso de Isaac Asimov, autor prolífico y visionario de mediados del siglo XX, sus obras se basaban en los problemas y tendencias de su época extendiéndose hacia el futuro, anticipando las preocupaciones de las generaciones venideras. Durante su tiempo, el mundo estaba experimentando un rápido avance tecnológico, desde la carrera espacial hasta los albores de la computación. Su escritura, en particular, refleja este impulso hacia lo desconocido¹. Véanse, por ejemplo, las múltiples predicciones expresadas en diferentes entrevistas acerca de conceptos para aquel entonces abstractos como Internet, el conocimiento colectivo o nuevas formas de interacción humanas que, profetizadas quizás desde su vertiente más científica, han resultado ser acertadas medio siglo después.

¹ Isaac Asimov, *In Memory Yet Green: The Autobiography of Isaac Asimov, 1920-1954* (Nueva York: Doubleday, 1979).

El cine y los cómics también han jugado un papel crucial en la formación de la percepción futurista de la arquitectura. Desde películas como *Metrópolis* de Fritz Lang, con su ciudad distópica y su paisaje arquitectónico avanzado, o los cómics de *Judge Dredd* que presentan Mega-City One, un ejemplo extremo de urbanización y densidad, han sido directa o indirectamente ejercicios de reflexión sobre arquitectura y urbanismo². Estas representaciones visuales, al igual que las literarias, provocan cuestionamientos sobre cómo se diseñan y organizan nuestras ciudades, a menudo desde un enfoque negativo y previsor de las consecuencias de una mala planificación.

En 1984 de George Orwell, la arquitectura juega un papel esencial en la manifestación física de la opresión del “Gran Hermano”. Las construcciones monolíticas y despojadas, las calles estrechas, y las viviendas uniformes y sombrías, todo ello configura un paisaje que refuerza la vigilancia constante y la falta de privacidad. Las omnipresentes Telepantallas, que no sólo transmiten propaganda sino que también sirven como dispositivos de vigilancia, están estratégicamente ubicadas en cada hogar y espacio público, garantizando que cada ciudadano esté siempre bajo el escrutinio del Partido. Esta arquitectura del control y la vigilancia refuerza el poder omnipresente del Estado y su capacidad para sofocar cualquier forma de disidencia o individualidad, haciendo tangibles las restricciones psicológicas y emocionales impuestas por el régimen totalitario.

Antonio Sant’Elia, uno de los arquitectos más influyentes asociados con el Futurismo, presentó una serie de dibujos y maquetas conocidos como *La Città Nuova* (La Ciudad Nueva) entre 1912 y 1914. Estas visiones de una futura metrópolis estaban repletas de rascacielos, redes de transporte en varios niveles y estructuras industriales innovadoras. Sus diseños anticiparon muchos de los elementos arquitectónicos y urbanísticos que asociamos con el desarrollo del siglo XX, como autopistas elevadas, estaciones de tren de varios niveles y aeropuertos en terrazas. Además, las formas audaces y geométricas de Sant’Elia reflejaban una combinación de funcionalidad y estética, representando un futuro en el que la forma y la función estaban intrínsecamente ligadas:

Que, al igual que los hombres antiguos se inspiraron, para su arte, en los elementos de la naturaleza, nosotros –material y espiritualmente artificiales– debemos encontrar esa inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado y del que la arquitectura debe ser la expresión más hermosa, la síntesis más completa, la integración artística más eficaz [...].³

El trabajo de Sant’Elia y el Futurismo en general pueden ser vistos como una respuesta directa a los rápidos cambios tecnológicos y sociales de su tiempo. Justo como Asimov respondió a las tendencias y preocupaciones de su época con visiones del futuro, Sant’Elia hizo lo mismo, pero desde un contexto y un medio diferentes. Curiosamente, mientras que

² Julio César Iglesias, “Juez Dredd: apuntes para una historia social de la distopía”, *La Soga / Revista Cultural*, consultado 20 de agosto de 2023. <https://lasoga.org/juez-dredd-apuntes-para-una-historia-social-de-la-distopia/>.

³ Antonio Sant’Elia, *La arquitectura futurista. Manifiesto* (Milán, 1914).

Asimov, en obras como *Las bóvedas de acero*, explora un futuro en el que la humanidad está enclaustrada debido a sus propias decisiones y tecnologías, Sant'Elia imagina ciudades que se expanden y crecen, aprovechando la tecnología para construir hacia arriba y hacia afuera. Ambos enfoques, aunque distintos, reflejan preocupaciones sobre cómo la tecnología puede dar forma a nuestro entorno y cómo, a su vez, ese entorno puede influir en la sociedad.

Coetáneamente a Isaac, arquitectos visionarios como Buckminster Fuller, con su icónico Domo Geodésico, o Archigram con su enfoque futurista y tecnológico hacia el diseño urbano, parecen haber extraído inspiración o al menos resonado con las temáticas comunes en la ciencia ficción de mediados de siglo. Ambos mostraron cómo las estructuras y ciudades del futuro podrían responder a los cambios tecnológicos y sociales de una forma orgánica, así como los metabolistas japoneses, en su ejercicio especulativo, entendían la ciudad como un ente viviente en continuo crecimiento⁴.

En esta misma línea de intersección entre arquitectura y cultura mediática, Beatriz Colomina ha profundizado en cómo la arquitectura no solo es una cuestión de espacio, sino también de medios de comunicación y reproducción. En su trabajo, Colomina sostiene que la modernidad arquitectónica está inseparablemente ligada a la masificación y la evolución de los medios, argumentando que la arquitectura se convierte más en una producción de imágenes y representaciones que en estructuras físicas por sí mismas. En el contexto de la ciencia ficción y las visiones futuristas del espacio construido, esto resalta cómo los medios y las representaciones ficticias pueden influir y anticipar las tendencias arquitectónicas, haciendo que la línea entre la realidad construida y la imaginada se vuelva cada vez más permeable⁵.

De hecho, es evidente que muchos de los edificios y desarrollos urbanos contemporáneos, desde rascacielos de vidrio y acero hasta comunidades planificadas de alta tecnología, reflejan, consciente o inconscientemente, las visiones futuristas planteadas en obras de ciencia ficción. A medida que la tecnología sigue avanzando y cambiando la forma en que interactuamos con el mundo a nuestro alrededor, la ciencia ficción, junto con sus representaciones arquitectónicas, sigue siendo una herramienta esencial para visualizar, comprender y, en última instancia, diseñar el futuro.

Las bóvedas de acero: un refugio subterráneo

La serie de los Robots, previa a la saga de la Fundación, está compuesta por varias obras escritas de forma asincrónica. *Las bóvedas de acero* (*The Caves of Steel*), publicado en 1953, presenta una Tierra del futuro donde los seres humanos viven en vastas ciudades subterráneas, protegidos de un mundo exterior que han aprendido a temer. Estas ciudades son megalópolis cerradas, climatizadas y completamente autosuficientes. Las bóvedas reflejan una necesidad práctica de maximizar el espacio en un mundo superpoblado, donde la ciudad

⁴ William O. Gardner, *The Metabolist Imagination: Visions of the City in Postwar Japanese Architecture and Science Fiction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020).

⁵ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994).

se extiende no sólo horizontalmente sino también verticalmente, con múltiples niveles de viviendas, áreas comerciales y sistemas de transporte. La movilidad es esencial, y la gente se desplaza por “calles móviles”, un concepto que amplifica la idea del transporte público automatizado (fig. 1).

En el expresvía viajaba la multitud habitual; los en pie estaban en el piso de abajo y los privilegiados con asiento, arriba. Una vaharada de humanidad se deslizaba del expresvía, a lo ancho de las bandas desaceleradoras hasta los localvías o en los andenes que bajo los arcos o sobre los puentes conducían al laberinto interminable de las secciones de la ciudad. Otra vaharada, de igual continuidad, se colaba a través de las bandas aceleradoras hacia los expresos.

[...] Brincaba de banda en banda con la facilidad de una práctica adquirida durante toda su existencia. Los niños la aprendían en cuanto eran capaces de caminar. Baley apenas se daba cuenta de su aceleración a medida que aumentaba la velocidad con cada uno de sus pasos. Ni siquiera se percataba del instintivo echarse para adelante contra la fuerza impulsora. En treinta segundos había llegado a la banda final, la de mayor velocidad.⁶

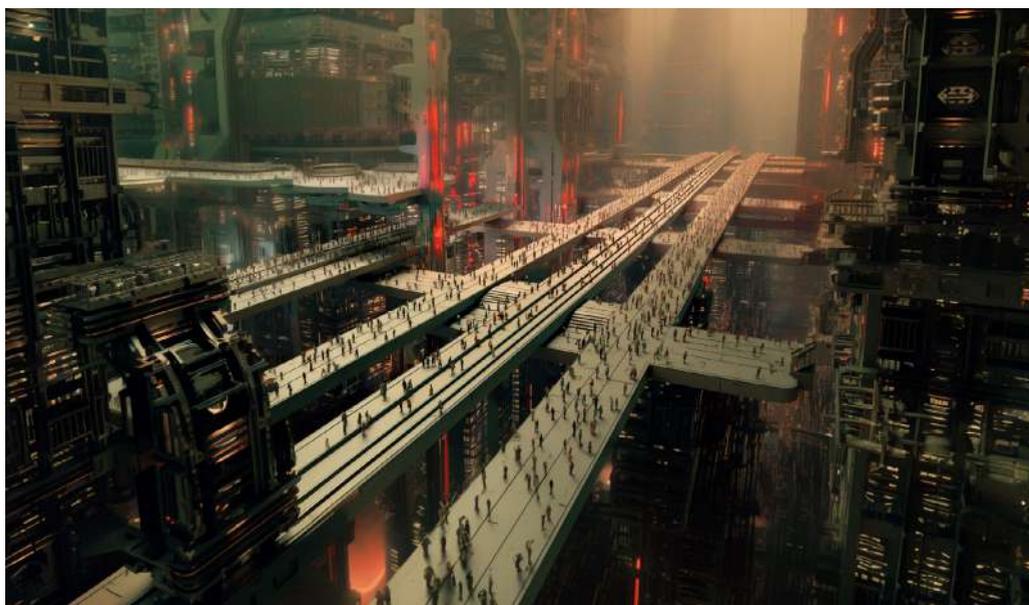


Figura 1. Expresvías y sus diferentes carriles de aceleración, interior de la bóveda, imagen de Mario Sánchez Samos, 2023. Fuente: elaboración propia mediante Midjourney.

El diseño de estas Ciudades (en mayúscula para expresar su colosal escala) refleja y, en muchos aspectos, determina, la naturaleza de la sociedad que habita en ellas. El miedo a lo desconocido y a lo exterior ha llevado a un diseño que prioriza la protección y la seguridad. Esto ha dado lugar a una civilización agorafóbica, donde el exterior es un lugar temido y

⁶ Isaac Asimov, *Las bóvedas de acero* (Barcelona: Debolsillo, 2016), 13.

evitado. La falta de ventanas o vistas al exterior en la mayoría de los edificios, así como la constante iluminación artificial, no solo es un reflejo de las necesidades prácticas, sino también del estado mental de sus habitantes.

La tecnología juega un papel vital en mantener funcionando estas vastas ciudades. Desde sistemas de purificación de aire hasta redes de transporte y producción de alimentos, cada aspecto de la vida en las Bóvedas está mediado por la tecnología. Además, la relación entre humanos y robots se destaca a lo largo de la novela, con robots asumiendo roles y trabajos que deriva en tensiones entre ambas entidades.

En las bóvedas, el concepto tradicional de espacio público y privado se ve desafiado (fig. 2). Con la superpoblación y la necesidad de maximizar cada centímetro de espacio, las viviendas suelen ser pequeñas y compactas, a menudo constando de una única habitación que sirve como espacio multiuso para dormir, comer y otras actividades diarias. Una característica particularmente distintiva es la falta de baños privados en muchas de estas unidades habitacionales; en cambio, se utilizan instalaciones sanitarias comunes que sirven a múltiples viviendas o a todo un piso. Esta falta de espacio privado afecta la psicología de sus habitantes, llevando a nuevas normas sociales, cooperación y comportamientos adaptativos.



Figura 2. La ciudad masificada, interior de la bóveda, imagen de Mario Sánchez Samos, 2023. Fuente: elaboración propia mediante Midjourney.

Las ciudades encapsuladas son tanto una respuesta práctica a los problemas del futuro como un reflejo de las preocupaciones humanas: la necesidad de seguridad, la lucha entre la individualidad y la comunidad, y la relación entre el hombre y la tecnología o la incapacidad para influir en la agenda de una política globalizada.

El sol desnudo: espacios abiertos y aislamiento

El sol desnudo (*The Naked Sun*), la secuela de *Las bóvedas de acero*, transporta a los lectores a Solaria, un planeta que es la antítesis exacta de las ciudades abovedadas de la Tierra. Mientras que las Bóvedas están densamente pobladas, Solaria es un mundo de expansión y aislamiento. La arquitectura y la planificación urbana en Solaria reflejan esta diferencia fundamental.

Este planeta se caracteriza por mansiones extensas, dispersas a lo largo de vastas extensiones de territorio. Cada familia posee grandes terrenos, y la densidad de población es extremadamente baja (fig. 3). Las propiedades están diseñadas para maximizar la privacidad y minimizar el contacto humano directo. Están estratégicamente ubicadas para evitar la proximidad a otros seres humanos.

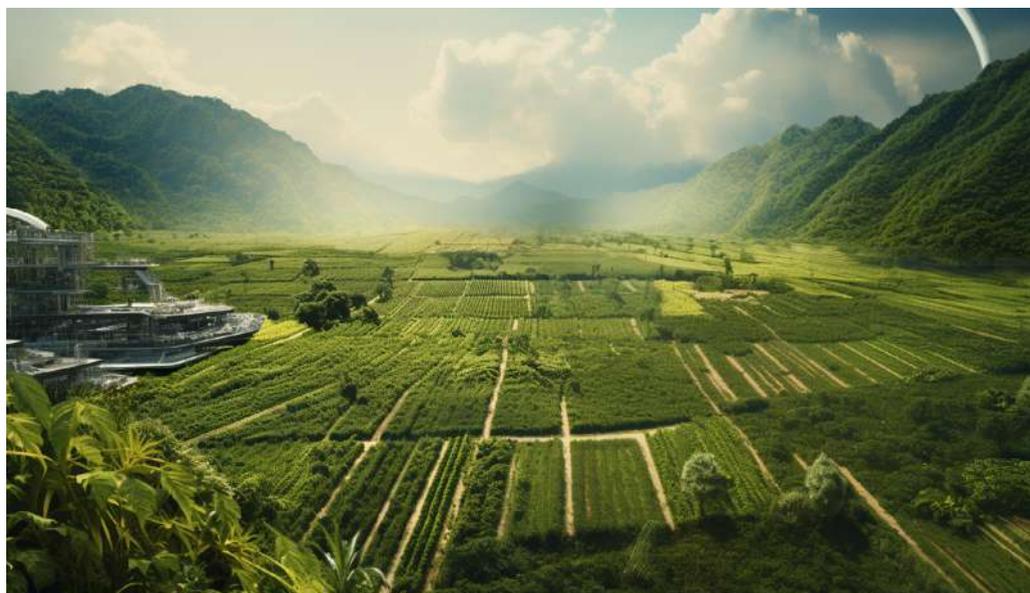


Figura 3. Mansión en el territorio, imagen de Mario Sánchez Samos, 2023. Fuente: elaboración propia mediante Midjourney.

Dado el aislamiento físico, la forma de comunicación llamada “visualización” se ha vuelto primordial. A pesar de estar separados por grandes distancias, los solarianos pueden comunicarse a través de avanzadas videoconferencias inmersivas, que permiten la interacción sin el contacto físico directo. Este método de comunicación ha llevado a una fuerte aversión al contacto humano cara a cara, viéndolo como algo grosero o incluso vulgar, poniendo en peligro la salud física (por posibles contagios de enfermedades) y mental (la experiencia supone un trauma para los protagonistas de la historia) de quiénes se encuentran.

Baley observa que la arquitectura de Solaria está diseñada para maximizar el disfrute del paisaje y del entorno natural. Los edificios son amplios y espaciados, a menudo con grandes ventanales que permiten una conexión visual con el exterior. A diferencia de las

abarrotadas ciudades cubiertas de la Tierra, Solaria valora la privacidad y la conexión con la naturaleza, aspectos que se reflejan en su arquitectura. Las casas no sólo están diseñadas para el confort de sus ocupantes, sino también para ofrecerles una sensación de libertad y expansión.

—¿Y para qué necesitan tantas habitaciones?

—Se acostumbra a destinar una habitación para cada actividad. Esta es la biblioteca. Hay también una sala de música, un gimnasio, una cocina, una panadería, un comedor, una tienda automatizada, varias salas de pruebas y reparaciones para los robots, dos dormitorios...[...]

—No será necesario viajar, camarada Elías —explicó Daneel—. Gruer nos está esperando en la sala de conversación.

—¿Una sala de conversación, también? —murmuró Baley torciendo el gesto—. ⁷

Las propiedades solarianas están diseñadas para ser autosuficientes. Cada propiedad tiene su propio sistema de producción de alimentos, energía y otras necesidades básicas. La arquitectura es expansiva y lujosa, reflejando la abundancia de espacio y recursos (fig. 4). Sin embargo, esta abundancia y aislamiento han llevado a una desconexión con la comunidad más amplia y una falta de empatía hacia otros seres humanos, amplificado por una dependencia extrema de la robótica.

El sol desnudo sirve como caso de estudio sobre los posibles peligros del aislamiento y la dependencia extrema de la tecnología. A través del lente de Solaria, Asimov plantea preguntas sobre el valor y la necesidad de la interacción humana, y cómo la arquitectura y la planificación urbana pueden influir en las conexiones humanas.



Figura 4. Interior de lujo y soledad, Solaria, imagen de Mario Sánchez Samos, 2023. Fuente: elaboración propia mediante Midjourney.

⁷ Isaac Asimov, *El sol desnudo* (Barcelona: Debolsillo, 2010).

Mientras que *Las bóvedas de acero* advierte sobre los peligros de la superpoblación y la desconexión de la naturaleza, *El sol desnudo* muestra los peligros del otro extremo: el aislamiento extremo y la falta de comunidad. Juntas, estas novelas ofrecen una visión equilibrada de los desafíos futuros y cómo la arquitectura y el diseño pueden influir, para bien o para mal, en la psicología y la sociedad humanas.

La extrapolación a la arquitectura contemporánea y las tendencias futuras

A medida que avanzamos en el siglo XXI, las reflexiones ofrecidas por Asimov en *Las bóvedas de acero* y *El sol desnudo* siguen siendo increíblemente pertinentes. Las proyecciones actuales indican que para 2050, casi el 70% de la población mundial vivirá en áreas urbanas⁸. Al igual que las Bóvedas de Asimov, las megaciudades actuales luchan con problemas de superpoblación, horizontalidad y contaminación, creando la necesidad de soluciones arquitectónicas innovadoras para maximizar el espacio.

La arquitectura presentada en las dos obras estudiadas no es el resultado de la evolución natural de la arquitectura para mejorar la calidad de vida de las personas, si no el de la búsqueda ulterior de la supervivencia humana. Esto se puede entender por dos razones contundentes que preceden al momento en el que se sitúa la acción de ambas novelas; el primero es el contexto geográfico-temporal, comprendiendo que la relación entre la evolución del estilo arquitectónico (englobando desde el urbanismo hasta el diseño de los interiores) en inversamente proporcional a lo dilatada que es la evolución humana en los siglos venideros, teniendo en cuenta que la primera novela transcurre en el siglo XLVII.

Esta proporcionalidad inversa entre la evolución del diseño arquitectónico y la trayectoria temporal de la humanidad es determinante. En muchas culturas la arquitectura históricamente ha evolucionado, a distintos ritmos según distintos factores geográficos y socioculturales, a través de eras —en nuestra propia historia, el cambio desde el estilo gótico hasta el renacentista, por ejemplo— pero en los mundos de Asimov, la arquitectura parece haber alcanzado un pico tecnológico, donde la estética cede ante la funcionalidad. Como afirmó Buckminster Fuller, “cuando estoy trabajando en un problema, nunca pienso en la belleza, pero cuando he terminado, si la solución no es bella, sé que está mal”. En la tierra futurista la belleza parece estar subordinada a una solución puramente funcional, donde el acabado visual es superfluo, y habiendo alcanzado en última estancia una “perfección” arquitectónica, no se permiten cambios.

El segundo punto de partida es hacia la función. En ambas obras se nos presentan dos sociedades (la de la Tierra y la de Solaria) que han ido evolucionando socialmente, girando hacia una deriva auto inducida de evolución/involución social que transforma la arquitectura que la rodea como un gen que se adapta. La arquitectura de ambos mundos no se ve prestada más que a un carácter fundamentalmente funcional, donde el estilo se intuye “atemporal” puesto que es en realidad una capa final aplicada a un contenedor.

⁸ Naciones Unidas, Departamento de Economía y Asuntos Sociales, División de Población. Perspectivas de la urbanización mundial: revisión de 2014 (2015).

El progresivo aumento de la población impuso la eficacia en la Tierra. Hasta cinco mil millones podrían subsistir en el planeta si se reducía paulatinamente el nivel de vida. Sin embargo, cuando el número alcanza los ocho mil millones, la desnutrición es una evidencia palpable.

El cambio radical había sido la formación gradual de las ciudades, tras mil años de historia terrestre. Cada ciudad se convirtió en una unidad semiautomática, que se bastaba a sí misma desde el punto de vista económico. Podía ponerse un techo, una bóveda encima, una muralla en torno, y hasta hundirse bajo tierra. Se convirtió en una tremenda bóveda de acero y cemento que se contenía a sí misma en todos sus detalles⁹.

El punto sobre el carácter funcional de la arquitectura es evidente en muchas ciudades contemporáneas. Por ejemplo, las metrópolis actuales, como Tokio o Nueva York, se enfrentan a la densidad de población, optimizando cada espacio disponible, y la tendencia nacional lleva años marcada por un éxodo rural hacia las grandes urbes.

Ambas sociedades han evolucionado condicionadas por fuertes aspectos externos en relación a su geografía o medio ambiente. Se puede pues observar en estos libros cómo la construcción de urbes con único propósito en mente, llevando la optimización de los recursos o la productividad al extremo, puede derivar a la conformación de espacios de grandes dimensiones donde el sentido de la libertad, y la comprensión del concepto en sí mismo, puede desembocar en cambios de personalidad profundos en la sociedad. El proyecto de Buckminster *Fuller Dome over Manhattan* (1959) pudiera parecer un guiño a menor a escala de la megaestructura presente en el libro, aunque su composición de vidrio dista del objeto opaco que encapsula Espaciópolis.

Nace así una dualidad entre la nostalgia del pasado y la adaptación a las realidades futuras, constante en la literatura de ciencia ficción. El conflicto entre los Medievalistas y los Modernistas es emblemático de una tensión mayor entre la tradición y la innovación, una tensión que ha existido a lo largo de la historia humana. Como el urbanista y sociólogo Richard Sennett comenta, la ciudad moderna ha cambiado nuestra relación con los demás y con el entorno, argumentando que la complejidad del mundo urbano moderno puede ser alienante y deshumanizadora¹⁰.

Los Medievalistas, en su anhelo de reconexión con la naturaleza, se inspiran en una visión idealizada del pasado. Esta visión romántica y tradicionalista recuerda a los movimientos contraculturales de los siglos XX y XXI, que promueven una vuelta a la "simpleza" frente a la deshumanización de la modernidad, como la cruzada contra la Bauhaus de Gropius. "Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentar sólo los hechos esenciales de la vida, y ver si podía aprender lo que ella tenía que enseñar, no sea que cuando estuviera por morir descubriera que no había vivido"¹¹, que diría Thoreau, y es precisamente en los libros y el costumbrismo donde el protagonista Baley encuentra su vertiente Medievalista.

⁹ Asimov, *Las bóvedas de acero*, 15.

¹⁰ Richard Sennett, *La conciencia del ojo* (Barcelona: Versal, 1991).

¹¹ Henry David Thoreau, *Walden, La vida en los bosques* (Madrid: Cátedra, 2005).

El medievalismo tomaba diferentes formas. Para los no imaginativos de la clase de un Julius Enderby, significaba la adopción de arcaísmos. ¡Gafas! ¡Ventanas!

Para Baley todo se reducía al estudio de la historia. Especialmente la historia de las costumbres del pueblo.¹²

Contrarios a esta facción se sitúan los Modernistas, representando el inevitable impulso humano hacia la adaptación. ¿Qué opción tiene el ciudadano de a pie para decidir sobre la arquitectura o el urbanismo que se ejecuta bajo el pretexto de un bien superior, el de la supervivencia de la humanidad? Es por ello que, tras años de vida bajo las cúpulas metálicas, exista una aceptación generalizada de la situación que pelea internamente con la naturaleza del propio ser. “La mayoría de los terrícolas se inclinaban al medievalismo en una u otra forma. Ello resulta fácil cuando tal cosa significa volver la vista hacia atrás, a una época en que la Tierra era el mundo”¹³.

Así mismo, el concepto de “lugar” es relevante en el contexto de ambas novelas. Se enfatiza la importancia del entorno construido para el sentido de identidad y pertenencia de las personas. Los lugares arquitectónicos no son sólo espacios físicos, sino que también se cargan de significado simbólico y emocional, generando un sentido de arraigo, seguridad y conexión con la comunidad.

Esta sensación de pertenencia y el papel de la arquitectura en la formación de identidades colectivas e individuales juegan un papel fundamental. Estos dos libros nos muestran paisajes urbanos que se sitúan en extremos opuestos del continuo de densidad poblacional. *Las bóvedas de acero* retrata una metrópolis abrumadora, superpoblada, donde el constante murmullo de la vida humana, desde conversaciones hasta carcajadas, crea un telón de fondo omnipresente que recuerda el incesante ruido de las grandes ciudades actuales. Asimov describe esta cacofonía como una característica integral, aunque a menudo insoportable, de la experiencia urbana. “Lo más insufrible era el ruido, forma inseparable de la vida; el sonido de millones de seres hablando, tosiendo, llamando, riendo, tarareando, respirando”¹⁴.

Recuerda a la laberíntica y oscura distopía de Brazil ambientada en Espaces D’Abraxas de Ricardo Bofill,¹⁵ donde la grandiosa y en ocasiones intimidante arquitectura, crea estructuras que evocan sentimientos de asombro pero también de alienación.

Reflexiones sobre el futuro

La revolución digital y la pandemia de COVID-19 han demostrado cómo la tecnología puede permitir la conectividad, pero también el aislamiento. Al igual que en Solaria, donde la

¹² Asimov, *Las bóvedas de acero*, 14.

¹³ Asimov, *Las bóvedas de acero*, 15.

¹⁴ Asimov, *Las bóvedas de acero*, 15.

¹⁵ Egúñez & Copertone, “Cuando Ricardo Bofill convirtió la periferia de París en un espectáculo arquitectónico”, en *Arquitectura / ICON Diseño / El País*, consultado 7 de agosto de 2023, <https://elpais.com/icon-design/arquitectura/2022-01-19/cuando-ricardo-bofill-quiso-convertir-la-periferia-de-paris-en-un-espectaculo-arquitectonico.html>.

interacción digital es preferida, muchos individuos ahora trabajan, socializan y se entretienen principalmente a través de medios digitales. El diseño de viviendas y oficinas refleja esto, con énfasis en espacios de trabajo y ocio en el hogar. En respuesta a las cambiantes necesidades de la sociedad moderna, la arquitectura contemporánea está adoptando enfoques flexibles. Espacios que pueden adaptarse y cambiar según las necesidades, similares a las calles móviles de las Bóvedas, se están volviendo más comunes.

Solaria, un planeta en el que la comunicación principal es virtual y el contacto físico es mínimo (fig. 5), se asemeja a cómo muchas personas vivieron sus interacciones sociales durante los confinamientos. El aumento del uso de plataformas de videoconferencia, como Zoom y Teams, es una clara evidencia de esta transición. Aunque estas herramientas permiten la continuidad del trabajo y la socialización, también han demostrado las limitaciones y desafíos de la interacción puramente digital. Estudios han demostrado que el confinamiento y el aislamiento pueden llevar a sentimientos de soledad y desafíos relacionados con la salud mental¹⁶.



Figura 5. Sala de conversación, Solaria, imagen de Mario Sánchez Samos, 2023. Fuente: elaboración propia mediante Midjourney.

Aunque Solaria representa un extremo, nos muestra las posibles consecuencias de una sociedad que valora el aislamiento sobre la interacción física. Asimov nos advierte sobre los peligros de depender demasiado de la tecnología para nuestras interacciones y la importancia del contacto humano para nuestra salud mental y bienestar.

Al igual que las propiedades autosuficientes de Solaria, la arquitectura contemporánea está adoptando enfoques sostenibles, desde edificios con cero emisiones de carbono hasta

¹⁶ A. Rodríguez-Quiroga et al., "COVID-19 y salud mental", *Medicine* 13, n.º 23 (diciembre de 2020).

diseños biofílicos que integran la naturaleza en espacios urbanos. La creación de edificios y comunidades autosuficientes es una tendencia creciente, con sistemas de recolección de agua, paneles solares y jardines urbanos. Si bien todavía no hemos llegado al nivel de dependencia robótica de Solaria o Espaciópolis, la automatización y la IA están influyendo en cómo se diseñan y operan los espacios. Desde casas inteligentes hasta sistemas de transporte automatizados, la relación entre humanos y tecnología sigue evolucionando.

Las condiciones de vida en un nuevo planeta, especialmente en los primeros asentamientos, serían probablemente restrictivas. Asimov presenta una sociedad que se ha adaptado psicológicamente a vivir en espacios cerrados en *Las bóvedas de acero*. Esta adaptación psicológica sería esencial para la supervivencia y el bienestar en colonias extraterrestres. Mientras que Solaria muestra una sociedad que favorece la separación física y la interacción digital, en un contexto de colonización, la necesidad de comunidad y apoyo mutuo sería fundamental. La arquitectura debería promover espacios comunes donde los colonos puedan interactuar, compartir recursos y conocimientos. La arquitectura juega un papel en la formación de la identidad, y las estructuras en estos nuevos mundos deberían reflejar no solo la funcionalidad, sino también elementos culturales y estéticos que conecten a los colonos con su herencia terrestre, al mismo tiempo que celebran su nueva identidad como colonos.

A medida que avanzamos en el siglo XXI, vemos emergentes tendencias en arquitectura que reflejan una respuesta a los desafíos planteados por la vida moderna y las tecnologías emergentes. Estas tendencias, a diferencia de la visión de Solaria, enfatizan la importancia de la interacción social y el bienestar comunitario. Por ejemplo, proyectos como el Bosco Verticale en Milán, diseñado por Stefano Boeri, integra la naturaleza en la vida urbana con sus torres residenciales cubiertas de árboles y plantas. El estudio de arquitectura BIG fomenta la inclusividad y celebra la diversidad cultural a través de espacios públicos innovadores y edificios residenciales de tipología mixta. Por otro lado, proyectos urbanos como el Distrito Vauban en Friburgo, Alemania, han creado comunidades sostenibles donde se prioriza el espacio peatonal y la convivencia. Estos ejemplos muestran una dirección arquitectónica que, reconociendo las ventajas de la tecnología, también valora profundamente las conexiones humanas y el bienestar colectivo.

Mies y el periódico *Transfer* Mies and the Newspaper *Transfer*

RAFAEL SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Universidad de Granada, rafaelsanchez@ugr.es

Abstract

La mente se desarrolla según sus lecturas. Desde sus dieciséis años, las de Mies fueron profundamente complejas y variopintas, relacionando aspectos diversos e incluso antagónicos. Lo que para él fue la revista *Die Zukunft* a principios del XX pudo ser *Transfer* a comienzos del XXI; para comprobarlo no hay más que cotejar las lecturas del maestro con los artículos del periódico.

Más que un juego, este ejercicio nos lleva a plantear la necesidad de traspasar los límites de las disciplinas para encontrar las relaciones incluso entre opuestos: como la vida misma.

Mind develops according to its readings. From the time he was sixteen, Mies' works were deeply complex and varied, relating diverse and even antagonistic aspects. What for him was the magazine *Die Zukunft* at the beginning of the 20th century could have been *Transfer* at the beginning of the 21st century; To verify this, all you have to do is compare the teacher's readings with the newspaper articles.

More than a game, this exercise leads us to raise the need to go beyond the limits of disciplines to find relationships even between opposites: like life itself.

Keywords

Mies van der Rohe, *Transfer*, ecología

Mies van der Rohe, *Transfer*, ecology

“El pensamiento de Mies discurre por cauces profundos y no es fácilmente accesible. Se sospecha que ni siquiera para él mismo”.
Peter Smithson, 1970.¹

“La obra de Mies van der Rohe refleja una contradicción, que la modernidad de los años veinte había heredado como carga de la historia”². Ciertamente es que tanto en la obra, como en los escritos y lecturas del maestro, existe una inquietud en alcanzar una consonancia entre dispares: tradición y vanguardia pero también cuerpo y alma.

El hombre moderno se encontraba ante el amenazador “caos” de su tiempo, que tenía que superar “la pérdida del centro” y dotarse a sí mismo con una estructura, estableciendo nuevos valores. Esta contradicción, entre la antigua creencia en un orden existente a priori y la reivindicación contemporánea de una auto-legislación por el propio sujeto, es lo que movía a Mies, quién –igual que el hombre moderno, según Nietzsche– nadaba entre dos aguas y, en el conflicto entre mitología e Ilustración, decía “simultáneamente sí y no”.³

Oscuro mundo este de lo irracional, de lo otro. Pero parece, como esboza Neumeyer, que un tipo de modernidad estaba abierta a esa oscuridad, no para iluminarla sino para buscar en ella lo desconocido. Tan es así que cuando Mies era redactor de la revista *G* invitó al Hans Prinzhorn a publicar en 1924 un artículo sobre el arte de los psicópatas que tituló *Diseño y Salud*. Para entonces el psiquiatra ya había publicado – en 1922 – su influyente *La obra de arte de enfermos mentales*. Una contribución a la psicología y psicopatología del diseño, que cautivó a gran parte de la vanguardia. Además de dos publicaciones del que fue su amigo, *La unidad mente-cuerpo: una cuestión fundamental de la nueva psicología* (1927) y *Poemas póstumos* (1934), en la Biblioteca de Mies (a partir de ahora nombrada como B.M.) se encuentra el libro editado por Prinzhorn en 1928 de Fritz Dreuermann *Conocimiento de la naturaleza. La visión del mundo*.

A partir de 1945 el artista Jean Dubuffet, influenciado por la obra de Prinzhorn, comienza a coleccionar obras de enfermos mentales, niños o personas marginales, englobándolas con el nombre de Art Brut. En febrero de 2003 *Transfer* publica en su n.º 6 (2003) “Percibir” en el que Dubuffet defiende:

Es una equivocación creer que si se miran las cosas atentamente se las conocerá mejor. Y es que la mirada va hilando, como hace el gusano de seda, de tal modo que en un instante se ha envuelto en un capullo opaco que impide la visión. Por eso los pintores que se dedican a contemplar su modelo con los ojos abiertos como platos no captan de él absolutamente nada.

¹ Cita en Juan Navarro Baldeweg, “El límite de los principios en la arquitectura de Mies (I)”, *Transfer*, n.º 9 (2003): 2.

² Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe, La palabra sin artificio* (Madrid: El Croquis Editorial, 2000), 27.

³ Neumeyer, *La palabra sin artificio...*, 155.

Transfer fue un periódico mensual (editado originalmente por Ricardo Sánchez Lampreave y Néstor Montenegro Mateos, a partir de n.º 7 solo el primero, y del n.º 15 este con la sociedad Outer Ediciones) que declaraba:

Nuestros conceptos y definiciones son menos diversos que nuestras relaciones con las yuxtaposiciones y superposiciones que van congregando lo social, lo económico, lo político y lo cultural. ¿Qué forma de pensamiento logra amoldarse a nuestra complejidad? ¿Cómo entender mejor todo cuanto ante nuestra mirada deja de presentársenos solamente como algo delimitado, suficiente, contenido dentro de sí, si después se nos revela, menos superficialmente, como una posición o como una tendencia? ¿Cómo instrumentalizar nuestras, por fuerza aproximaciones parciales?

Comparar supone tanto separar como establecer semejanzas y diferencias. Implica querer trascender el caos de las unicidades y las diversidades para formar relaciones constelares. Quizás hoy más que nunca sea fructífero establecerlas, ahondando en la abundancia de lo múltiple más que en la acumulación de lo incoherente.

[...] Escépticos ante cualquier intento de categorización, compararemos y clasificaremos, en definitiva, para conocer, para proyectar. Y lo haremos porque construimos. Nuestros trabajos editoriales denotan que nos ocupa la arquitectura, y que lo que nos preocupa es la forma de pensarla.⁴

Si Mies hubiera leído esto, probablemente le interesaría, desplegaría el formato A3 y abriría la primera página –teniendo cuidado de no descuajeringar el periódico al no estar grapado–, encontrándose de frente el artículo “De la metáfora a la alegoría, I y II” del crítico especialista en postmodernidad Fredric Jameson que comienza:

Todo comentario es una interpretación alegórica, un conjunto de ideas añadidas a la estructura del imaginario poético. [...] El símbolo es un fenómeno concentrado y unificado cuyo significado es intrínseco e inmanente. Si lo alegórico resulta interesante en nuestros tiempos es porque construye una relación de rupturas, lagunas, discontinuidades, distancias ocultas e incommensurabilidades de todo tipo.⁵

Esto tenía buena pinta, el maestro estaba muy interesado por el símbolo, entre otros en la B.M. se encuentran: Susanne K. Langer (filósofa), *Filosofía en nueva clave: un estudio sobre el simbolismo de la razón, el rito y el arte* (1948); Johann Jakob Bachofen (antropólogo), *La religión antigua y símbolos antiguos* (1926); Carl Albrecht Bernoulli (teólogo), *Johann Jakob Bachofen y el símbolo de la naturaleza* (1924); Edgar Dacqué (paleontólogo), *Mundo original, mito y humanidad: un estudio histórico y metafísico natural* (1924); Eckart von Sydow (historiador del arte y etnólogo), *Forma y Símbolo: las fuerzas fundamentales de artes visuales* (1929).

⁴ José María Torres Nadal, “Figuraciones para una nueva emoción (II)”, *Transfer*, n.º 1 (2002): 1.

⁵ Fredric Jameson, “De la metáfora a la alegoría”, *Transfer*, n.º 1 (2002): 3; Fredric Jameson, “De la metáfora a la alegoría (2ª parte)”, *Transfer*, n.º 2 (2002): 6-7.

Parece que al renano le ha molado y se suscribe al periódico por 2€/número. En n.º 3, en su segundo artículo, el sociólogo Richard Sennett escribe “El Apolo de Balanchine”, sobre el ballet compuesto por Igor Stravinski y coreografiado por George Balanchine:

El hombre o la mujer de la Grecia Antigua eran capaces de emplear sus ojos para ver las complejidades de la vida. [...] En cuanto materiales de cultura, se diría que las piedras de la ciudad moderna se hallan defectuosamente colocadas por los urbanistas y los arquitectos, al menos en la medida en que el centro comercial, el aparcamiento, el ascensor, no sugieren por su propia forma las complejidades que se experimentan en la vida de quienes los viven. [...] Una de las diferencias entre el pasado de los griegos y el presente es que así como los antiguos podían hacer uso de sus ojos en la ciudad a fin de pararse a pensar en torno a las experiencias políticas, religiosas y eróticas, la cultura moderna es víctima de una tajante división entre el interior y el exterior. [...] En un cuaderno de notas que llevó durante mayo de 1917, Igor Stravinsky se hacía la siguiente pregunta: “¿a qué se deberá que los cambios puedan tener lugar dentro de mí de un año para otro, y que estos cambios se consideren un fenómeno legítimo que resulta del constante, vital apetito de cambio que siente el hombre (...) mientras que, en el Arte, estos fenómenos son motivo de reproche”. [...] Balanchine invocaba un conocimiento genuinamente humano de las cosas con la sola creación de su propio Apolo, al igual que Stravinsky cuando dio la música al dios: es el suyo un dios de la calma, pero no de la permanencia, una deidad que porta en su interior las semillas de su propio cambio. Este es un Apolo que envejece. Es esta deidad, antes que el dios cristiano del sufrimiento, la que necesitamos inscribir en los espacios de la ciudad.⁶

No solo le interesa el mito y admira a Stravinsky –en la B.M. aparece la obra *Recuerdos* (1937) de este compositor –sino que además es apasionado de Grecia. Entre otros en la B.M. encontramos: Cecil Maurice Bowra (erudito clásico), *La aventura griega* (1957); Walter F. Otto (filólogo), *La idea griega antigua de Dios* (1926); y del alumno de Schinkel, Johann Heinrich Strack, *Edificios del teatro griego antiguo* (1843).

La cosa mejora en el n.º 08, ya que en su tercer artículo el filósofo Francisco Jarauta vuelve a tratar un tema relacionado, “Viaje, mito, escritura”:

Bajo la forma clásica del viaje, de un itinerario que recorre no sólo el espacio y el mundo de los hombres, sino también aquel otro mundo interior del protagonista, parece inscribirse en la gran tradición alemana del *Bildungsroman*, novela de formación, de la que el *Wilhelm Meister* de Goethe y el *Heinrich von Hofterdingen* de Novalis representan las posiciones extremas.⁷

Mies también está interesado por Novalis y es, como Schinkel, un devoto de Goethe. En la B.M. aparecen: Wilhelm Dilthey (filósofo del que tenía dos libros), *La experiencia y la poesía: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin* (1913); Albert Bielschowsky (historiador), *Goethe: su vida y obras* (1908); Johann Peter Eckermann (poeta), *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida* (1910); Goethe, *Estudios sobre morfología* (1926).

⁶ Richard Sennett, “El Apolo de Balanchine”, *Transfer*, n.º 3 (2002): 2.

⁷ Francisco Jarauta, “Viaje, mito, escritura”, *Transfer*, n.º 8 (2003): 3.

“Entre dos aguas” (Neumeyer): a Mies le interesaba el cuerpo (morfología) y el alma. Además de la obra de Prinzhorn, en la B.M. están: Dietrich Heinrich Kerler (filósofo), *Henri Bergson y el problema de la relación entre cuerpo y alma* (1917); Felix Krueger (psicólogo), *Concepto de estructura en psicología* (1923); Rudolf Odebrecht (filósofo), *Sentimiento y plenitud: las ideas de la psicología de Felix Krueger* (1929); Carl Gustav Carus (pintor Naturphilosophen); *Psique* (1926), presentado por Ludwig Klages; Ludwig Klages (psicólogo especializado en el análisis de la escritura a mano), *Personalidad: Introducción a la caracteriología* (1927); Robert Heiss (psicólogo), *Interpretación de la escritura a mano* (1943); Helmuth Plessner (filósofo, dos libros), *Unidad de los sentidos: principios básicos de una estesiología del espíritu* (1923); Karl Schmitz (psicólogo), *Curación a través de la hipnosis* (1957); Sigmund Freud, *Porvenir de una ilusión* (1961); Lancelot Law Whyte (ingeniero, 3 libros), *El inconsciente antes de Freud* (1960).

Por su interés por la psicología hubiera leído con deleite el artículo del filósofo Maurice Merleau-Ponty en “El cine y la nueva psicología”, extraído del libro *Sentido y sinsentido*, en el que dice:

Esta psicología y las filosofías contemporáneas tienen por común denominador el presentarnos, no como hacían las filosofías clásicas, el espíritu y el mundo, cada conciencia y los demás, sino la conciencia arrojada al mundo, sometida a la mirada de los demás y aprendiendo de ellos lo que ella es.⁸

y se hubiera interesado por el resto del libro donde se expone que “la filosofía contemporánea no consiste en encadenar conceptos, sino en describir la mezcla de la conciencia y el mundo, su compromiso en un cuerpo, su coexistencia con los demás”⁹.

Esta coexistencia, pero limitada al campo de los descubrimientos científicos es lo que defiende Santiago Ramón y Cajal Junquera en “Lo que debe saber el aficionado a la investigación biológica”:

A la hora presente hay que reconocer que en Física como en Matemáticas, en Química como en Biología, los descubrimientos corren a cargo de sabios especialistas, pero, entendiéndose bien, no de particularistas monolateralizados, incrustados en un detalle, sino de trabajadores que, sin perder de vista su dominio especial, siguen atentamente los progresos más culminantes de las ciencias afines.¹⁰

Conocido es la afición de Mies por la biología. Sobre este tema tenía cerca de noventa libros de un total de más de seiscientos cincuenta, entre ellos, del biólogo y psicólogo Frederik Jacobus Johannes Buytendijk tenía cuatro libros, uno *La sabiduría de las hormigas* (1925); del biólogo y filósofo Jakob von Uexküll tenía tres libros, destacando *Medio Ambiente y el mundo interior de los animales* (1921); del ornitólogo Heinrich Frieling tenía *La armonía*

⁸ Merleau-Ponty, “El cine y la nueva psicología”, *Transfer*, n.º 1 (2002): 5.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido* (Barcelona: Península, 1977), 104.

¹⁰ Santiago Ramón y Cajal Junquera, “Lo que debe saber el aficionado a la investigación biológica”, *Transfer*, n.º 4 (2002): 2.

y el ritmo en la naturaleza y el arte (1937); y del Novel de Literatura Maurice Maeterlinck, *Inteligencia de las Flores* (1921). Pero sobre todo le interesaba la obra del botánico Raoul Heinrich Francé del que tenía cuarenta y cinco libros, uno de ellos repetido: *Bios: las leyes del mundo* (1921 y 1924); también *Vida sensorial de las plantas* (1905); *La planta como inventora* (1920); *Equilibrio de la vida: un libro de responsabilidad* (1922); *Armonía de la naturaleza* (1926); *Así es como debes vivir: una guía para vivir correctamente* (1930); *Equilibrio de la vida: un balance de las actividades culturales* (1939) y *El alma de la planta* (1924). Y también *Alma de la hormiga blanca* (1940), del naturalista Eugène N. Marais. Por eso le agradecería el artículo del físico Jorge Wagensberg “Sobre el alma de las medusas”:

¿Cómo llamara a esa identidad cuya existencia puede alargarse más allá de su eventual soporte material? Nada hay en contra de la resurrección de la carne si no se pierde el folleto completo de instrucciones. ¿Cómo llamar al folleto de instrucciones? ¿Alma?¹¹

Quizás Mies cuando leyera esto pensaría en el teólogo Romano Guardini, del que tenía dieciséis libros, uno de ellos *Contraste; Intentos de una filosofía de lo vivo y lo concreto* (1925). Su interés por los temas religiosos puede que le llevara a interesarse por la obra de Rudolf Schwarz, y por sus libros, de los que tenía siete. Por ello, con toda seguridad estudiaría la publicación de “Iglesia de Santa Bernardeta en Nevers, 1963” de Claude Parent y Paul Virilio, en donde se extrae de la memoria del proyecto:

Ante todo, lugar complejo, la iglesia de Nevers puede recordar esas formas de la geometría no euclídea, en donde la continuidad y la orientación de las superficies concretan nuevos espacios en continua deformación. Por lo tanto, es inútil, en esta arquitectura, percibir el interior en oposición al exterior; el uno compenetra el otro. [...] esta forma interna-externa, envuelta en su capacidad, tan cercada del universo de Reimann. No nos hemos dado cuenta todavía del nivel del hombre en movimiento, de la fabulosa riqueza de la curvatura del espacio.¹²

Mies asociaría esta lectura al libro que tenía del matemático Hermann Weyl, amigo de Schrödinger, *Simetría* (1952); del físico Hannes Alfvén, *Mundos-antimundos: antimateria en cosmología* (1966); del filósofo Werner Strombach, *Naturaleza y el orden: una interpretación natural filosófica del mundo científico y de la imagen humana de nuestro tiempo* (1968) o del biólogo Emmerich Zederbauer, *La armonía en el universo, en la naturaleza y el arte* (1917). Pero su interés por la física iba más allá. Del Premio Nobel 1933, Erwin Schrödinger, tenía seis libros: repetido *La Naturaleza y los griegos*, en inglés 1954 y alemán 1956; *Ciencia y Humanismo. La física en nuestro tiempo* (1952); *¿Qué es la vida?* (1956); *Mente y Materia* (1958) y *Mi visión del mundo* (1962). De su antagonista y premio Nobel de Física de 1932, Werner Heisenberg, tenía cuatro libros, repetido *Física y filosofía*, inglés 1958 y alemán 1959; además *Los cambios en los fundamentos de la ciencia* (1935) y *La imagen de la naturaleza en la física actual* (1955). También de Carl Friedrich von Weizsäcker,

¹¹ Jorge Wagensberg, “Sobre el alma de las medusas”, *Transfer*, n.º 5 (2003): 4.

¹² Claude Parent y Paul Virilio, “Iglesia de Santa Bernardeta en Nevers, 1963”, *Transfer*, n.º 5 (2003): 8

alumno del anterior, otros cuatro: también repetido *Sobre la cosmovisión de la física*, inglés 1952 y alemán 1963; además *La historia de la naturaleza* (1949) y *El alcance de la ciencia* (1966). Von Weizsäcker fue alumno de Niels Bohr del que Mies leyó *Física Atómica y Conocimiento Humano* (1958).

El interés sobre el tema atómico no se circunscribía solo a la ciencia sino también a la cuestión bélica ya que Mies poseía del filósofo Karl Jaspers *La bomba atómica y el futuro de las personas: la conciencia política en nuestro tiempo* (1958), además de *Las Guerras del Peloponeso* del historiador y militar ateniense Tucídides (1934), del educador Mortimer J. Adler (del que tenía dos libros) *Cómo pensar la guerra y la paz* (1944) o del Historiador John Ulric Nef *Las universidades buscan la unidad: un ensayo sobre la responsabilidad de la mente ante la civilización en la guerra y la paz* (1943).

Por ello le hubiera interesado el artículo del citado Virilio:

La conquista científica de la energía y de la velocidad supone sin duda la conquista de la reducción y contracción del mundo. Comparada con el espectacular daño de los explosivos de un arsenal militar, el daño que resulta de estos “otros explosivos” parece desaparecer a la vista.¹³

Virilio esboza aquí su preocupación principal, la relación espaciotemporal, esa que Einstein formuló dando pie a la bomba atómica. Aunque sus últimas obras puedan no parecerlo, una de las primeras de Konrad Wachsmann fue una casa de madera para el físico. En *Transfer*, n.º 6 (febrero de 2003): 07, se publica el artículo de este arquitecto “La construcción en nuestro tiempo”, donde defiende: “Cuando reconozcan sus limitaciones, basadas en su propia capacidad de entendimiento, y sean de este modo capaces de dominar todos los factores circundantes, no sólo técnicamente sino también social y emocionalmente, entonces será previsible una situación emocional ideal”. Aparte de ser su colaborador, Mies tenía el catálogo de su exposición *La construcción en nuestro tiempo* (1958).

Pero lo que seguro que al maestro le hubiera divertido los comentarios que sobre él hace Juan Navarro Baldeweg en “El límite de los principios en la arquitectura de Mies”:

Creo que la condición del arte es ser una estructura capaz de hacer fluctuar ideas en un sentido y en otro; ideas y sus contrarias y, por lo tanto, ese entendimiento del pensamiento, del cuerpo de las ideas, quizá está en sí mismo vedado cuanto más importante y profundo sea ese arte.¹⁴

O Juan Ignacio Mera en “Cuando tres+cinco+siete, suman 10. La mirada de Mies sobre la casa Farnsworth”:

¹³ Paul Virilio “El espacio militar”, *Transfer*, n.º 5 (2003): 6

¹⁴ Juan Navarro Baldeweg, “El límite de los principios en la arquitectura de Mies (I)”, *Transfer*, n.º 9 (2003): 2; Juan Navarro Baldeweg, “El límite de los principios en la arquitectura de Mies (II)”, *Transfer*, n.º 10 (2003): 2.

El pabellón de Barcelona en su negación de la forma, iba a ser forma pura. En su detonación del espacio, espacio esencial. En su ausencia de función, representación fidedigna del uso. En su negación de la puerta, todo él era puerta. [...] una suma de negaciones que reunían una gran afirmación: el conjunto.¹⁵

Por último, en *Transfer*, n.º 4, Michael Hays publica, en relación con la enseñanza de la arquitectura, “Reflexiones sobre el devenir de la teoría”, concluyendo: “Esto es tan sólo la naturaleza en sí misma de la teoría que penetra en la sociedad, va a la deriva, y se expande en ella, aunque muchas instituciones y ortodoxias intentan limitarla, y aunque muchos pensamientos antiespeculativos intentan aplastarla”.¹⁶

Mies, que estuvo suscrito desde 1953 a *Student independent*, estaría muy interesado en este pensamiento dada su preocupación por la docencia de la arquitectura, no solo en la práctica sino también la teoría. En la B.M. se encontraban varios libros sobre el asunto, entre los que destacan: del biólogo y psicólogo F. J. J. Buytendijk (4 libros), *Educación para la humildad: Reflexiones sobre algunas ideas educativas modernas* (1928); del dramaturgo Heinrich Ernst, *El inicio como fuente de educación* (1926); del filósofo neotomista Jacques Maritain (11 libros), *La educación en la encrucijada* (1943); del Padre Fundador de USA y la Universidad de Virginia, Thomas Jefferson (dos libros), *Las ideas de Jefferson sobre una biblioteca universitaria; Cartas del fundador de la Universidad de Virginia a un librero de Boston* (1950).

No obstante, parece que por el pensador de la educación por el que tenía más interés era por el presidente de la Universidad de Chicago durante dieciséis años, Robert Maynard Hutchins, que en su obra más influyente, *La universidad de la utopía* (1956), dice, como si fuera el germen de la reflexión de Hays:

La ciencia divide las cosas en piezas más y más pequeñas. La especialización es la vida de la ciencia. Cuanto más especializada es una institución mejor parece ser. [...]El científico tiene éxito si es capaz de escindir un fragmento manejable del mundo natural y lo somete a examen. Los fragmentos se hacen cada vez más y más pequeños, y la especialización se vuelve más y más estrecha. [...]Yo creo que el objetivo de la educación no es lograr más y más conocimiento detallado del mundo sino entender al mundo y a nosotros mismos. Si dividimos el mundo buscando lograr un conocimiento detallado del mismo, en cierto momento tenemos que volver a juntarlo para poder entenderlo. [...]El progreso de la especialización ha supuesto que tanto el mundo como nosotros mismos hemos sido progresivamente divididos y en ningún momento se nos ha vuelto a juntar de nuevo. [...]Esto quiere decir que la comprensión ha sido desacreditada, pues esta no puede obtenerse a base de dividir el mundo en pedazos cada vez más y más pequeños.¹⁷

Desde el libro más antiguo de los seis que tenía de él, *La educación y el orden social* (1936), el maestro le siguió la pista al filósofo hasta llegar –pasando por *Educación para la libertad*

¹⁵ Juan Ignacio Mera González, “Cuando tres + cinco + siete, suman 10. La mirada de Mies sobre la casa Farnsworth”, *Transfer*, n.º 11 (2003): 8.

¹⁶ Michael Hays, “Reflexiones sobre el devenir de la teoría”, *Transfer*, n.º 4 (2002): 4.

¹⁷ Robert Maynard Hutchins, *La universidad de la utopía* (Pamplona: EUNSA, 2018), 59-60.

(1943)–, *La Sociedad de aprendizaje* (1968), donde quizás leyó unas de las últimos párrafos de su vida:

Man makes himself. He makes his environment. He makes his institutions, including his educational institutions have been designed largely to perpetuate existing values. Ultimate recognition of the facts of life may force the reconsideration of those values and the redirection of education toward new ones. The first step is general understanding of the facts of life, of the new values that are now attainable, and of the possibilities and limitations of education in helping to achieve them.¹⁸

Estas palabras quizás eran un reflejo de las primeras de Mies: “La maestra de los arquitectos sólo puede ser la vida”.¹⁹

Con toda probabilidad Hutchins seguía la pista de otro sabio muy apreciado por Mies, el matemático Alfred North Whitehead, que en 1925 había escrito en su libro *La ciencia y el mundo moderno*: “espíritu en un surco. Cada profesión hace progresos, pero progresa en su propio surco. [...] El surco impide el vagabundeo a través del paisaje, y la abstracción abstrae de algo a lo cual ya no se le presta ninguna atención”²⁰. Whitehead, según Wikipedia,

... es reconocido como la figura que define a la escuela filosófica conocida como la filosofía del proceso²¹, que hoy en día ha encontrado aplicación en una gran variedad de disciplinas, entre ellas la ecología, la teología, la educación, la física, la biología, la economía y la psicología, entre otras áreas.

Todos estos campos –incluida la economía– como se ha visto, fueron de gran interés para Mies.

Los pensamientos de Hutchins y Whitehead, muy similares quizás a las del astrónomo Giordano Bruno, fueron paralelos a los del psicólogo William James o los filósofos Henri Bergson o Marcel Merleau-Ponty, y se desarrollaron en los del biólogo Jacques L. Monod, el antropólogo Gregory Bateson, del historiador de la ciencia Michel Serres, del psicoanalista Félix Guattari, del médico James Lovelock o del sociólogo Bruno Latour, para llegar en la actualidad a estar presentes en los textos del químico Ilya Prigogine, el filósofo del lenguaje John Searle, la filósofa Isabelle Stengers, el filósofo Peter Sloterdijk, la polímata Donna Haraway, o el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Todo ello tiene el sustrato de un pensamiento complejo que posibilita la relación entre lo diferente (¿no es así como se define Ecología?). Adalid de este Pensamiento complejo es el centenario sociólogo Edgar Morin

¹⁸ Robert Maynard Hutchins, *La Sociedad de aprendizaje* (Londres: Pall Mall Press, 1968), 135-136.

¹⁹ Mies van der Rohe, “Edificio de oficinas (1923)”, en Neumeier, *Mies...*, 364.

²⁰ Citado en Isabelle Stengers, *Otra ciencia es posible. Manifiesto por una desaceleración de las ciencias*. (Barcelona: Futuro Anterior, 2019), 118.

²¹ Mies dijo: “¿Es la forma realmente un objetivo? ¿No es en realidad el resultado de un proceso de formalización? ¿Lo esencial no es el proceso?”. Mies van der Rohe, “Carta a la revista Die Form (1927)”, en Neumeier, *Mies...*, 393.

que concluye el apartado “Lo ecodisciplinario y lo metadisciplinario” de su libro *La mente bien ordenada*:

... ¿de qué servirían todos los saberes parcelarios sino para ser confrontados en orden a formar una configuración que responda a nuestras expectativas, a nuestras necesidades y a nuestras interrogaciones cognitivas? Es necesario pensar también que aquello que se encuentra más allá de la disciplina es necesario para la disciplina con el fin de que la misma no se vea automatizada y finalmente esterilizada.

Es preciso que una disciplina sea a la vez abierta y cerrada.²²

O, como diría Mies, “-+=”.

²² Edgar Morin, *La mente bien ordenada* (Barcelona: Seix Barral, 2010), 159.

From Domestic Interiors to National Platforms. Modern Architecture and Indian Womanhood in the *Indian Ladies' Magazine*

De los interiores domésticos a las plataformas nacionales. La arquitectura moderna y la feminidad india en *Indian Ladies' Magazine*

POOJA SASTRY

University College Dublin, pooja.sastry@ucdconnect.ie

Abstract

Indian Ladies' Magazine fue una revista para mujeres en la India editada por las Saththianadhans, desarrollada en un momento crucial en la lucha de la India por la independencia del dominio colonial británico. La revista destacó por sus artículos sobre lo último en diseño de vanguardia europeo, que los editores fusionaron con ideas modernas de individualidad, ciudadanía y educación para prescribir un nuevo tipo de feminidad india a sus lectores. Los lectores del *Indian Ladies' Magazine* no estuvieron expuestos acriticamente a las imágenes de la arquitectura moderna internacional, sino que las recibieron dentro de una red de influencias: el impacto de la economía británica de entreguerras, la inminente partición del subcontinente según líneas religiosas, la ubicación de las Saththianadhans en la costa sureste de India, y su muy particular voz editorial inspirada en las feministas indias y los reformadores sociales que les precedieron.

The *Indian Ladies' Magazine* was a women's magazine in India edited by the Saththianadhans, a mother-daughter team writing at a pivotal moment in India's struggle for independence from British colonial rule. The magazine is compelling for its reporting on the very latest in European avant-garde design, which the editors fused with modern ideas of individuality, citizenship, and education to prescribe a new type of Indian womanhood to their readers. The readers of the *Indian Ladies' Magazine* were not exposed uncritically to images of international modern architecture but received them within a web of influences: the impact of Britain's interwar economy, the impending partition of the subcontinent along religious lines, the Saththianadhans' location on India's southeastern coast, and their very particular editorial voice inspired by the Indian feminists and social reformers who came before them.

Keywords

Arquitectura moderna, movimiento independentista en India, revistas de mujeres, feminidad india

Modern Architecture, Indian independence movement, women's magazine, Indian womanhood

Introduction – the *Indian Ladies’ Magazine*

The *Indian Ladies’ Magazine* was a monthly (later bimonthly) women’s magazine edited by a team of two Indian women, Kamala Saththianadhan and her daughter Padmini Saththianadhan Sengupta. The magazine was published in two runs from 1901-1917 and 1927-1938, the latter run of which was at a pivotal moment in the history of the subcontinent because India’s struggle for Independence from British colonial rule transformed from isolated protests to a mass nationalist movement in this decade. The Saththianadhans were based in Vizianagaram in the British-ruled Madras Presidency on the southeastern coast of India’s peninsula, a location which was key to their activism since it was a centre for nationalist organising. The magazine is characterised by what Deborah Anna Logan – a literary critic of women’s writing from the former colonies of the British Empire – calls a “dual patriotism” in which they were loyal to the British Raj even as they advocated for the Indian nationalist goals of *swaraj*, *swadeshi*, and *satyagraha*¹.

The *Indian Ladies’ Magazine* in its 1929-1938 run featured a short column called “Household Hints” which advised women on practical matters relating to the house. It was peculiarly shaped by the Saththianadhans’ own position as educated, upper caste Indian Christian women writing amidst the growing nationalist movement. The Saththianadhans relied on both text and image to sell modern design and architecture to their female readers while suggesting ways to adapt them into existing spatial arrangements in Indian homes. Since they were educated in English and multilingual, the editors read widely and borrowed from contemporaneous Indian publications in Hindi, Telugu, Tamil, Marathi, and Bengali, as well as magazines in Britain and the United States to blend together nostalgic narratives of traditional Indian homes with modern ideas of individuality, citizenship, and education for women to prescribe a new ideal Indian womanhood to their readers.

The *Indian Ladies’ Magazine*’s readership consisted of upper-class women in British India, whom – other than British and Anglo-Indian women – constituted a very small part of the population at the time of the magazine’s founding². Since these women would have had to have access to English education and are likely to have been the daughters and wives of landowners, industrialists, traders, businessmen, or political figures such as the rulers of princely states, all of whom were Christians, Jains, Parsis, Sikhs, Hindus, and Muslims who intermingled socially with the British and Anglo-Indians³. By the 1930s, however, the magazine’s female readership began to include not just wealthy society women but also

¹ The British Raj refers to the colonial government; “raj” is an anglicisation of *rajya* or “kingdom.” *Swaraj- Swadeshi-Satyagraha* was a popular slogan in the Indian nationalist movement. *Swaraj* means “self-rule” as opposed to colonial rule, *swadeshi* means “of one’s own land” and referred to the boycotting of imports imposed by the British government and the support of Indian-manufactured goods, and *satyagraha* or “adherence to truth” was used to refer to civil resistance to colonial rule. Deborah Anna Logan, *The Indian Ladies’ Magazine, 1901–1938: From Raj to Swaraj* (Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2017), 14.

² Anglo-Indians were people of mixed British and Indian ancestry. They were considered distinct from both the British in India and from Indians.

³ Partha Chatterjee, *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial histories* (New Jersey: Princeton University Press, 1993), 36.

relatively poorer upper caste women and a new generation of girls with access to education and professions⁴. Each of these groups of women –British, Anglo-Indian, wealthy and upper caste Indian women of all faiths, and a new generation of educated women– were in a position to raise funds for girls’ schools, childcare facilities, and craft-making co-operatives, as well as to consume new forms of modern design and architecture.

In promoting modern materials like glass and steel side-by-side with hand-spun textiles and Indian crafts, the Saththianadhans showed a unique discernment in amalgamating international modern architecture and aesthetics with a new Indian womanhood⁵. The rest of the paper briefly outlines the political backdrop of 1930s British India, the significance of the Saththianadhans’ location on India’s southeastern coast, and the intellectual and social climate which influenced their ideas in the following sections of the paper. The last section situates the “Household Hints” articles within this larger aforementioned framework and reflect on what this may have meant for their women readers in this time period.

British India in the 1930s

The time in which the Saththianadhans were writing was a crucial moment in the Indian independence movement. The years spanning the beginning of the First World War, in which Indian raw material and manufacturing was essential to Britain’s war industry, to 1939 when Britain entered the Second World War was a period of intensifying Indian nationalism. The British government in these decades was attempting to strengthen ties with India owing to its dependence on India’s contribution to its economy even as Indian nationalists sought Dominion Status within (and eventually, complete independence from) the British Empire⁶. The independence movement accelerated in this period as a result of the following sets of events: one, the financial crisis caused by the unequal exchange of products between Britain and India in the interwar years and two, legislation that sought to suppress nationalist writing and the press. The *Indian Ladies’ Magazine* and its influence on their readers was actively shaped by these events.

The colonies were seen as crucial to rescuing the British economy from its slump after the First World War and the recession that followed. In order to keep Britain’s economy afloat, the government restricted exported items from the colonies to the British market and increased taxation on producers in India, adopting preferential import rates. This caused acute economic distress in India, to which farmers and industrial workers responded by organising mass protests⁷. The largest of these protests was the Salt Satyagraha, a civil resistance movement to break British salt import monopoly laws, which followed the declaration of

⁴ The caste system is a pre-colonial form of rigid social stratification in Hinduism in which those of the so-called “lower” castes are denied access to resources and forced to work in degrading conditions by those of the “upper” castes; Logan, *The Indian Ladies’ Magazine...*, 91.

⁵ Victoria Rosner, *Machines for Living: Modernism and Domestic Life* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 98.

⁶ B. R. Tomlinson, *The Political Economy of the Raj, 1914–1947: the Economics of Decolonization in India* (London: Macmillan (Cambridge Commonwealth Series), 1979), 33.

⁷ Tomlinson, *The Political Economy of the Raj...*, 34.

Purna Swaraj (“Complete Independence”), wherein the Indian National Congress announced the intention to secede from Britain. In the attempt to negotiate this to avoid further crisis, the British government passed the Government of India Act in 1935 affording greater autonomy to the princely states and provinces, while promising eventual Dominion Status⁸. In their editorial features in the *Indian Ladies’ Magazine*, the Saththianadhans reported each of these events and discussed the possibilities they held for India’s future.

Ironically, a larger space for the women’s press in both English and Indian languages became possible in the early 20th century with successive legislations that sought to restrict the freedom of the nationalist press. The Newspapers (Incitement to Offences) Act 1908 which sought to curb the spread of nationalist writing, and the Defence of India Act 1915 which suppressed public criticism of the government sparked incidents of civil disobedience met with beatings and arrests. The Rowlatt (or Anarchical and Revolutionary Crimes) Act 1919 associating the press with terrorist activities led to the gruesome Jallianwala Bagh Massacre, which served the purpose of galvanising localised protests into a larger nationalist movement⁹. The Salt Satyagraha in 1930, countered with the Indian Press Emergency Powers Act 1931 to suppress civil disobedience propaganda, saw larger and larger numbers of men who previously wrote for women’s magazines to shift focus to other aspects of the nationalist movement. This created a new opportunity for women to organise on their own behalf, including by publishing magazines¹⁰.

The fact that the Saththianadhans were based on the southeastern coast of India in Vizianagaram, then part of the British-ruled Madras Presidency, was also significant. Madras had been an important port since the days of the British East India Company and the region had a “certain cultural coherence rooted both in language and political tradition from pre-colonial times”¹¹. Christian missionary activity, education, and the English and local language print industry were all well-established in the Madras Presidency by the mid-19th century. The multiplicity of languages in South India meant that English rather than Hindustani was the language of elite Indians there.

Organisations such as Annie Besant’s Home Rule League (modelled on the Home Rule Party in Ireland, as well as a second organisation of that name in India) and publications such as the newspaper *The Hindu*, which was critical of British policies, were founded in Madras, establishing the city as a centre for nationalist activity¹². The *Indian Ladies’ Magazine* was shaped by these very particular socio-political forces.

⁸ Dominion Status referred to a self-governing territory under the British Empire which was able to elect its own government but had no authority over lawmaking or justice. Australia, Canada, New Zealand and South Africa were Dominions of the British Empire at this time; Matthew Stubbings, “Free Trade Empire to Commonwealth of Nations: India, Britain and Imperial Preference, 1903–1932”, *The International History Review* 41, n.º 2 (2019): 323-344.

⁹ Sekhar Bandyopadhyay, *From Plassey to Partition: A History of Modern India* (Hyderabad: Orient Black Swan, 2009), 257-262.

¹⁰ Logan, *The Indian Ladies’ Magazine...*, 10-14.

¹¹ Mytheli Sreenivas, “Emotion, Identity, and the Female Subject: Tamil Women’s Magazines in Colonial India, 1890-1940”, *Journal of Women’s History* 14, n.º 4 (Winter 2003): 59-82.

¹² Logan, *The Indian Ladies’ Magazine...*, 17.

An example of the Satthianadhans' response to political events is their earnest attempt to build bridges across community divides. Part of the colonial government's strategy for countering Indian nationalism was to sow discord on religious grounds. The 1905 partition of Bengal, although undone in 1911, involved the creation of a Hindu-majority West Bengal and a Muslim-majority East Bengal, complicating efforts by Indians to rally together against British rules by weakening interreligious bonds¹³. Conscious of these rifts, the Satthianadhans sought to mend these differences by attempting to foster better relations between women of all religions in India. In their articles, they envisioned a womanhood in a new India that would not be shaped as much by religious orthodoxy as by modern ideas of citizenship and nation-building¹⁴. This vision of a new Indian woman is evident in their both their overall editorial voice as well as in their reporting on modern architecture and design.

The Satthianadhans' editorial voice

Founding editor Kamala Satthianadhan (whose daughter Padmini took over as editor in the second run of the magazine from 1927-1938) conceptualised the *Indian Ladies' Magazine* as a welcoming resource for women to practise their reading and writing skills and to express their own viewpoints. The Satthianadhans corresponded with and published work by prominent women writers and contemporary feminists. For instance, 'Sultana's Dream' by social reformer Rokeya Hussain Sakhawat, a feminist science fiction short story in which women run society and men are confined to the home, was first published in the *Indian Ladies' Magazine*. In drawing upon the influence of their contemporaries and the women social reformers who came before them, their editorials combined a repudiation of oppressive customs such as dowry, polygamy, and child marriage with the endorsement of modern ideals such as education for women, childcare, and sanitary reform. The adoption of multiple and hybrid identities –as Hindu and Christian, as housewives and working women, as women in step with western fashions while looking after an Indian home– was essential to their project, particularly since Kamala was herself a widow¹⁵.

The Satthianadhans were staunch supporters of the nationalist movement and self-rule for India. Mohandas Karamchand Gandhi's vision for an independent India included self-sufficient village economies so that rural workers would not migrate to cities; this idea was taken up in earnest by the Satthianadhans. This view was informed by Gandhi's upper caste privilege and ignorance of the realities of caste-based violence in villages, a view which the Satthianadhans appear to share, suggesting that they were unfamiliar with the work of the

¹³ A. K. Biswas, "Paradox of Anti-Partition Agitation and Swadeshi Movement in Bengal (1905)", *Social Scientist* 23, n.º 4/6 (April/June 1995): 38-57.

¹⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London and New York: Verso, 1991), 135.

¹⁵ Although this was increasingly less strictly enforced in this period, an upper caste widow in India was considered cursed, prevented from attending social gatherings for fear of "pollution", expected to be in perpetual mourning and to live a life of frugal subsistence while confined to domestic labour in the home of her deceased husband's family.

anti-caste activists and writers who were their contemporaries¹⁶. They wrote, “when our village homes are bright and happy, we shall hear far less of the drain of the village lads into the towns and there will be far less quarrels, litigation, and unrest”¹⁷. The themes of rural construction and home industries in the villages recur frequently in the *Indian Ladies' Magazine*; for instance, in reporting on the successful setting up of a depot for women's home industries in rural Maharashtra, they recommend that such depots be set up across the country to support women's crafts, adding that this can help produce a self-supporting generation of women.

In the magazine's columns, the Saththianadhans expressed their support for equal status for women in the constitution, featuring prominent women professionals and public figures. At the same time, they remind their readers that well-to-do women need not compete on an equal footing with men, instead advising that “women may be taught home crafts and domestic science, laws of health, principles of sex education, maternity, and child welfare”, which has echoes of the call for cooperative crafts and separate women's spheres in 19th-century America by Melusina Fay Peirce and Catharine Beecher, whom Dolores Hayden has called the material feminists¹⁸. *The Indian Ladies' Magazine's* representations of modern design and architecture are extensions of the above messaging, balanced between multiple and sometimes opposing ideas. Just as the Saththianadhans reported on a wide range of events and borrowed from an extensive list of sources to synthesise their viewpoint, they modified images of modernist design to be suitable for the new Indian woman they envisioned, and the household she would keep.

Modern architecture and style in the *Indian Ladies' Magazine*

The *Indian Ladies' Magazine* in its 1929-1938 run featured a short column called “Household Hints” which offered guidance on selecting furniture, appliances, interior colours, and fabrics, how to arrange rooms, and the upkeep of furniture made of different materials. The column also included tips for throwing a successful party, dyeing sarees, instructing domestic workers, growing a garden, and keeping out flies and cockroaches. The columns were written by “Paddy” (presumably editor Padmini Saththianadhan Sengupta herself) for most of the run until 1937, when a contributor called “Annette” began to write them. Both authors offered their own opinions and narrated anecdotes to illustrate their ideas for modern architecture and design in India, often referring to novels they read or homes they personally visited.

In several of the “Household Hints” columns in the *Indian Ladies' Magazine*, the writers make specific references to modern architecture and design. In the July and August 1936 issue, Paddy quotes from a “bright little Calcutta journal called *Property*” to suggest that

¹⁶ Bhimrao Ramji Ambedkar, *Annihilation of Caste: An Undelivered Speech, with annotations by S. Anand* (New Delhi: Navayana Publishing, 2014), 22.

¹⁷ Padmini Saththianadhan (quoting Frank Lugard Brayne), “From the Editor's Table”, *Indian Ladies' Magazine*, (January and February 1936).

¹⁸ Dolores Hayden, *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities* (Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1982), 79.

low-cost, hard-wearing aluminium furniture might be suitable for India. She notes that modern furniture appears to incorporate bright metal, especially white metals “such as aluminium, stainless steel or some form of plated surface”; she recommends aluminium in particular in India on account of its low cost and decreased susceptibility to deterioration compared to some types of plated metal¹⁹. For the May and June 1937 issue, Annette writes in her first ‘Household Hints’ column that there are two style options available to Indian women who may wish to decorate their homes with modern design: the first is the “typical modern Eastern which is a mixture of the best of European and Indian styles of to-day” and the second is “completely modern European”, which she says can be “so easily got with chromium and glass-topped investments.”²⁰

In the September and October 1937 issue, Annette advises that flat roofs are more suitable for Indian homes than the pitched roofs that were ubiquitous in coastal South India, since “dust and cobwebs gather so easily in India” and “the nooks and corners” of interiors of homes with pitched and tiled roofs require frequent cleaning. She advises flat ceilings instead, made “of some smooth material that can easily be cleaned.”²¹ This is significant because flat roofs are a hallmark of modern architecture in Europe but not yet in India²². Although vernacular flat-roofed houses with terraces were standard in arid inland parts of the northwestern and western subcontinent, vernacular pitched roofs were better suited to the frequent rain and occasional cyclones on India’s southeastern coast, where the *Indian Ladies’ Magazine* was based (fig. 1).

The “Household Hints” columns for most of the *Indian Ladies’ Magazine*’s run consist of only text, but the last few columns of ‘Household Hints’ written by Annette quotes from *The Parents’ Magazine*, an American magazine, also reproducing photographs from this source. This is significant because the photographs are of the very latest in modern design, not yet available in most of the western world, let alone India²³. One of these photographs is of a set of sofas in a living room overlooking a *fenêtre longue*, a type of iconic window now widely associated with avant-garde architecture in the west, which was still relatively uncommon anywhere in the world in 1937 (fig. 2). The original photograph from *The Parents’ Magazine* was taken by freelance Swedish photographer Emilie Danielson for R. H. Macy and Sons. From the shape of the *fenêtre longue* and the exterior of the building, it has been possible to identify it as the Richard H. Mandel House designed by Edward Durell Stone, with interior design by Donald Deskey and Richard H. Mandel himself²⁴.

¹⁹ Paddy, “Household Hints”, *Indian Ladies’ Magazine* (July and August 1936): 161.

²⁰ Annette, “Household Hints”, *Indian Ladies’ Magazine* (May and June 1937): 130.

²¹ Annette, “Household Hints...”.

²² Finn Jensen, *Modernist Semis and Terraces in England* (London: Routledge, 2012), 2.

²³ It is perhaps of interest that household decor articles in *The Parents’ Magazine* were written by Helen Sprackling, who also wrote for the influential American interior decoration magazine *House Beautiful*.

²⁴ Marilyn F. Friedman, *Making America Modern: Interior Design in the 1930s* (New York: Bauer and Dean Publishers, 2018), 105-107. Unrelatedly, Edward Durell Stone later visited the subcontinent to design the building of the United States Embassy to India in New Delhi in 1954 and the Water and Power Development Authority (WAPDA) House in Lahore, Pakistan in 1967.

Not all photographic elements in the magazine as a whole were drawn from other publications: in a column in the September and October 1937 issue of the *Indian Ladies' Magazine*, writer Michael Lorant featured the home and life of Anna Lee, a popular movie star of the time. A photograph of Lee in her living room in London is included, showing steel tube cantilever chairs that was expensive and uncommon (fig. 3). The steel tube chairs in the image show characteristics of Mart Stam's S34 cantilever chair as well as of Anton Lorenz's Tube SS33 chair, but it has not been possible to identify the designer.



Figure 1. Photograph of editor Padmini Satthianadhan standing in front of a building with a pitched roof from the April 1930 issue of the *Indian Ladies' Magazine*. Source: *Indian Ladies' Magazine* (January and February 1938), British Library, London.

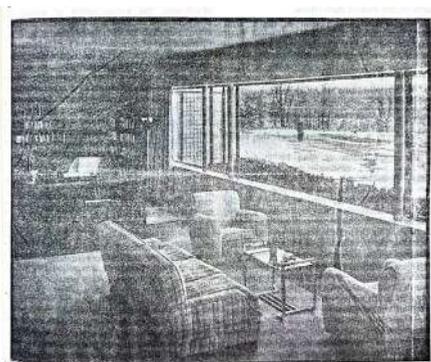


Figure 2. Photograph from the Household Hints feature from the January and February 1938 issue of the *Indian Ladies' Magazine*. Source: *Indian Ladies' Magazine* (January and February 1938), British Library, London. Original photograph from *The Parents Magazine* taken by photographer Emilie Danielson for R. H. Macy and Sons.



Figure 3. Photograph from a feature on Anna Lee from the September and October 1937 issue of the *Indian Ladies' Magazine*. Source: *Indian Ladies' Magazine* (September and October 1937), British Library, London.

These two photographs are compelling because they were not merely an uncritical act of displaying images of domestic interiors in western settings for female readers in India who may have had no context for understanding these images. Since the anadhans' own editorials consisted of reporting on international events, we can be certain that the readers of the *Indian Ladies' Magazine* knew of current political developments in Europe. We may also assume that in India, they were familiar with the Lutyens-Baker's neoclassical style of imperial New Delhi and the new low-rise, medium density Art Deco housing in Bombay, Calcutta, and Madras which Peter Scriver and Amit Srivastava refer to as "an Indian suburbanism" for the urban affluent²⁵. However, these photographs of a *fenêtre longue* and cantilever chairs are examples of the very latest in European avant-garde design, and likely unfamiliar to Indian readers²⁶. Although European avant-garde design in the interwar years carried specific embedded political meanings in their original context, the Sattthianadhans were using these images as part of an unrelated project that was located in and responding to a specific period in India's history.

²⁵ Peter Scriver and Amit Srivastava, *India. Modern Architectures in History Series* (London: Reaktion Books, 2015), 95.

²⁶ Yashwant Holkar II, the Maharaja of the princely state Indore (1200 kilometres from the Sattthianadhans) had a taste for modern architecture and design. He befriended Eckart Muthesius and brought him to India to design his new palace Manik Bagh in the modern style in 1933, and commissioned modern furniture for it by Muthesius, Eileen Gray, Émile-Jacques Ruhlmann, Charlotte Perriand, and others. It is not impossible that some readers of the *Indian Ladies Magazine* were aware of the Maharaja's collection.

Conclusion: modern architecture and Indian womanhood in the *Indian Ladies' Magazine*

The “Household Hints” column and its use of images of modern architecture was vital to the Satthianadhans’ ongoing endeavour of forging a new Indian womanhood in an India on the cusp of Independence. Like other English and local-language publications in India, the I did not simply reproduce ideas from the west but constructed new identities for their readers by “critiquing, ridiculing, modifying, and upending” them. The editors’ dual patriotism manifested in their attempt to build bridges across religious and racial divides even as partition of the subcontinent on religious lines became unavoidable. The magazine’s female readers are likely to have received its juxtaposing of images of modern architecture from the west with new ideas of Indian womanhood as not empowering nor extraneous but both and neither, at a time when ideas of “modern Indian womanhood” and “Independent India” were being fashioned and refashioned.

The editors’ chief aim was to bring together women from diverse backgrounds to facilitate exchange across cultural differences and caste taboos. To this end, the Satthianadhans were extremely responsive to current political events, evident in their support of *swadeshi* crafts made in India, conflation of *swaraj* with self-sufficiency and autonomy, and advice to women to devote themselves to upliftment of the less fortunate as part of *satyagraha*. At the same time, they instructed women on British social courtesies and suggest activities such as dancing and games with participants of both genders, which would have been unusual for a gathering of Indians. This was part of their attempt to normalise British social conventions among Indians since fluency in these was a signifier of social status. The use of images from outside India was part of this attempt to familiarise their readers in India with novel ideas for domestic spaces which readers could then modify for their own needs. Over the course of the 1930s, the *Indian Ladies' Magazine* did not invoke modern design either to further the cause of the empire sympathisers or the Indian nationalists, but to fashion identities which are both Raj and Swaraj and neither. They avoided political partisanship, a strategy they saw as essential to their larger project of building bridges between readers from different communities in the period when fault lines between the colonial administration and Indians were widening. Their multiple and composite representations of avant-garde design from the west, progressive social reform for India, British customs, and support of village industries responded to the general anticipation of a new nation that had until recently been a set of contiguous but disparate territories. The *Indian Ladies' Magazine* eventually ceased publication in 1938 amidst impending war and increasing cultural separatism, as the accelerating nationalist movement shifted focus away from the sort of cross-cultural collaboration for which the magazine had advocated²⁷.

²⁷ Acknowledgement: This paper has been prepared as part of the five-year research project *Expanding Agency: Women, Race and the Dissemination of Modern Architecture* which has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 101019419).

Communicating the Welfare Architecture for Woman and Child in Fascist Italy

Comunicar la arquitectura asistencial para la mujer y el niño en la Italia fascista

MASSIMILIANO SAVORRA

Università di Pavia, massimiliano.savorra@unipv.it

Abstract

La contribución pretende investigar las formas en que se promovió la Arquitectura Asistencial para la mujer y el niño durante los años del fascismo en Italia. El análisis realizado a través del estudio de publicaciones periódicas de arquitectura (*Architettura*, *Casabella*, *Rassegna di architettura*, *Edilizia moderna*, y otras), parte de la consideración de que la asistencia social fue un instrumento propagandístico fundamental para gestionar el consenso popular. No sólo hospitales y sanatorios, sino también clínicas, colonias y “Case della Madre e del Bambino” realizadas por la Opera Nazionale Maternità e Infanzia (ONMI). En particular, para estas últimas, la revista *Maternità e Infanzia* desempeñó un papel fundamental. Durante el fascismo, el cuidado del cuerpo y la “salud de la raza” se consideraban uno de los principales objetivos sociales y políticos. En este sentido, la publicación periódica, como órgano oficial de la ONMI, constituye una fuente excepcional para comprender el uso de estas tipologías arquitectónicas como instrumento de persuasión y propaganda.

The purpose of this study is to explore how Welfare Architecture for Women and Children was promoted during the years of fascism in Italy. The analysis was conducted by studying architecture periodicals such as *Architettura*, *Casabella*, *Rassegna di architettura*, *Edilizia moderna*, and others. The investigation starts with the premise that social assistance served as a crucial propaganda tool for shaping public opinion. This encompassed not only hospitals and sanatoriums but also clinics, colonies, and “Case della Madre e del Bambino” (Mother and Child Houses) established by the Opera Nazionale Maternità e Infanzia (ONMI). Particularly, the magazine *Maternità e Infanzia* played a pivotal role in this regard. During the fascist era, the well-being of individuals and the “health of the race” were regarded as key social and political objectives. The aforementioned periodical, being the official publication of the ONMI, emerges as an invaluable resource for comprehending how these architectural forms were employed as tools of persuasion and propaganda.

Keywords

Arquitectura asistencial, revistas de arquitectura, *Maternità e Infanzia*, propaganda fascista, *Casa della Madre e del Bambino*

Welfare architecture, architectural magazines, *Maternità e Infanzia*, Fascist propaganda, *Casa della Madre e del Bambino*

Introduction. Child and maternity protection between social welfare, hygiene, race

In Fascist Italy, the concept of social welfare became intricately intertwined with notions of physical well-being and racial superiority. Myths surrounding the robust hero, the spirited and courageous youth, and most importantly, the idea of national lineage were propagated¹. The establishment of the Opera Nazionale Maternità e Infanzia (National Maternity and Childhood Organization or ONMI) took on racial undertones, evolving from efforts initiated since the mid-19th century to combat infant mortality. Furthermore, under the regime, the rhetoric of safeguarding the purity of the race evolved into an increasingly dogmatic doctrine, encompassing various shades of meaning. This doctrine aimed to showcase the dominance of specific human groups over others. This racial rhetoric converged with themes of a demographic struggle and the significance of numerical strength as a form of power. These themes laid the foundation, as is widely recognized, for Benito Mussolini’s renowned Ascension speech delivered on May 26, 1927.

An intriguing aspect to ponder is the convergence of health-oriented ideologies and hygienic scientific theories, which had gained traction across European nations since the era of imperialism in the late 19th century. During and immediately after the Great War, these ideas coalesced into studies on eugenics, including the concept of eugenics. Eugenics emphasized the paramount significance of the environment in safeguarding the so-called racial identity and refining the human condition, encompassing both treatment and enhancement. These scholars were firmly rooted in the ideologies of neo-Lamarckism and neo-Darwinism. They believed that living spaces could play a role in reshaping human social behaviour by revitalizing the body and enhancing overall quality of life. This perspective extended beyond the conventional notion of healthcare architecture merely serving as a vessel for various therapeutic and preventive functions. In the late 1920s, as the movement of architectural rationalism gained momentum in Fascist Italy, driven by its scientific and health-related implications as well as its aesthetic and spiritual dimensions, the political narratives of well-being and racial hygiene became inseparably intertwined with considerations of spatial design. Notably, the sun, air, and light were emphasized as crucial elements, particularly for the growth and development of children. In Italy too, the significance of healthy housing gained prominence, particularly during the 1930s, as evidenced by a surge in publications on the subject².

¹ The research for this paper is still ongoing. However, some findings have been presented in an initial book titled *Per la donna, per il bambino, per la razza. L'architettura dell'ONMI tra eutenica ed eugenica nell'Italia fascista* (Syracuse: LetteraVentidue Edizioni, 2021); this book delves into the history of commissions and numerous unrealized projects. Additionally, certain aspects of the research have been covered in an upcoming article discussing sea and mountain colonies constructed during the Fascist years: the article is titled “The ONMI and the Architecture for Motherhood and Childhood (1925-1975): A Forgotten Heritage”.

² See Enrico Bonicelli, *La luce naturale in architettura. Considerazioni generali ed applicazione* (Turin: Tipografia Edit. Umberto Franchini e C., 1934); Giorgio Rigotti, “Analisi dell’insolazione delle pareti degli edifici”, *Rassegna di architettura* (1934): 30-32, 80-82; Felice Aguzzi, Giovanni Sacchi, *Illuminazione naturale dei cortili* (Milan: Libreria artistica industriale A. Salto, 1937); Gaetano Vinaccia, *Il corso del sole in urbanistica ed edilizia. Contributo alla razionalizzazione dell’architettura* (Milan: Hoepli, 1938); Mario Umiltà, “Le ombre solari nell’architettura e nell’urbanistica”, *Rassegna di architettura* (1940): 275-280.

The concrete effects of the studies on sunshine were visible above all in the design of buildings intended for social housing and for children: for latters, think of the bold, well-known solutions of the rationalist kindergartens, as well as the experiments with open-air schools and sun houses. The later were a kind of urban sanatoriums created to cure infants suffering from tuberculosis, which were springing up all over the country with the aim of spreading the culture of health everywhere.

The practical implications of the research on sunlight became particularly evident in the architectural design of structures meant for both social housing and children's facilities. In the case of the latter, notable examples include the innovative and renowned designs of rationalist kindergartens, along with pioneering experiments involving open-air schools and sun houses. The emphasis on promoting well-being was markedly aligned with the broader themes of Mussolini's racialized political agendas, where childhood and youth played pivotal roles.

In this context, the exploration of functional, technological, and distributional aspects, initiated as early as the latter half of the preceding century by hygienist engineers, bore practical fruit through the endeavours of rationalist architects. These architects delved into the realm of healthy architecture, primarily through their experiments with modern housing, but also extending their innovations to school designs, hospitals, colonies, and other care-oriented establishments. Capitalizing on advancements in collective hygiene science and operational proposals for monitoring and preventive tools, and aligned with the imperative for urban renewal, the concept of a rational house solidified by the early 1930s. This rational house was perceived not solely as a stylistic or ideological emblem, but as "the cornerstone of progressive civil life, the essential element for the spiritual elevation and moral health of the people and the greater well-being of every individual"³. Moreover, it served as a practical model, valuable for designing health and hospital facilities, grounded in rational principles⁴. Over time, the health dimension grew pivotal, particularly in the development of "Case della Madre e del Bambino" (Mother and Child Houses) under the ONMI. These structures emerged from the aspiration to imbue the populace with the concept of safeguarding the race, commencing with the health of children. These spaces also aimed to install values of care and preventive measures, targeting a substantial portion of the population –often illiterate and devoid of basic hygiene knowledge (fig.1, fig. 2)–.

³ Enrico Agostino Griffini, *Costruzione razionale della casa* (Milan: Hoepli, 1932; quote from IV ed., I pt., 1948), 26.

⁴ Even during the International Congresses on Sanitary Technique and Town Hygiene, which originated in the early 1930s, professionals who had been working on improving the culture of modern living for a long time confronted each other about hospital design. The permanent international delegation for sanitary technology and municipal hygiene was based in Prague and was responsible not only for organising the annual conferences (such as those in Milan, Lyon, etc.), but also for spreading – through national committees – the culture of hygienism. See "Congresso della Associazione internazionale degli ospedali", *Architettura. Supplemento sindacale della rivista del Sindacato nazionale fascista architetti* 7 (15 June 1935): 60.



Figure 1. Cover page of the magazine *Costruzioni Casabella* 165 (September 1941).



Figure 2. Cover page of the magazine *Costruzioni Casabella* 165 (September 1941), showing the “Casa della madre e del bambino” in Via Volpato at Rome designed by architect Ettore Rossi.

Euthenics and welfare communication in architectural magazines

Upon revisiting numerous texts published in magazines during the 1930s⁵, it becomes apparent that an aspiration towards the creation of a new kind of individual was taking

⁵ See articles that appeared in *Architettura*, *Casabella*, *Domus*, *Edilizia moderna*, *Rassegna di architettura*, and *L'Architettura italiana*.

shape. This aspiration was particularly pronounced if one had been nurtured in environments that evoked the prevailing “esprit nouveau” sweeping across Europe, influenced by Le Corbusier and Gropius. In fact, various writings from that New era, including those penned by key figures who took turns leading the ONMI, revealed a shared foundation rooted in eugenics. Eugenics was a branch of genetic studies that believed in the enhancement of physical, intellectual, and moral attributes within a race, achievable through environmental factors. As Gian Alberto Blanc, the inaugural president of the ONMI, articulated: “Air, light, motion, are the indispensable elements to give young people, with health, the joy of living”⁶. This sentiment underscored the synergy between the ideals of architectural innovation, health improvement, and the development of a robust and virtuous individual.

With the aim of enhancing humanity through its environment, the principles of Eugenics found common ground with specific attributes of the architecture heralding the “great new epoch”. This architectural paradigm embraced concepts such as arranging and orienting building volumes along heliothermal axes. It also emphasized the prominence of terraces and open spaces that facilitated sun exposure and provided opportunities for refreshing air baths. Another hallmark was the understated expressiveness –often conveyed solely through white-plastered walls– a feature synonymous with moral integrity. The convergence of Eugenics and architectural design principles underscored a holistic approach to creating living spaces that not only promoted physical well-being but also embodied a sense of ethical austerity. This fusion of ideals mirrored the broader societal aspirations of the time, encapsulated within the evolving fascist ethos and its pursuit of a renewed and improved individual set against a backdrop of innovative architecture.

In addition to the establishment of infant schools and coastal colonies, the “Case della Madre e del Bambino” (Mother and Child Houses) were also conceived in alignment with these principles. These structures can be deemed as instances of minor or, more accurately, *architettura corrente*, as articulated in the renowned 1935 article by Giuseppe Pagano, a rationalist architect, editor-in-chief of *Casabella* and emerged as a prominent advocate of modern architecture. The “Case della Madre e del Bambino” exemplified the fusion of innovative architectural tenets and health-oriented ideologies. They embodied the notion of architecture being intricately tied to well-being and social progress. These establishments, dedicated to the care and health of mothers and children, not only symbolized architectural advancements but also underscored a societal commitment to fostering a healthier and more virtuous populace.

It is now widely acknowledged that, alongside its role in shaping public opinion and behavior, architecture in the 1930s also became a potent tool for the fascist dictatorship to propagate the cult of national well-being and, consequently, the ideals of race. The extensive proliferation of structures dedicated to maternity and infancy was, in this context, a pivotal element of the educational efforts undertaken by the regime. These endeavors were

⁶ Gian Alberto Blanc, “Il fascismo dinanzi al problema della razza”, *Maternità ed Infanzia. Bollettino mensile dell'Opera nazionale per la protezione della maternità e dell'infanzia II* (October 1927): 17-27, quote p. 26.

aimed at the “fascistization” of the masses and the dissemination of what is referred to as the cult of the Littorio the symbol of fascism. In pursuit of these objectives, the regime’s actions went beyond mere construction; they encompassed the imperative to communicate to the masses the significance of these architectural endeavors. This communication took shape through diverse means of dissemination, ensuring that the message of national well-being and racial ideals reached as many people as possible.

As a commemoration of the tenth anniversary of the inception of the ONMI⁷, notable steps were taken to highlight its accomplishments. For instance, at the 1935 Brussels Expo⁸, within the pavilion of the Littorio –a structure designed by Adalberto Libera and Mario De Renzi– there was a dedicated area showcasing Social Welfare. This space exhibited models, photographs, and inscriptions that illustrated the wide array of activities undertaken by the ONMI. The organization’s extensive efforts encompassed over 9,000 welfare institutions, with 134 of these represented by the distinctive “Case della Madre e del Bambino”⁹. These houses embodied a unique architectural concept, driven by a clear and distinctive ideological motivation –an approach that set them apart from any analogous constructions in other nations–.

In addition to the magazines like *La stirpe. Rivista delle corporazioni fasciste*, *La famiglia fascista*, *Quadrivio*, *La difesa della stirpe. Rivista dell’Unione d’assistenza all’infanzia*, *Difesa sociale. Rivista di igiene previdenza ed assistenza*, *La difesa della razza*, and *Razza e civiltà*, architectural magazines played a significant role in highlighting the significance of reimagining spaces to contribute to the improvement of the race through welfare. These architectural publications provided substantial coverage to the notion of architectural renewal that aligned with the ideals of fascism. They emphasized how spaces, when designed and utilized in specific ways, could play a role in the betterment and strengthening of the race. These magazines acted as platforms to disseminate architectural ideas that were intricately tied to the broader fascist ideology of well-being, racial superiority,

⁷ See “Madri e bimbi d’Italia all’Esposizione di Bruxelles”, *Maternità ed Infanzia. Rivista mensile illustrata*.

⁸ See Saverio Muratori, “L’Esposizione internazionale di Bruxelles”, *Architettura* XIV (October 1935): 567.

⁹ See Mangano Lori, “L’Opera maternità ed infanzia in Teramo”, *Italia Fascista* II, 4-5-6, XII EF (1935): 31. According to De Grazia, in 1940 ONMI supervised 9,617 centres, 167 of which were “Case della madre e del bambino”; see Victoria De Grazia, *How Fascism Ruled Women. Italy 1922-1945* (Berkeley: University of California Press, 1992); Italian edition *Le donne nel regime fascista* (Venice: Marsilio, 1993, 2007), 101. The ONMI balance sheets show that there were 95 houses in 1935, 162 in 1938 and 192 in 1942; Minesso reports that the number of facilities (consulting rooms, refectories, kindergartens, dispensaries) increased from 3,057 in 1931 to between 8,895 and 9,291 in 1936, depending on various parameters adopted; see Michela Minesso, “Costruzione dell’uomo nuovo” e Stato sociale. L’ONMI negli anni del fascismo”, in *L’uomo nuovo del fascismo. La costruzione di un progetto totalitario*, ed. by Patrick Bernhard and Lutz Klinkhammer (Rome: Viella, 2017), 141. Institutional printed sources show that there were 99 complete buildings in 1935, 198 in 1950, and in 1961 to: 449 complete and 224 lacking a crèche; see *Origine e sviluppi dell’Opera Nazionale per la Protezione della Maternità e dell’Infanzia* (Rome: Stabilimento tipografico ditta Carlo Colombo, 1936), 153; *L’Opera nazionale per la protezione della maternità e dell’infanzia dalla sua fondazione* (Rome: Pubblicazione a cura dell’ONMI stampata presso lo Stabilimento A. Staderini, 1962), 70.

and social progress. This interplay between architectural discourse and ideological promotion contributed to the shaping of architectural practices within the context of the fascist regime (fig.3, fig. 4).

Deeply ingrained in Western culture, colonialist attitudes and race theories found their way into nationalist rhetoric, which in turn manifested in articles that justified the adoption of traditional forms –a topic extensively discussed since debates surrounding the concept of “local character”–. With the advent of Fascism’s autarkic policies, especially following the imposition of the racial laws in the autumn of 1938, discussions within Italian magazines intensified regarding the relationship between architecture and the Italian identity. These discussions were often spurred by the various commemorative events of that era. The notion of celebrating the Italic lineage had become so deeply entrenched that even the Universal Exhibition planned for Rome in 1942 was set to host two substantial exhibitions. One was centered on health and race, while the other focused on orthogenesis –the first of its kind– within the pavilion commissioned by the Ministry of the Interior. The latter took place in the grand edifice of the Fascist Institute of Orthogenesis and Human Reclamation¹⁰.

The dissemination of the completed and ongoing architectural endeavors was facilitated by architectural magazines, with *Architettura* under the direction of Marcello Piacentini playing a significant role. It was not coincidental that this magazine was chosen as the platform for publishing the design specifications for the “Case della Madre e del Bambino” in 1938¹¹. These specifications were crafted by Alessandro Laurinsich, a distinguished figure in the field of pediatrics, serving as a university lecturer, clinician, and scientist. In a comprehensive article, Laurinsich elucidated the purpose and functions of these buildings, which had sprung up and were intended to proliferate across Italy’s towns and cities. An introductory editorial note emphasized that these buildings were erected in alignment with the regime’s initiatives “in favor of the health of the race”¹². This editorial choice and the prominence given to these architectural endeavors within the magazine reinforced the interplay between architecture, ideology, and public discourse –a convergence that defined the architectural landscape of the era and reflected the broader social and political context of Fascist Italy–.

After the introduction of racial measures in Italy in 1938, the theme of race and its implications became a prominent topic in numerous public debates and discussions involving architects and artists. These dialogues often featured in architectural publications and served as platforms for reflecting on the implications of these measures within the architectural context. For instance, Giuseppe Luraghi, the editor-in-chief of the magazine

¹⁰ “Istituto fascista di ortogenesi e di bonifica umana”, *Architettura*, special issue dedicated to *L’Urbe di Mussolini* (1940): 62-65.

¹¹ Alessandro Laurinsich, “Definizione della Casa della Madre e del Bambino”, *Architettura* XVII (October 1938): 625-633.

¹² “We are pleased to publish a comprehensive study by Prof. Laurinsich on the subject, which is on the agenda, given the Regime’s burgeoning action in favour of race health”, N.d.R. in Laurinsich, “Definizione della Casa...”, 625.

Edilizia Moderna, dedicated an entire triple issue in 1940 to a “complete review of the most significant works carried out in recent years in the field of health care, for the defense of the race”¹³ (fig. 5). This initiative highlighted the connection between architecture, health, and the regime’s racial policies. As the “Case della Madre e del Bambino” structures were realized, articles were consistently published to elucidate the innovative aspects of these architectural creations. For instance, as early as the December 1932 issue of *Domus*, Gio Ponti featured the first “Casa della Madre e del Bambino” in Mortara, designed by Luciano Baldessari with Werner Daniel. Ponti lauded this building as a remarkable example of “clear and fresh” design, characterizing it as a comforting illustration of a “very civilized building”¹⁴. These articles and publications underscored the intertwining of architecture with the political and ideological currents of the time, showcasing how architectural discourse and creation became vehicles for propagating and manifesting the regime’s policies and values.

The influence of Rationalism extended even to architects and engineers who had not previously shown significant interest in the rationalist movement. Gio Ponti, for example, adopted the rationalist design language for the “Case della Madre e del Bambino” structures, despite not being particularly aligned with Rationalism before. From 1933 onward, these buildings were inaugurated across various regions of Italy. This phenomenon, often referred to as the “conversion to rationalism of artists of neoclassical taste”¹⁵, was noted by Edoardo Persico in *Casabella*. In 1934, Ponti designed an unsuccessful project for a nursery school and consulting room. This shift in architectural style and ideology showcased the widespread embrace of rationalism’s principles and aesthetics, even by those who had formerly adhered to different architectural tastes.

¹³ Giuseppe Luraghi, “Editoriale”, *Edilizia Moderna* 34-35-36 (December 1940): 1.

¹⁴ See “Moderne architetture. Architetti Luciano Baldessari e Werner Daniel – Milano. Centro di assistenza materna e infantile Emilia Bossi in Mortara”, *Domus* 60 (December 1932): 727. At the beginning, the structure was only defined as a “nursery”, then later it was decided to call it Maternal and Infant Care Centre; but in 1934, the name “Casa della Madre e del Bambino” was made official, according to the regime’s nomenclature: “Every ‘Maternal and Infant Care Centre’ should therefore be called by a less technical, less dry, but more heartfelt, warmer, more common name: Casa della Madre e del Bambino. This denomination is, after all, part of the nomenclature of the Regime. Alongside the Casa del Mutilato (House of the Mutilated), the Casa del Combattente (House of the Fighter, House of the Student, House of the Balilla (House of the Balilla), the Casa della Madre e del bambino (House of the Mother and Child) could also have an equally evocative place”; see Sileno Fabbri, “La Casa della madre e del bambino”, *Maternità ed Infanzia. Rivista mensile illustrata. Bollettino ufficiale dell’Opera nazionale per la protezione della maternità e dell’infanzia* IX (September 1934): 194-195.

¹⁵ Edoardo Persico, “Nido-Asilo e consultorio (Architetto Gio Ponti)”, *Casabella* 88 (April 1935): 126. The article was unsigned. Giulia Veronesi included it in the anthology dedicated to the writings of Edoardo Persico; see Edoardo Persico, *Tutte le opere (1923-1935) vol. II*, ed. by Giulia Veronesi (Milan: Edizioni di Comunità, 1964), 270. Ponti’s project was also published, but without critical commentary, in “Nido-asilo-consultorio a Bruzzano per l’Opera maternità ed infanzia dedicato dal comune di Milano a S.A.R. Maria Pia di Savoia”, *Rassegna di architettura* (1935): 278-279.

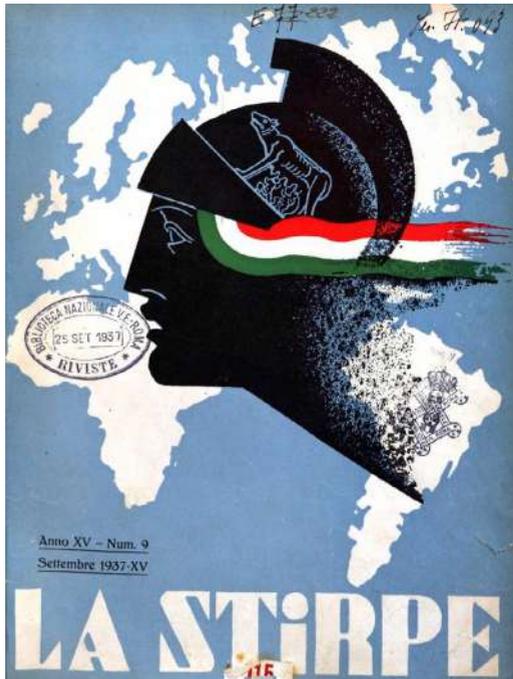


Figure 3. (left) Cover page of the magazine *La Stirpe* XV (September 9, 1937).

Figure 4. (right) Cover page of the magazine *La Famiglia Fascista* I (April 1934). On the cover, Mussolini's phrase: "We must be strong first of all in numbers because if the cradles remain empty, the nation grows old and decays".



Figure 5. Cover page of the magazine *Edilizia Moderna* 34-35-36 (December 1940). Dedicated to sanitary buildings, the magazine features on its cover a picture of the interior of the "Casa della madre e del bambino" built in Brescia by architect Luciano Baldessari.

ONMI and the magazine *Maternità e infanzia*

To disseminate the principles and activities of the ONMI, a magazine titled *Maternità ed Infanzia* was established. This publication was intended for patrons, peripheral managers, and individuals engaged with the organization's work. Founded in 1926, the magazine initially operated on scientific principles, transitioning to a more practical and accessible format with numerous illustrations from 1932 onwards (fig. 6, fig. 7). The inaugural editor-in-chief was Attilio Lo Monaco-Aprile, and Guido D'Ormea, a medical doctor and scientist, served as the editor. Under the presidency of Sileno Fabbri, Carlo Curcio, a professor at the University of Perugia, assumed the role of editor-in-chief from May 1932.

Indeed, a significant number of magazines emerged during the fascist era that specifically addressed the themes of child and maternity care. These publications demonstrated a substantial and broad interest, aligned with the policies of the regime. Some of these magazines included: *La stirpe. Rivista delle corporazioni fasciste*; *Quadrivio*; *La difesa della stirpe. Rivista dell'Unione d'assistenza all'infanzia*; *Humana*; *Difesa sociale. Rivista di igiene, previdenza ed assistenza*; *Clinica ed igiene infantile*; *Il Lattante*; *Rassegna della previdenza sociale*; *Ausonia*; *Le forze sanitarie*; *Tecnica e organizzazione. Nuove macchine, architettura industriale, assistenza sociale*; *L'ospedale italiano*; *Salute*; *Politica sociale*. All these magazines demonstrate a widespread interest, endorsed by the regime's policies.

The ONMI's magazine embarked on a deliberate campaign to popularize the “Case della Madre e del Bambino” structures and the underlying principles behind them. These efforts often involved articles authored by doctors and journalists, which carried an apologetic tone. President Sileno Fabbri also contributed his writings to the magazine, wherein he employed the term “rationalisation”. He used this term to denote a comprehensive set of methods encompassing technique and organization¹⁶. Amid the broader European and Italian resonance of Fordism and Taylorism, the concept of rationalization gained prominence¹⁷. Fabbri's writings underscored the alignment of the ONMI's architectural and organizational pursuits with contemporary industrial and efficiency-driven paradigms¹⁸.

Sileno Fabbri's ideas indeed resonate with the tenets of architectural rationalism and the pursuit of truth, logic, and order. These principles, championed by architects from the Group 7 movement in the celebrated articles published between 1926 and 1927 in *La Rassegna Italiana*, underscored the ideals that permeated various manifestos, declarations, and programs within the architectural discourse of the early 1930s. While it remains unclear how deeply Fabbri was engaged in the animated debates and clashes, including political ones, within Italian architectural culture during that period, his initiatives aligned with the prevailing architectural philosophy. Associating the scientific organization of work

¹⁶ Sileno Fabbri, *L'assistenza della maternità e dell'infanzia in Italia. Problemi vecchi e nuovi* (Naples: Ed. Chirazzi, 1933), 37-38. The text was also published in the ONMI magazine (May 1932).

¹⁷ See Charles S. Maier, “Between Taylorism and Technocracy: European ideologies and the vision of industrial productivity in the 1920s”, *Journal of Contemporary History* 2 (1970): 27-61; Diana Garvin, “Taylorist Breastfeeding in Rationalist Clinics: Constructing Industrial Motherhood in Fascist Italy”, *Critical Inquiry* 41, n.º 3 (Spring 2015): 655-674.

¹⁸ Fabbri, *L'assistenza della maternità...*, 37-38.

with the holistic development of the spirit and body, and establishing “Case della Madre e del Bambino” across urban and rural centers, necessitated a “rational” reimagining of spaces. These spaces had previously been repurposed in a makeshift manner within eclectic buildings that were initially created for different functions. Fabbri’s focus on rethinking these spaces in a rational manner aligned with the overarching architectural discourse that emphasized functional efficiency, logical design, and a sense of order. Fabbri’s writings also highlighted the fundamental role of hygienic education, proper nutrition, and the overall environmental conditions in addressing maternal and infant mortality. His approach mirrored the architectural and social zeitgeist of the time, reflecting a collective aspiration to apply rational principles to not only architectural design but also broader societal concerns related to health and welfare.

When the well-known controversy that arose on the occasion of the 2nd Exhibition of Rational Architecture organised by Miar (Italian Movement for Rational Architecture)¹⁹, the “Case della Madre e del Bambino” structures, which had evolved beyond being mere nurseries, took center stage. These buildings came to epitomize the apex of “rational” welfare policy within the domain of architecture. This was attributed to their capacity to accommodate a diverse array of functions that had not been previously feasible. Moreover, no existing structures were capable of fulfilling these functions, as elucidated in the pages of the ONMI’s magazine²⁰. The “Case della Madre e del Bambino” represented an architectural embodiment of the comprehensive and multifaceted vision of rationalism within welfare policy. Their design integrated various functions and services under one roof, addressing the needs of mothers and children comprehensively. This strategic approach aligned with the principles of rational architecture, which emphasized functional coherence and efficiency. The buildings thus emerged as tangible expressions of the intersection between architectural design, social policy, and the contemporary discourse on rationalism in Italy.

Following the issuance of racial laws in 1938, Alessandro Laurinsich meticulously detailed the guiding principles behind the design of the “Case della Madre e del Bambino” structures. His comprehensive study provided an organic portrayal of these principles, encompassing various aspects ranging from architectural characteristics to internal layout, room distribution, technical systems, materials, and furnishings. Laurinsich’s study elucidated the meticulous and holistic approach that was undertaken to ensure the alignment of these buildings with the regime’s racial policies and health-oriented objectives. In 1938, the ONMI’s health-oriented ethos was reaffirmed by Carlo Bergamaschi in the inaugural issue of the renewed ONMI magazine. This revamped version took on a more restrained character compared to its previous iteration and focused on studies and scientific information pertaining

¹⁹ A vast literature exists on the subject; see, however, Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944* (Turin: Giulio Einaudi editore, 1989); Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime* (Milan: FrancoAngeli, 1999).

²⁰ “Le case della madre e del bambino nell’anno XIII”, *Maternità ed Infanzia. Rivista mensile illustrata. Bollettino ufficiale dell’Opera nazionale per la protezione della maternità e dell’infanzia IX* (December 1934): 12-13.

to “the material and moral health of the race”²¹. This magazine served as a conduit for disseminating the organization’s principles and activities to a wider audience, reflecting the interplay between architecture, health, and ideological aspirations. From 1940 onward, the collaboration extended to the magazine *Famiglia Fascista*, which was the official organ of the Fascist Union of Large Families. This collaboration resulted in the publication of numerous reports and news bulletins about ONMI’s endeavors, further amplifying the reach of their efforts and their resonance within the larger societal context.

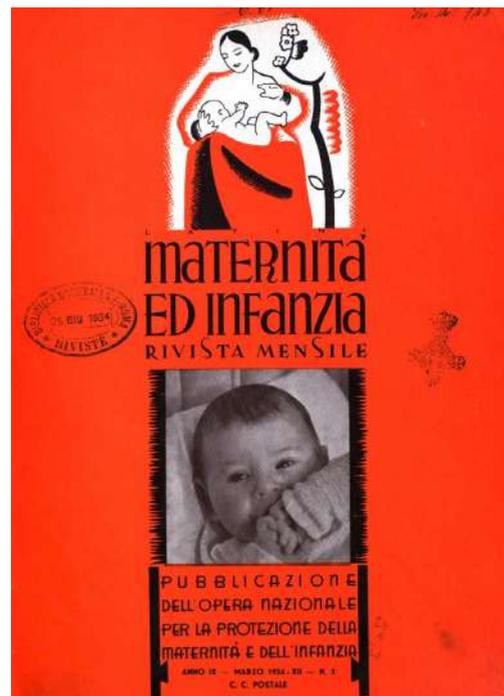
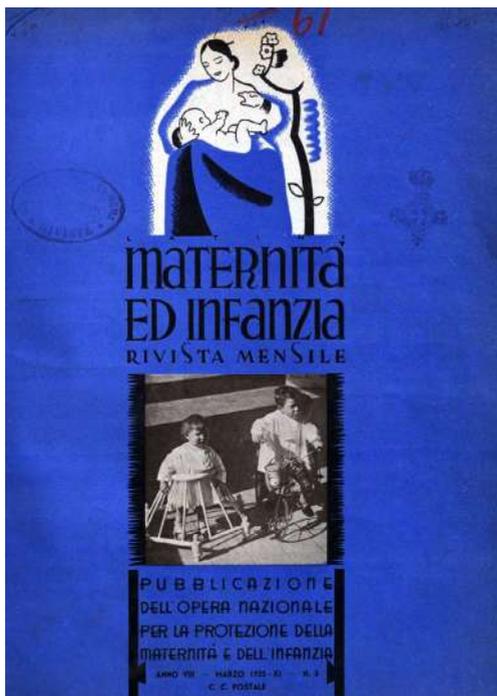


Figure 6. (left) Cover page of the magazine *Maternità ed Infanzia* VIII (March 1933).

Figure 7. (right) Cover page of the magazine *Maternità ed Infanzia* IX (March 1934).

Conclusion

The “Case della Madre e del Bambino” survived after the Second World War. Amidst commissioner administrations, a challenging restart of the bureaucratic machinery, unsuccessful purges, and ordinary administrative activities, the ONMI’s existence continued, despite its limited funding and the fact that it had been one of the most active institutions of the Regime founded on questionable ideologies. This was because the symbolic meanings that had been crucial at the time of its establishment and for much of its existence had gradually faded away.

²¹ Carlo Bergamaschi, “Al servizio di una nobile causa”, *Maternità e Infanzia. Rivista bimestrale dell’Opera nazionale per la protezione della maternità e dell’infanzia* XIII (January-February 1938): 3.

In the aftermath of the conflict, after overcoming the issue of the so-called “betterment of the race”, a legacy of a government that needed to be swiftly forgotten, and in a situation of widespread misery, providing assistance to poor women, needy children, and civilian war victims became a priority. While racism, which was a foundational element of the organization, was soon disregarded, the social and humanitarian values upheld by the ONMI buildings continued to play a central role in providing aid to the region, particularly during a period when financial resources were scarce. Consequently, these houses were repurposed to intervene in support of populations afflicted by inadequate housing, lack of education and food, and, finally, the absence of proper basic healthcare. In the articles written for the revived magazine *Maternità e Infanzia*, compiled in a volume published in 1950, Gemma Gagliardini emphasized how ONMI remained a driving force in the field of welfare, providing swift and comprehensive aid. During that period, ONMI oversaw 3,700 pediatric clinics, 2,300 obstetric clinics, over 100 kindergartens, 800 maternal dining facilities, and most notably, 198 “Case della Madre e del Bambino.” Gagliardini noted that over the previous two years, both services and the number of assisted women had increased significantly: from 500,000 women in 1947 to 1,700,000 in 1949. Furthermore, the number of operational facilities had risen from 171 to 198 within two years, as several buildings, planned before the war, had been constructed or completed in the interim.

The war and the difficulties of the post-war period had exacerbated the issue of abandoned children. In response, ONMI bolstered the activities of the 11 permanent institutes managed by its headquarters, which provided care for minors ranging from 4 to 18 years old. Amidst the political climate of Degasperri’s centrism, Gagliardini’s writings championed the institution and its facilities, amplifying its essential moral work²².

No longer centered around the issue of race and the well-being of young fascists, attention –now taking on a renewed form of political propaganda– shifted in the ONMI magazine towards orphaned children, who were seen as the future fathers of families. These children could acquire Christian values during their formative years, thanks to the efforts of doctors and nuns often tasked with running ONMI facilities. Due to the destruction of many buildings during the war and the subsequent looting, in 1952 the ONMI formulated a comprehensive plan for constructing, reconstructing, and adapting existing structures. The goal was to establish at least one “Casa della Madre e del Bambino” in every regional capital and in all towns with over 10,000 inhabitants. Within the paternalistic Christian Democrat climate of the prosperous post-war years, the focus shifted away from improving lineage and instead emphasized preventive medicine and health education.

Spread across the nation with its extensive network of facilities, the ONMI continued to maintain a prominent position in family support during the early 1970s. This was achieved through a network of 1,960 obstetrical clinics and 6,289 pediatric clinics²³. Over time,

²² Gemma Gagliardini, *Istituti e preventori dell’Opera nazionale maternità e infanzia* (Rome: Stabilimento tipografico ditta Carlo Colombo, 1950), 4.

²³ The data, published in *Maternità e Infanzia* XLI, n.º 9 (1969), were reported also in *Stato e infanzia nell’Italia contemporanea. Origini, sviluppo e fine dell’ONMI 1925-1975*, ed. by Michela Minesso (Bologna: Il Mulino, 2007), 191.

premarital clinics and psycho- pedagogical centers were also introduced to augment the organization's offerings. Amidst the tumultuous atmosphere of the era, characterized by debates regarding women's roles, the institution faced significant criticism from politicians and medical professionals. They deemed it financially inefficient and poorly managed, representing a vestige of outdated perspectives on women.

The approval of the Italian law in 1975 aimed at the reorganization of parastatal services proved to be a critical blow to the ONMI. Although it was not explicitly designated for elimination in the official list of organizations, its survival came into question when, in the same year, a law was enacted to establish family counseling centers under the administration of regions, municipalities, various public entities, and non-profit private entities focused on social and health goals. The law abolishing ONMI was approved by the Chamber of Deputies on November 27th and subsequently passed to the Senate. On December 31st, it was published in the *Gazzetta Ufficiale* as Law No. 698 of December 23, 1975. This law outlined the dissolution of ONMI and the transfer of its responsibilities to local authorities such as regions, provinces, and municipalities. With this development ended the history of the institution dedicated to the support of mothers and children, but the time when its work was publicized in the press was long gone.

Mobiliario y diseño interior en el México moderno en tiempo real: las publicaciones especializadas en la primera mitad del siglo XX

Furniture and Interior Design in Modern Mexico in Real Time: Specialized Publications in the First Half of the 20th Century

SILVIA SEGARRA LAGUNES

Universidad de Granada, ssegarralagunes@ugr.es

Abstract

El final de la Revolución Mexicana en la segunda década del siglo XX y los cambios propuestos por el nuevo Estado Mexicano fueron un detonante para la entrada del país al Movimiento Moderno. Numerosos arquitectos y artistas de varias generaciones colaboraron en la consolidación de ese proceso. Junto con las obras arquitectónicas, tuvo también un gran impulso el diseño, tanto de interiorismo como de mobiliario, quedando plasmado en muchos proyectos innovadores a la par de una abundante producción de textos sobre diseño y decoración, entendidos como parte de la modernización del país y como elementos fundamentales para la difusión de las obras sociales que se estaban llevando a cabo. Tanto en los edificios públicos como en los privados, el diseño interior adquirió una importancia vital para la construcción de un arte nacional a la vez que moderno, integrando las tendencias de los modelos internacionales con los nacionales a través de la reinterpretación, en el diseño, de la producción artesanal. El trabajo aquí presentado analiza textos, opiniones, debates y ejemplos que quedaron documentados en una importante cantidad de revistas especializadas publicadas en esa época. Lo que se pensaba y discutía en tiempo real es lo que se presenta a través de esta comunicación.

The end of the Mexican Revolution in the second decade of the 20th century and the changes proposed by the new Mexican State were the beginning for the country's entry into the Modern Movement. Numerous architects and artists of various generations collaborated in the consolidation of this process. Along with architectural works, design, both interior design and furniture, also had a great boost, being reflected in many innovative projects along with an abundant production of texts on design and decoration, understood as part of the modernization of the country and as fundamental elements for the diffusion of the social works that were being carried out. In both public and private buildings, interior design acquired vital importance for the construction of a national and modern art, integrating the trends of international models with national ones through reinterpretation, in design, of craft production. The work presented here analyzes texts, opinions, debates, and examples that were documented in a large number of specialized magazines published at that time. What was thought and discussed in real time is what is presented through this communication.

Keywords

Movimiento Moderno, México, interiorismo, mobiliario, decoración

Modern Movement, Mexico, interior design, furniture, crafts

Introducción

La difusión del Movimiento Moderno coincidió con los programas estatales de modernización y estabilización del país en la etapa de la postrevolución, especialmente a partir de los primeros años veinte y con el interés común del gremio de los arquitectos en participar en la construcción del México moderno.

El periodo que abarca la primera mitad del siglo XX fue uno de los más fructíferos en cuanto a difusión de la arquitectura a través de las revistas especializadas. Algunas de ellas siguieron editándose hasta finales de los setenta; sin embargo, este estudio se concentra en el periodo que va de mediados de los años veinte hasta finales de los cincuenta, época en la que se gestan las primeras reflexiones entorno a los límites y la actividad de la decoración y el paso del mobiliario artesanal al mobiliario industrial. En los textos en ese lapso de tiempo pueden apreciarse las diferentes posturas y los cambios de pensamiento de los arquitectos de la época, que intentan poco a poco incorporar los interiores y el mobiliario a esa nueva visión arquitectónica y urbanística.

Arquitectos de varias generaciones participan en el proyecto estatal de acuerdo con las premisas de bienestar social promovidas por la Revolución¹, a partir de 1921 e impulsadas en esos primeros años durante la presidencia de Álvaro Obregón y, fundamentalmente, por las ideas innovadoras de José Vasconcelos como secretario de Educación Pública. En esos años se instituyen talleres para la fabricación del mobiliario destinado a las escuelas en construcción en todo el país. Éste se fabricaba de manera artesanal, racionalizando los recursos disponibles y aprovechando las capacidades de los artesanos locales. Para tal efecto, por instrucciones de Vasconcelos, los programas de instrucción pública también incluían las enseñanzas de algunos oficios:

... empezamos a dedicar los talleres de las escuelas nuevas a la producción de material escolar, como bancos de clase [...] Y en vez de la antigua práctica de llevar hasta ella las sillas y los pupitres de las fábricas de Norteamérica, hicimos regla que el Ministerio habría de producir en sus talleres lo más elemental siquiera en materia de muebles.²

La estrategia se utilizó también en la fabricación de mobiliario para las oficinas, en principio de la misma Secretaría, aunque más adelante otras instituciones siguieron ese mismo camino³. Los arquitectos, por su parte, se concentraron en consolidar una serie de principios en la arquitectura y el urbanismo, acordes con las necesidades de confort y bienestar de la sociedad mexicana y, en especial, de la clase trabajadora. Una buena cantidad de aquellos esfuerzos se recogieron en más de diez revistas especializadas que empezaron a publicarse desde los primeros años veinte, con contenidos sobre la situación de la arquitectura en el país y las tendencias internacionales, sugerencias para la formación de jóvenes

¹ Ver Louise Noelle Grass, *Arquitectos contemporáneos de México* (Ciudad de México: Trillas 1989).

² José Vasconcelos, *El Desastre* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 80.

³ Silvia Segarra Lagunes, “Mobiliario en el México del Movimiento Moderno: razones y procedencias”, *Res Mobilis, Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 13 (junio 2021): 174.

arquitectos y difusión de materiales novedosos para el mejoramiento de la industria de la construcción.

Además de temas de urbanismo, planificación y de proyectos de arquitectura pública, la mayor parte de las publicaciones que aquí se citan, incluyen la decoración como una de las vertientes de la práctica profesional a la que muchos arquitectos dedicaban ya parte de su actividad.

En las primeras dos décadas del siglo el término decoración es ambiguo y puede incluir cuestiones muy variadas, pero también las definiciones y las interpretaciones pueden ser muy amplias: diseño interior, mobiliario, iluminación, jardinería, climatización o acabados se incluyen en esa práctica en reflexiones, a veces dispares, de los autores que se aventuran a escribir sobre el tema.

A medida que avanza el tiempo, en los años cuarenta, puede notarse a través de la teoría y los proyectos, que finalmente arquitectos y decoradores han logrado definir de manera más precisa sus límites, mientras que, poco a poco el vocablo “diseño” se abre paso para definir tanto el proyecto interior como el del mobiliario y objetos.

Los textos reflejan también las diferentes formas de concebir la modernidad: en los primeros veinte, ésta consiste en la búsqueda de un estilo nacional inspirado en el pasado prehispánico y colonial que se manifestó a través del Neocolonial; en los treinta, con la llegada de la arquitectura Déco y de las influencias de la Exposición de Artes Decorativas e industriales de 1925 en París, esta tendencia se incorporó en México con frecuencia salpicada de motivos prehispánicos y, finalmente, a partir de los cuarenta, con el fin de la Segunda Guerra Mundial, se dio paso a una racionalización de las formas dirigidas a la producción industrial paralelamente del desarrollo de la industria moderna mexicana.

Esta división no funcionó de manera categórica: el gusto por lo “colonial” no desaparece con la entrada de las influencias del Déco ni con las ideas racionalistas. Si bien como estilo que evoca la identidad mexicana, el Neocolonial fue poco a poco desapareciendo de los portafolios profesionales de los arquitectos, el gusto y la necesidad de esa identidad se mantiene en los interiores estilizando objetos tradicionales y aprovechando la difundida y potente producción artesanal.

En los años cincuenta, la producción de muebles y de interiores estará directamente ligada a los muebles tradicionales y a los oficios y buena parte de la industria del mobiliario echará mano de los artesanos como colaboradores en las líneas de producción.

Neocolonial, Déco y Funcionalismo convivirán en las tres décadas, en algunos casos en la producción de los mismos arquitectos o decoradores. Muy pocos de ellos se mantendrán una única línea y quizás solamente la nueva generación de arquitectos, formada en los años cincuenta, será capaz de integrarse por completo al funcionalismo dejando atrás la nostalgia del pasado.

El examen de la teoría y la práctica de la decoración y el mobiliario permite afirmar que los proyectos de decoración fueron formulados para dar servicio a clientes de las clases altas y a empresas privadas, mientras que, para resolver los proyectos de viviendas populares y servicios públicos, como hospitales y escuelas, las soluciones no incluyen los términos

que determinan el campo de la decoración, sino que se utiliza un lenguaje distinto, aún no definido, puramente funcional.

Las revistas especializadas

Las revistas de arquitectura tuvieron sus antecedentes en el siglo XIX en varias publicaciones como *La Naturaleza. Periódico Científico de la Sociedad Mexicana* (1860-1893), *Anales de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México* (1889- 1910), o *Cosmo. Revista ilustrada de artes y ciencias* (1892-1893), editadas en especial en las últimas dos décadas⁴, aunque no abordan el tema de la decoración. Lo mismo sucede con *El Arte y la Ciencia* (1899-1911), dirigida por Nicolás Mariscal.

A partir de año 1922 inicia la publicación de diversas revistas, en especial en la capital del país. La economía y los movimientos culturales de la época reflejaban todos sus logros a través de la comunicación impresa, por ello no es de extrañar que diversos grupos de profesionales también comunicaran noticias y debates a través de esos medios.

Las revistas a las que haré referencia fueron todas editadas en la ciudad de México, se ocuparon en alguna medida de decoración y mobiliario, en especial a través de textos críticos, ejemplos de proyectos y publicidad relativa a ellos, desde los años treinta hasta los cincuenta⁵. Las primeras publicaciones en ese periodo fueron el *Anuario SAM* (Sociedad de Arquitectos Mexicanos) de 1922-23 editado por Alfonso Pallares y Manuel Ortiz Monasterio. La sucedió *El Arquitecto* (1923 y 1927), de los mismos editores. Ambas tienen un contenido de interés gremial y tratan temas generales de arquitectura, materiales y la formación de los arquitectos. Aunque no se refieren directamente a la decoración, sí publican algunos anuncios y ejemplos de interiores ilustrados con fotografías y dibujos (fig. 1).



Figura 1. Portadas de las revistas: *Arquitectura México*, *Arquitectura y Decoración* y *Decoración*. Fuente: Raíces digital, Facultad de Arquitectura, UNAM (México).

⁴ Ver: María Guadalupe Landa Landa, “Publicaciones antiguas mexicanas (1805-1950)”, *Biblioteca universitaria* 9, n.º 1 (enero-junio 2006): 9-15.

⁵ Las revistas a las que se hace mención están reunidas en línea en la página *Raíces digital*, de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (México) a excepción de la Revista *Decoración y diseño en el hogar, la industria y el paisaje*. Ver: <https://arquitectura.unam.mx/raices-digital.html>.

Con la creación de la revista *Cemento* (1925-1929) dirigida por Federico Sánchez Fogarty y Raúl Arredondo. No obstante que el título refiera directamente a la construcción, se publican los primeros artículos dedicados a los interiores, con un texto de Derisanty (seudónimo de Sánchez Fogarty) dedicado a *les ensamblers* y el nuevo trabajo de los artistas, del cual hablaremos más adelante.

La decoración y el mobiliario se documentan en las revistas publicadas a finales de los treinta, en distintos números de *Arquitectura y decoración* (1937-1943), de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, dirigida por Luis Cañedo Gerard; *Arquitectura México* (1938-1978) dirigida por Mario Pani, Arturo Pani y Vladimir Kaspé; *Espacios* (1948-52) dirigida por Guillermo Rossel de la Lama, Lorenzo Carrasco y José Arriaga; *Arquitectos México* (1956-1969) dirigida por Gleason Peart; y *Decoración y Diseño en el hogar, la industria y el paisaje* (1952-1956), editada por Eduardo Robles Piquer (RAS)⁶ y Enrique F. Gual.

Los debates entorno a la decoración, el mobiliario y el diseño

En los primeros años, la ambigüedad en las acepciones del vocablo “decoración” así como la definición de sus límites eran bastante difusos. De acuerdo con lo analizado en los diferentes artículos, puede deducirse que la solución de los interiores de la arquitectura y hasta dónde el arquitecto debía hacerse cargo de ellas no estaba, ni mucho menos, clara. Quien escribía sobre decoración utilizaba todavía la palabra “artista” para diferenciar esa actividad de la arquitectura, arrastrando una terminología del siglo XIX utilizada también en las exposiciones universales, por autores como Henry Cole, Owen Jones o William Morris. Para algunos la decoración eran los acabados, para otros los muebles y los objetos decorativos, otros más incluían la iluminación, los jardines e incluso objetos de diseño industrial, cuyo ámbito apenas iba gestándose como profesión en la esfera internacional, algo parecido a lo que Raymond Loewy pensaba, desde los años treinta y que testimonia, años después, en su biografía *Never leave well enough alone* (1951) en cuya portada escribe de forma autógrafa: “the personal record of an industrial designer from lipsticks to locomotives”⁷.

Nada de esto es extraño ya que la confusión era también generalizada en otros países: Francia, que de alguna forma llevó la voz cantante con la organización de la Exposición del Art Déco, incluía en el marco de las artes decorativas una serie de objetos y conceptos heterogéneos: jardines, iluminación, mobiliario, mecanismos y materiales, formaron parte de esta nueva modalidad de exposición universal en la que además participaron arquitectos y artistas de diferentes generaciones que formaron la Unión des Artistes Modernes (UAM). Eran entonces artistas, incluidos los arquitectos, los que se encargaban de todo ello.

Es el artículo antes mencionado de Derisanty publicado en *Cemento*, el que intenta poner un poco de claridad al término decoración. En “Interiores de París. El nuevo estilo creado

⁶ Robles Piquer utilizaba el sobrenombre de RAS y había fundado en 1940 la empresa de decoración RAS- Martín, conformada por él, Vicente Martín y con colaboraciones frecuentes de Cayetano de la Jara. Los tres arquitectos provenientes del exilio español en México.

⁷ [el registro personal de un diseñador industrial de pintalabios hasta locomotoras] Raymond Loewy, *Lo feo no se vende* (Barcelona: Editorial Iberia, 1979).

por el *ensamblier francés*”, término del que, precisa no existe traducción al español, los describe como un nuevo tipo de artista:

... signa a la persona cuya profesión es esencialmente inventar, arreglar, disponer o dirigir interiores; es decir, conocer de decorados y mobiliarios en general. El *ensamblier* no es un técnico, sino un artista que estudia las artes y los oficios que intervienen en la composición de un interior [...]⁸.

La traducción al español hoy está más que clara: se trata del decorador. En el mismo texto elogia lo que denomina “el nuevo estilo francés” que han desarrollado los artistas respecto al mobiliario, celebrando la simplificación de las formas y la eliminación de las “excentricidades”⁹. En la misma *Cemento*, Ricardo Calderón cavila acerca de si “¿Es o no cuestión del arquitecto el mobiliario de una casa?” y argumenta que no podría haber nada peor que un arquitecto vea una obra suya equipada “con rezagos de muebles antiguos o aún nuevos pero que distan mucho de hacer juego con la estructura, echado así enteramente a perder en efecto arquitectónico del conjunto”¹⁰.

En los años posteriores y en especial a finales de los treinta la preocupación sobre los límites y el quehacer del arquitecto en los interiores está cada vez más presente. La revista *Arquitectura México* publica en julio de 1939 el primer artículo de reflexión en torno a la decoración, escrita por Gastón Chaussat¹¹. En el texto titulado “Compás de espera”, Chaussat plantea los desafíos que se manifiestan frente a los cambios en la arquitectura, en lo que respecta al mobiliario y a los interiores. Argumenta que, frente a las nuevas arquitecturas, los interiores no pueden adaptarse a la misma velocidad en el gusto del público, basándose en la opinión de los “teóricos de la habitación moderna”. Chaussat es decorador, y en sus primeros trabajos se acomodó tanto al Neocolonial como a cualquier otro estilo al gusto del cliente, argumentando que “... el público es demasiado lento para adaptarse a lo nuevo”. Intenta establecer una reconciliación entre la modernidad y los usuarios a partir de la cual el cliente podría aceptar una instalación moderna “en la que se recordara la expresión decorativa del arte colonial” y se pregunta “¿se nos tachará de retrógrados si le aconsejamos también tratar sinceramente las superficies aparentes con carpintería y bajo el sentimiento de un estilo colonial?”¹². Poco tiempo después, en 1940, bajo el título “Decoración” escribe lo que parece una reconsideración de su postura anterior:

... nuestras casas son, poco más o menos, como las vivieron nuestros padres. El aparador, el armario, la cómoda, pueden variar por algunos detalles que los distinguen de algunos

⁸ El artículo se basa en un texto de Paris W. Franklin, recopilado en el libro *French Arts & Letters Another Essays* (Nueva York: G.A. Baker & Co). Derisanty, “Interiores de París. El nuevo estilo creado por el *ensamblier francés*”, *Cemento* 8-9 (septiembre 1925): 16.

⁹ Derisanty, “Interiores de París...”, 17.

¹⁰ Ricardo Calderón, “El Arquitecto y el mobiliario”, *Cemento* 12 (febrero 1926): 11.

¹¹ Gastón Chaussat fue decorador y diseñador de mobiliario moderno y creador de una sección de decoración de los almacenes “el Palacio de Hierro” con la firma Estudio evolución.

¹² Gaston Chaussat, “Compás de espera”, *Arquitectura México* 3 (julio 1939): 61.

estilos del pasado [...] no dejan de estorbar con su volumen el espacio de nuestras habitaciones modernas sencillamente reducidas.¹³

Y en el siguiente número de la revista escribe “La habitación popular”¹⁴, donde plantea ideas más claras alrededor de los interiores, aunque no abunda sobre ellos, recomendando la utilización de “muebles que no ocupen inútilmente el espacio limitado a sus dimensiones” y con lo que “se libraría a la mujer [sic] de la tiranía de los tapetes, de las cortinas, de los cojines” y, agrega, el mejoramiento de los interiores “traerá consigo la creación de la casa colectiva racional”¹⁵.

La década de los años cuarenta constituye un avance significativo en los proyectos de los interiores y se debe, por un lado, al convencimiento cada vez mayor por parte del estado mexicano de la necesidad de mejorar las condiciones de las clases trabajadoras de una forma más extensa, también se basa en la disponibilidad de nuevos materiales y en una industria mexicana cada vez más floreciente. Además, influye de manera sustancial la llegada de un gran número de profesionales extranjeros unos en migraciones forzadas (la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial) y otros de forma voluntaria, que encuentran en México condiciones propicias para el diseño de mobiliario y para la actividad de la decoración¹⁶.

En el número 1 de *Arquitectura y lo demás*, Gustavo Garza Ramos¹⁷, en su artículo de 1945 “La decoración, nueva profesión”, reflexiona sobre los límites de la decoración como “hija exclusiva de la arquitectura”. ¿Se trataba de una declaración de intenciones para separar de forma clara la práctica de la decoración de la arquitectónica? Tal vez, y seguramente se acerca mucho al pensamiento del diseño como rama derivada de la arquitectura. En la línea que desarrollaba Loewy¹⁸, Garza sitúa la decoración como una actividad que “abarca desde una cajetilla de cerillos o cigarrillos, hasta el más suntuoso palacio, pasando por el arte de la publicidad, artes gráficas, grabado y hasta la misma fotografía, pues todo se enlaza, se complementa”¹⁹, pero también reprocha que los decoradores dejaran en manos de la señora de la casa [sic], “la decoración y el ornamento con ‘detallitos’ que para él no son de su radio”, al mismo tiempo, vuelve a la cuestión de si existe o puede haber un estilo mexicano.

¹³ Gaston Chaussat, “Decoración”, *Arquitectura México* 4 (enero 1940): 56.

¹⁴ Gaston Chaussat, “La habitación popular”, *Arquitectura México* 4 (julio 1940): 23.

¹⁵ Chaussat, “La habitación popular...”, 24.

¹⁶ Ver: Silvia Segarra Lagunes, “Diseño y decoración de vanguardia entre 1930-1960: fabricantes, firmas, difusión”, en *Tránsitos e intervalos de lo privado y lo público. Arquitectura y ciudad del Movimiento Moderno en México*, coord. por Ivana San Martín Córdova y Alejandro Leal Menegus (Ciudad de México: Docomomo México, 2020), 97-110.

¹⁷ Gustavo Garza Ramos, “La decoración, nueva profesión”, *Arquitectura y lo demás...* 1 (mayo 1945): 86.

¹⁸ [Podría pensarse que Garza tuviera conocimiento del trabajo de Loewy en Estados Unidos, quien estaba diseñando todo tipo de objetos con trascendencia internacional: mobiliario, electrodomésticos, empaques y diseño gráfico] Ver: Raymond Loewy, *Industrial Design* (California: The Overload Press, 1979)

¹⁹ Loewy, *Industrial Design...*

Garza es furioso defensor del Movimiento Moderno basándose en los principios de la economía y el gusto simplificado, con carácter local pero respetando los “principios universales de la practicidad, el funcionalismo y la originalidad”²⁰ y critica las copias y reproducciones de modelos estadounidenses y franceses, elogiando el que en Francia sí haya instituciones de formación profesional para decoradores mientras que en México no las había. Lo paradójico de estas últimas afirmaciones es que desde 1943 se había creado la carrera de Decoración de Interiores en la Universidad Femenina de México²¹, anunciada en la revista; incluso en el mismo número se encuentran varios anuncios de mobiliario fabricado en serie en industrias mexicanas y de empresas de decoración²².

Diseño de interiores de carácter social

Como se ha podido constatar, a finales de los años cuarenta, pero en especial a lo largo de la década de los cincuenta, tanto el diseño interior como el de mobiliario tienen un verdadero auge. Se da a conocer un gran número de diseñadores de mobiliario que ocupan un lugar muy importante del mercado mexicano en todos los niveles.

Aun cuando son numerosos los artículos que tratan el tema de la vivienda social, pocos son los que, antes de 1945, plantean la necesidad de mejorar también los interiores. La parte arquitectónica y de instalaciones de estas viviendas estaba resuelta desde los años treinta y cada vez con más frecuencia se habla de la importancia del bienestar en las familias en su hábitat interior.

En artículos como el de Jorge L. Medellín, “La habitación frente a la psicología del trabajador”, se expone la importancia de las condiciones de la vida doméstica e insiste en la necesidad de buenos proyectos y soluciones de espacio y confort, ambientes saludables y propicios a la recreación, con superficies verdes y dotados de agua corriente²³, sin embargo, aún no aparecen novedades de cómo resolver el que parece ser el centro de la cuestión. La casa no es solamente muros y agua corriente, el diseño interior aún no termina de cumplir con ciertos requisitos. Las posibilidades que ofrece el mercado son escasas si el mobiliario debe ser útil y cómodo. En varios textos como este, que giran alrededor de la vivienda para los trabajadores, se publican los interiores de las casas, algunas de ellas con el acento puesto en algún pequeño detalle funcional del interior: una mesa que se convierte en tabla de planchar, un armario empotrado o el mobiliario de los baños, que de ninguna forma resuelven el problema en su conjunto²⁴ (fig. 2).

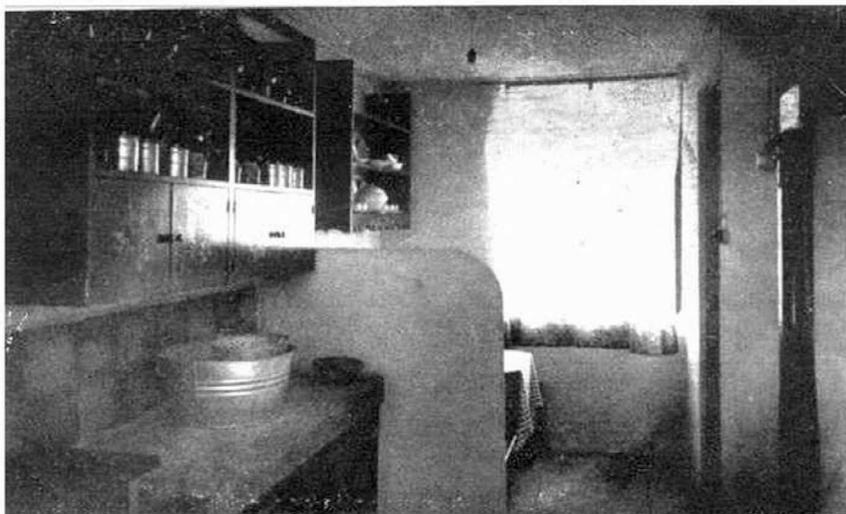
²⁰ Garza Ramos, “La decoración...”, 87.

²¹ Fundada por Adela Formoso de Obregón, escritora y pedagoga esposa de uno de los más importantes arquitectos e introductores del Movimiento Moderno, Carlos Obregón Santacilia.

²² La Universidad Femenina se fundó con la intención de abrir caminos a los estudios profesionales para las mujeres de clase media en México y abrió una puerta a los estudios universitarios en un medio considerado menos hostil que la Universidad. Hay que tener en cuenta que la primera mujer titulada en arquitectura de México fue María Luisa Dehesa Gómez Farías en 1939.

²³ Jorge L. Medellín, “La habitación frente a la psicología del trabajador”, *Arquitectura y lo demás...* 6 (octubre-noviembre 1945): 33.

²⁴ Medellín, “La habitación frente a la psicología del trabajador...”, 35-36.



Interior de casa del conjunto de la Col. Michoacán. Arqto. Juan Legarreta.

Figura 2. Fotografía que ilustra el artículo “La habitación frente a la psicología del trabajador” escrito por Jorge L. Medellín. Fuente: *Arquitectura y lo demás...* 6 (octubre-noviembre 1945): 36.

El texto escrito por Clara Porset²⁵ en *Arquitectura México* en 1949 tratando el tema del diseño industrial, separa definitivamente la decoración del interiorismo y ofrece una nueva visión hacia los objetos que conforman el ambiente doméstico. Bajo el título “¿Qué es el diseño?” instaba a dar el paso entre el “artesano y la industrialización” y a establecer en el país las condiciones propicias para la

necesaria y beneficiosa liga entre el arte y la industria [...] analizar la situación del diseño artesano y del diseño industrial -que comienzan a coexistir- y las posibilidades de que se logre, en el futuro, una expresión en la industria de carácter nacional; destacar la importancia del buen diseño fabricado en serie, como medio de conseguir arte en la vida diaria de la familia promedio [...] y, finalmente, considerar la educación del diseñador industrial, que es el más nuevo de los profesionales²⁶.

Su trabajo como diseñadora para el más importante proyecto de la época, el Centro Urbano Miguel Alemán (CUPA), el primer polígono de vivienda multifamiliar que se construyó en México, proyectado por Mario Pani, cumplía con todos los preceptos que se habían

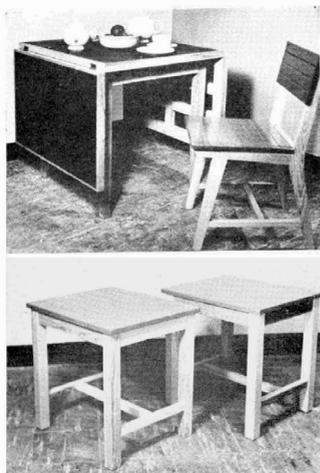
²⁵ Clara Porset (1895-1981) era una arquitecta cubana formada en Estados Unidos y en París se exilió en México en 1939. Además de ser pionera en el diseño en México, fue una de las mentes más lúcidas para la solución de los espacios interiores en la habitación popular. A ella se debe la primera exposición de diseño que se realiza en México con el nombre *El arte en la vida diaria* organizada en el Palacio de Bellas Artes en 1952. Ver: Oscar Salinas Flores, *Clara Porset, inventando un México Moderno* (Ciudad de México: Turner/Museo Franz Mayer, 2006).

²⁶ Clara Porset, “¿Qué es el diseño?”, *Arquitectura México* 28 (julio 1949): 64.

planteado para una vivienda social digna. Probablemente por primera vez en el país, se llevó a cabo un proyecto interior integral para los departamentos del conjunto. A este respecto en 1950, en *Arquitectura México*, Porset publicó el artículo “Centro urbano Miguel Alemán y el espacio interior para vivir”, donde daba cuenta del origen y del fundamento teórico de su proyecto. Las técnicas empleadas y el tipo de mobiliario inspirados y apoyados en la producción artesanal no son nuevos en sus producciones, pero este proyecto constituye un modelo para la solución de la vivienda:

La arquitectura adquiere otras dimensiones al dejar de ser un ejercicio formalista y se convierte en una actividad al servicio del hombre [...] donde el espacio interior adquiere el doble papel social y formal y “se convierte en el espacio más determinante en la formación del hombre, puesto que es dentro de él en donde se han de hacer y desarrollar la mayor parte de sus actividades²⁷ (fig. 3, fig. 4).

Centro Urbano “Presidente Alemán”
CLARA PORSET



Centro Urbano “Presidente Alemán”
CLARA PORSET

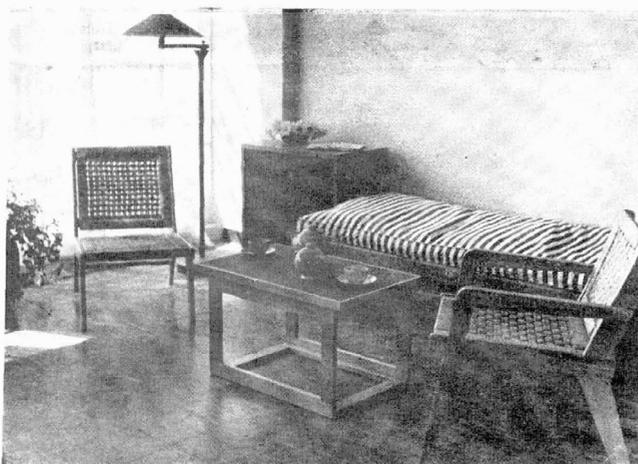


Figura 3. (izda) Interior de un departamento del Centro Urbano Miguel Alemán amueblado por Clara Porset. Fuente: Clara Porset, “Centro urbano Miguel Alemán y el espacio interior para vivir”, *Arquitectura México* 32 (octubre 1950): 75.

Figura 4. (dcha) Interior de un departamento del Centro Urbano Miguel Alemán amueblado por Clara Porset. Fuente: Porset, “Centro urbano Miguel Alemán y el espacio interior para vivir...”, 76.

En el diseño interior para los departamentos, en promedio de 48 metros cuadrados, propone eliminar algunos muros divisorios en las zonas de estancia y comedor y los muebles forman un conjunto básico con el propósito de ser “de bajo costo, resistentes, cómodos y agradables a la vista”, integrado por armarios para diferentes funciones, “mesa de comedor

²⁷ [No todos los departamentos fueron dotados del mobiliario y objetos, de 1080, solamente 108 fueron entregados amueblados a sus propietarios] Clara Porset, “Centro urbano Miguel Alemán y el espacio interior para vivir”, *Arquitectura México* 32 (octubre 1950): 74.

extensible, mesas auxiliares de doble altura, bancos convertibles en mesas bajas para reunirse en grupo, sofás cama y tres tipos de sillas graduables en la inclinación para adaptarlas al tiempo de uso”, el material principal era madera de pino y cedro rojo “materiales mexicanos”²⁸ y al inicio los tejidos fueron de material sintético después sustituido por fibra de tule²⁹ para reducir el coste.

Conclusiones

En las líneas anteriores se han ilustrado algunas de las ideas que giraban entorno al concepto de decoración, tomando algunos ejemplos clave que coinciden con muchos otros testimonios escritos en esas revistas por los más importantes diseñadores de la época: Luisa P. De Guieu, Michael van Beuren, Frank Kyle, Arturo Pani, Don Shoemaker, el citado Gastón Chaussat, Eugenio Escudero, RAS, Ernesto Gómez Gallardo y fábricas de mobiliario como “La Malinche”, DM Nacional e Industrias Ruiz Galindo, entre otras³⁰.

En las revistas también se recopilan un amplio espectro de servicios y tecnología enfocados a los interiores: aire acondicionado, instalaciones de electricidad y gas, papeles tapiz y todo lo relativo para la adecuación de cocinas y baños. Paradójicamente estas secciones de la casa, desde los primeros años treinta, incluían ya los nuevos conceptos y productos racionales que se proponían como parte de las últimas tendencias, en contraste con el resto de las habitaciones de la casa, lo que se ve reflejado en las películas y en los anuncios de radio primero y de televisión después.

La numerosa serie de publicaciones permite seguir, paso a paso y de forma ininterrumpida, la evolución de las ideas y de la teoría de la arquitectura, los debates sobre diferentes temas y sobre las diversas tendencias estéticas, los proyectos, los resultados formales, los materiales y la evolución formal a lo largo de esas décadas en el país. Sale de este análisis el hecho de que en el periodo siguiente se puede constatar un cierto fracaso de las propuestas del racionalismo en los interiores domésticos mexicanos, que podría deberse a la suma de varios factores, entre los cuales podría estar la inversión que representaban o una razón más simple: el gusto.

²⁸ Porset, “Centro urbano Miguel Alemán...”, 75

²⁹ El tule es una fibra vegetal muy utilizada en el mobiliario artesanal en los asientos y respaldos. Se trata de una fibra extraída de una planta herbácea *Schoenoplectus acutus*, muy resistente al uso y agradable al tacto.

³⁰ Segarra Lagunes, “Diseño y decoración...”, 102.

***Sun and Shadow* y la transición del programa doméstico a la obra monumental de Marcel Breuer**

Sun and Shadow and the Transition from the Domestic Program to Marcel Breuer's Monumental Work

ERICA SOGBE

Universidad Politécnica de Cataluña, erica.sogbe@upc.edu

Abstract

En 1955 el arquitecto húngaro Marcel Breuer publicó el monográfico *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*. Durante el proceso de edición la magnitud de los encargos del despacho cambió, y con ello la naturaleza del proyecto editorial –pensado inicialmente para ilustrar una serie de casas unifamiliares–, e incorporando finalmente el inicio de una producción monumental y escultórica. La edición estuvo a cargo de Peter Blake, quien en 1949 había supervisado un volumen previo, *Marcel Breuer, Architect and Designer*.

Sobre esta base, la comunicación profundiza en los atributos de un libro que deberá entenderse como una suerte de tratado arquitectónico, generado en un momento específico de cambio radical en el alcance y lenguaje expresivo del despacho. En ese sentido, resultará cardinal la comparativa entre las dos obras editadas por Blake, que medirán los procesos de cambio en la obra del arquitecto húngaro entre 1949 y 1955.

In 1955, Hungarian architect Marcel Breuer published the monograph *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*. During the editing process, the magnitude of the firm's commissions changed, altering the nature of the editorial project. Initially conceived to illustrate a series of single-family houses, it eventually incorporated the beginning of monumental and sculptural production. The edition was supervised by Peter Blake, who had previously overseen a volume titled *Marcel Breuer, Architect and Designer* in 1949. Building upon this foundation, the paper delves into the attributes of a book that should be understood as a sort of architectural treatise, generated at a specific moment of radical change in the scope and expressive language of the firm. In this regard, the comparative analysis between the two works edited by Blake will be crucial, measuring the processes of transformation in the Hungarian architect's work between 1949 and 1955.

Keywords

Marcel Breuer, *Sun and Shadow*, Peter Blake

Introducción

Marcel Breuer (Pécs, Hungría, 1902) reorientó su carrera académica en 1920 al abandonar los estudios en Viena y dirigirse a Weimar, donde inició una trayectoria modélica como estudiante y más adelante profesor del taller de mobiliario en Bauhaus. La historiografía ha perfilado habitualmente esa primera etapa formativa como un período independiente –determinado por el diseño de interiores y las piezas de mobiliario–, desligado de la producción arquitectónica posterior, a su vez clasificada regularmente en dos fracciones. Una primera obra norteamericana definida a raíz del establecimiento a finales de la década de los treinta en Cambridge, Massachusetts, desde donde desarrollaría principalmente obra doméstica ligada a la tradición constructiva de Nueva Inglaterra; y una segunda producción ligada al establecimiento en Nueva York a partir de 1946, cuando se produjo un cambio de escala y magnitud de los encargos, alcanzando la dimensión internacional.

Antonio Armesto ha acentuado esta fractura a partir de un cambio discursivo en la que “se podría hablar de la producción de Breuer como si se tratara de tres personajes distintos”¹. Otros autores han intentado desdibujar estas taxonomías cronológicas estableciendo ciertas continuidades lógico-formales entre períodos. El historiador Barry Bergdoll ha sugerido que:

... despite marked visual shifts in character between Breuer’s early work in Europe and his American Works after he immigrated to the United States on Gropius’s invitation in 1937, both the material and structural experiments and ever a pursuit of lightness continued, in transmogrified ways.²

En base a estas disquisiciones, la comunicación se centra en dos proyectos editoriales que podrían ayudar en la comprensión de las transformaciones que se produjeron en la obra norteamericana de Breuer durante la década de 1950. En ambos casos el editor responsable fue el arquitecto, crítico y escritor Peter Blake (Stralsund, Alemania, 1920), principalmente conocido por su labor como editor de la revista *Architectural Forum* entre 1965 y 1972. Blake, fue nombrado en 1948 curador de arquitectura y diseño en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) desde donde elaboró como autor y editor un primer monográfico, *Marcel Breuer: Architect and Designer*³. Esta primera obra, producida en el marco de la exposición de una casa de Breuer en el Jardín del Museo (*The House in the Museum Garden*, MoMA, 1949), agrupaba y clasificaba secuencialmente la obra de Breuer en franjas

¹ Antonio Armesto, “Quince casas americanas de Marcel Breuer (1938-1965). La refundación del Universo doméstico como propósito experimental”, *Marcel Breuer: Casas americanas / American houses*, 2G, n.º 17 (2001): 5.

² [a pesar de los marcados cambios visuales de carácter entre la primera obra de Breuer en Europa y su trabajo estadounidense tras la inmigración a los Estados Unidos por invitación de Gropius en 1937, tanto los experimentos materiales y estructurales como la búsqueda de la ligereza continuaron, aunque de formas transfiguradas] Barry Bergdoll, “Marcel Breuer and the Invention of Heavy Lightness”, en *Marcel Breuer: Building Global Institutions*, ed. por Barry Bergdoll y Jonathan Massey (Zúrich: Lars Müller Publishers, 2018), 38.

³ Peter Blake, *Marcel Breuer: Architect and Designer* (Nueva York: MoMA, 1949).

temporales de diferente duración desde su educación temprana, hasta la realización de la exposición, priorizando en el análisis la obra europea y destinando una última fracción del libro a la primera obra norteamericana.

Seis años más tarde, Blake se encargó de un segundo proyecto editorial, *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*⁴, un documento que lejos de repetir el formato cronológico del primero, organizó los contenidos a partir de una serie de principios teóricos articuladores. En este caso, el propio Breuer asumió la redacción de buena parte de unos argumentos que originalmente debían centrarse en la compilación de viviendas unifamiliares. El cambio en la naturaleza y escala de los encargos del despacho condujo a una transformación del proyecto editorial, incluyendo en sus últimas páginas los primeros esbozos de una nueva propuesta arquitectónica.

Marcel Breuer: Architect and Designer

La comparativa entre ambos proyectos editoriales comienza por distinguir la autoría de Blake en el libro de 1949 en relación con la de Breuer del de 1955. Este hecho diferencial determinó el enfoque crítico-descriptivo del primer volumen –en tanto voluntad discernidora o clarificadora de la obra a manos de un intérprete–. El propio Blake reveló sus intenciones en el prefacio: “This book is an attempt both to document Breuer’s own work and to emphasize the main points in the message which he is trying to convey”⁵.

El libro se organiza fundamentalmente a través de siete períodos temporales de diferente duración (1902-1920; 1920-1928; 1928-1932; 1932-1935; 1935-1937; 1937-1941; 1941-1949), que describen la producción de Breuer a partir de acontecimientos biográficos.

En alguno de los períodos se introdujeron categorizaciones como *Interiors*, *Furniture* o *Architecture* para organizar la obra presentada, en paralelo al establecimiento de algunos juicios analíticos que no fueron bien recibidos por Breuer y que el mismo Blake declaraba veladamente en los agradecimientos: “those who helped me are not responsible for the views expressed in this volume, nor for my interpretation of certain controversial questions”⁶.

Entre las consideraciones polémicas, Blake afirmó que: “he has derived much inspiration from peasant architecture”⁷. La insistencia reiterada de Blake sobre la simpatía de Breuer por la arquitectura vernácula –con especial énfasis en la tradición húngara al principio del libro–, fue objeto de un debate privado entre Breuer y Walter Gropius, a quien Blake había enviado los manuscritos previos para su valoración. En una carta dirigida a Breuer en enero de 1949 Gropius expresaría su reacción: “Though I was hesitant to interfere I have written him as enclosed as so many statements in his manuscript are inaccurate or misinterpret

⁴ Marcel Breuer, *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, ed. por Peter Blake (Nueva York: Dodd, Mead & Company, 1955).

⁵ [Este libro es un intento tanto de documentar el propio trabajo de Breuer como de enfatizar los puntos principales del mensaje que está tratando de transmitir] Blake, *Marcel Breuer...*, 6.

⁶ [aquellos que me ayudaron no son responsables de las opiniones expresadas en este volumen, ni de mi interpretación de ciertas cuestiones controversiales] Blake, *Marcel Breuer...*, 3.

⁷ [se ha inspirado mucho en la arquitectura campesina] Blake, *Marcel Breuer...*, 7.

the facts. I think on the whole is manuscript is pretty weak”⁸. Más tarde Breuer respondió a Gropius añadiendo reservas respecto a las consideraciones de Blake sobre la influencia del grupo De Stijl en su trabajo:

I, too, was somewhat surprised to see myself presented as a peasant, or as a practical – because middle class– man, which is somewhat jumping to conclusions, I am sure. In the same way I am convinced, too, that the influence of Doesburg and Stijl is overrated quite out of proportion to the whole Bauhaus, and especially my own work.⁹

Las últimas obras presentadas en el libro de Blake enfatizaban la asimilación de la tradición de Nueva Inglaterra en la producción residencial, destacando la aparición en su inventario personal del tipo binuclear en 1943 –un tipo de casa con planta en forma de H o U generadora de patios entre las alas de la vivienda–, como paradigma de la vida familiar norteamericana. El último proyecto fue el principal objeto de exposición y motivo de la publicación misma, la Casa en el Jardín del Museo (fig. 1) –expuesta desde el 14 de abril al 30 de octubre de 1949–, con la que Blake finalizará su alegato afirmando que: “... what makes Breuer’s houses great is this creative selectiveness of which he does not like to speak”¹⁰, refiriéndose a la conjunción entre aspectos técnicos y artísticos de la obra. Casi seis años más tarde Breuer se encargó de desmentir esta afirmación al expresar sus convicciones de manera explícita.

Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect

El intercambio epistolar entre Breuer y Gropius evidenció la insatisfacción general con los contenidos del libro de Blake, por lo que no es de extrañar que un nuevo proyecto editorial comenzara a gestarse casi de inmediato. Así, *Sun and Shadow* quiso ser desde el principio no sólo una reparación del libro de 1949 –entendiéndole entonces como una consecuencia directa de este–, sino también una valoración personal de la labor realizada hasta la fecha. El propio Breuer explica en la introducción que el libro comenzó a prepararse cinco años antes de su publicación, en un proyecto de larga duración que según algunos autores propuso

⁸ [Aunque dudé en intervenir, le escribí lo adjunto ya que muchas declaraciones en su manuscrito son inexactas o malinterpretan los hechos. Creo que, en general, el manuscrito es bastante débil] Walter Gropius, “Professional Papers” (correspondencia con el autor, 10 de enero de 1949, ID GS19_Mappe_65_027), en *Marcel Breuer Papers, Syracuse University Library (sitio web)*, consultado 5 de julio de 2023, <https://breuer.syr.edu/xtf/view?docId=mets/32503.mets.xml;query=blake;brand=breuer>.

⁹ [A mí también me sorprendió un poco verme presentado como un campesino, o como un hombre práctico, por ser de clase media, lo cual es algo precipitado, estoy seguro. De la misma manera, también estoy convencido de que la influencia de Doesburg y Stijl está sobrevalorada y fuera de proporción con toda la Bauhaus, y especialmente con mi propio trabajo] Marcel Breuer, “Professional Papers” (correspondencia con Walter Gropius, 14 de enero de 1949, ID GS19_Mappe_65_028), en *Marcel Breuer Papers, Syracuse University Library (sitio web)*, consultado 5 de julio de 2023, <https://breuer.syr.edu/xtf/view?docId=mets/32504.mets.xml;query=blake;brand=breuer>.

¹⁰ [Lo que hace magníficas a las casas de Breuer es esa selectividad creativa de la que no le gusta hablar] Blake, *Marcel Breuer...*, 89.

generar inicialmente “un repertorio ejemplar de casas unifamiliares”¹¹. Sin embargo, a partir de 1950 el despacho comenzó a recibir encargos que diferían de la escala doméstica desarrollada previamente, predominando desde entonces la obra pública de gran magnitud y de alcance internacional. Entre las primeras piezas que definieron el punto de inflexión están ciertas instituciones educativas como el Ferry Cooperative Dormitory del Vassar College (Nueva York, 1950), o el Art Center del Sarah Lawrence College (Bronxville, 1950); algunos edificios comerciales como la tienda por departamentos De Bijenkorf (Róterdam, 1953); y, principalmente, los proyectos para la sede de la UNESCO realizados con Nervi y Zehrufuss (París, 1953) (fig. 2) y la Abadía Benedictina de Saint John (Collegesville, 1953), precisamente las últimas dos obras presentadas en el libro de 1955.

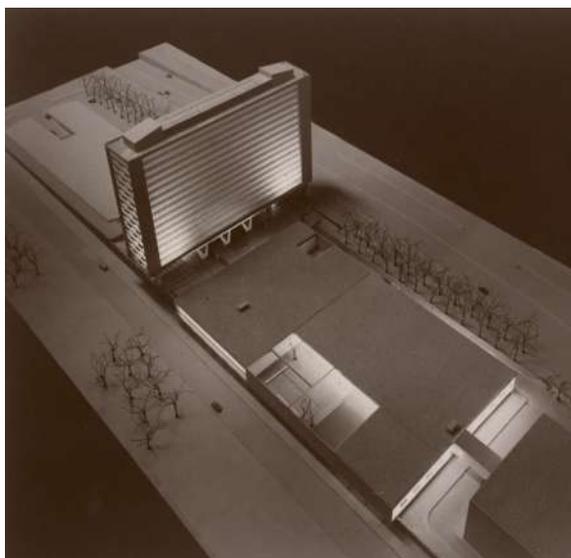
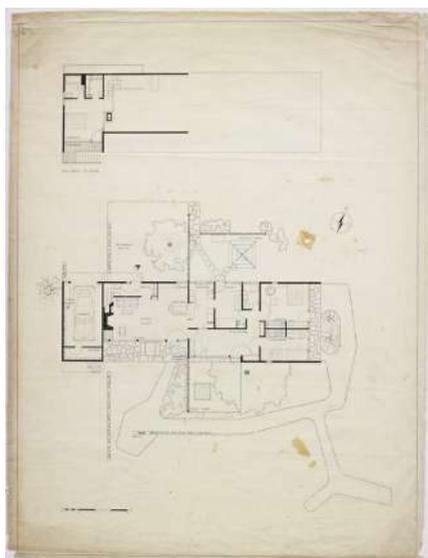


Figura 1. (izda) Plantas de la Casa en el Jardín del Museo, Nueva York, 1949 (*Presentation Plan. House in the Museum Garden, Museum of Modern Art*). Fuente: Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, ID T1076_018.

Figura 2. (dcha) Primera propuesta para la sede de la UNESCO, Porte Maillot, París, 1952 (*View of Illuminated Model from Above*). Fuente: Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, ID OS-16_037.

Para este nuevo proyecto editorial Breuer se erigió como autor principal de un documento dispuesto en cuatro partes. La primera y la última clasificaban la obra profesional en dos periodos diferentes: la primera de 1920 a 1937, presentaba de manera cronológica la producción europea desde su formación en Bauhaus, hasta las creaciones arquitectónicas desarrolladas antes de emigrar a Estados Unidos; y la cuarta, de 1937 a 1955 perteneciente al primer período americano del autor, ordenaba la obra según el programa del edificio.

¹¹ Armesto, “Quince casas...”, 9.

Las partes segunda y tercera quedaban así circunscritas entre la exposición y clasificación de los proyectos, priorizando la explicación de ciertos conceptos o principios teóricos antes que los ejemplos utilizados para ilustrarlos. Esta voluntad de generar una teoría personal del proyecto arquitectónico permitió que el volumen adquiriera la configuración del pequeño tratado que acabaría por dar nombre al libro. Así, la segunda parte titulada “Principles” contenía tres escritos donde Breuer exponía las principales variables que condicionaban su trabajo: “Sun and Shadow” surge precisamente del establecimiento de una figura retórica concreta, un oxímoron, que ayudará a Breuer a explicar buena parte de sus decisiones proyectuales a partir de las nociones de ambivalencia que ya formaban parte del discurso de otros autores emblemáticos del movimiento moderno, donde la idea de balance “podrá obtenerse a partir de la exposición simultánea de dos pares opuestos complementarios”¹²; “Architecture in the Landscape”, planteaba la confrontación del proyecto arquitectónico con su entorno; y por último “Thoughts on the City”, donde se analizaba la ciudad en su complejidad política, económica, social y multiescalar.

La tercera parte titulada “The Art of Space” contenía ocho apartados que indagaban sobre ciertos elementos fundacionales para Breuer en la constitución de la composición arquitectónica y la definición del espacio –“Structures”; “Colors”; “Textures”; “Materials”; “Stairs”; “Fireplaces”; “Sunshades”; “Furniture”; “Art in Space”–. De esos ocho epígrafes, tan sólo cuatro contaban con ensayos descriptivos, mientras que el resto se trataban como secciones ilustradas con pies de foto justificativos.

Pese a la insatisfacción con el volumen previo, Peter Blake fue nuevamente el encargado de la edición general, todo y que la mayoría de los textos corrieron teóricamente a cargo del propio Breuer. En este sentido, el libro utilizó dos mecanismos para reconocer la autoría de los ensayos. Por una parte, el índice de contenidos especificaba el nombre del creador todo y omitirlo en el texto específico y, por otra parte, la tipografía remarcaba con el uso continuo de negritas los textos elaborados exclusivamente por Breuer. Sin embargo, según material de archivo datado en noviembre de 1954, algunos textos se habían planificado para ser escritos efectivamente por Breuer haciendo uso de la convención “by Breuer”, mientras que otros eran transcripciones de conversaciones mantenidas con Blake, indicadas bajo la forma de “conversation by Breuer”¹³. Así pues, Blake elaboró el prefacio y las partes primera y última –aquellas correspondientes a la compilación de obras y proyectos–, en paralelo a la transcripción de las conversaciones firmadas por Breuer, un hecho que quedará confirmado en el prefacio del libro donde Blake afirmará: “... these essays were developed from tape- recordings of several conversations between

¹² Erica Sogbe Mora, “El lugar del fuego en la arquitectura de Marcel Breuer” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, 2012), 90, <http://hdl.handle.net/10803/113378>.

¹³ Marcel Breuer, “Professional Papers” (28 de noviembre de 1954, ID AAA_breumarc_5719_049_001 / AAA_breumarc_5719_059_001), en *Marcel Breuer Papers, Syracuse University Library (sitio web)*, consultado 11 de julio de 2023, <https://breuer.syr.edu/xtf/view?docId=mets/33354.mets.xml;query=sun%20and%20shadow;brand=breuer>.

Breuer and this writer”¹⁴. Adicionalmente a estos textos, se presentaba un ensayo desarrollado por Rufus Stillman, quien fue cliente reiterado del despacho y que aportaba el punto de vista del usuario y su relación con el arquitecto.

En lo que respecta a los aspectos formales, las dimensiones (20,5 × 27,5 cm) eran prácticamente las mismas que las del monográfico de 1949, en un proyecto gráfico que corrió a cargo del diseñador y fotógrafo ruso Alexey Brodovitch (Ogolichi, Rusia, 1898), quien había consolidado su reputación académica con la creación del Design Laboratory del Philadelphia Museum School of Industrial Art entre 1936 y 1940 y, más adelante, con las labores docentes en el American Institute of Graphic Arts de Nueva York. La colaboración de Brodovitch con Breuer incorporó estrategias especialmente singulares, como la compaginación general de un documento dispuesto de manera horizontal, en contraposición a un encuadrado vertical, todo ello justificado sobre la idea de que el formato se adaptaba mejor a las fotografías de arquitectura. Breuer confirmó que esta decisión más que fundarse en criterios estéticos, tenía que ver con una voluntad de experimentación presente en toda su obra y necesaria para esquivar ciertos puntos estériles de la estandarización: “... even the publishers are participating in an experiment. They readily accepted my suggestion to print this book in a form which, though corresponding with the normal and most economic printing technique, permits the use of horizontal photos”¹⁵. Las imágenes que ilustraban el libro a su vez provenían mayoritariamente de importantes fotógrafos de arquitectura como Ezra Solter, Ben Schnall o Robert Damora y habían sido cuidadosamente seleccionadas por Breuer, reforzando las lecturas ambivalentes una obra que alternaba la lógica del manual –en las partes en las que prevalecía la presentación de la obra–, con la lógica del tratado –definida por los apartados teóricos–.

Straws in the Wind, o hacia una Nueva Monumentalidad

Mucho antes de la edición de *Sun and Shadow*, Sigfried Giedion, Fernand Léger y Josep Lluís Sert encontraron un tema coral para debatir en los artículos encargados por el grupo American Abstract Artists en 1943. La publicación del encargo no llegó a materializarse nunca –apenas logró publicarse en 1956 en alemán y en 1958 en inglés–¹⁶, pero el tema elegido, la Nueva Monumentalidad, acabó desencadenando un intenso debate crítico del que Breuer no sería ajeno. En el marco histórico posterior a la Segunda Guerra Mundial el argumento planteado por Giedion era sencillo: “... the people want buildings representing their social, ceremonial and community life. They want their buildings to be

¹⁴ [Estos ensayos fueron desarrollados a partir de grabaciones en cinta de varias conversaciones entre Breuer y este escritor] Peter Blake, “Preface”, en *Marcel Breuer: Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, ed. por Peter Blake (Nueva York: Dodd, Mead & Company, 1955), 9.

¹⁵ [Incluso la editorial está participando en un experimento. Aceptaron de buena gana mi sugerencia de imprimir este libro en un formato que, aunque corresponde a la técnica de impresión normal y más económica, permite el uso de fotos horizontales] Breuer, *Marcel Breuer...*, 11.

¹⁶ Josep Lluís Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion, “Nine Points on Monumentality”, en *Architecture You and Me*, ed. por Sigfried Giedion (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958), 48-51.

more than a functional fulfilment. They seek the expression of their aspirations for monumentality, for joy and excitement”¹⁷.

El tercer ensayo teórico de *Sun and Shadow* podría arrojar pistas sobre la asimilación de estas cuestiones en el ideario de Marcel Breuer. Así, “Thoughts on the City”, introdujo algunos argumentos que podrían resonar con la propuesta de Giedion, en un texto en el que Breuer introdujo el concepto de *la gran unidad* afirmando que: “I think I will stick to architecture and the physical planning of cities, and start with the scale, with the *dimension* of our point of attention”¹⁸, concluyendo que: “... it is time that the open square regained its importance –the square as a symbol of civic pride and as a tool of civic life: a necessary waste of space”¹⁹. Este alegato se producía precisamente en el momento en que el despacho de Breuer sufría un cambio en la naturaleza de los encargos recibidos, algo que Blake confirmó en el prefacio del libro y que afectó a los contenidos del volumen durante su preparación.

Con estos precedentes, el borrador del sumario de 1954 arroja nuevas luces sobre los procesos de cambio en la edición, quedando reflejada la introducción de una quinta y última parte que nunca llegó a publicarse. El capítulo, titulado de manera preliminar como “Straws in the Wind”, alude a una locución inglesa frecuentemente utilizada para referirse a la idea de pista o indicación de lo que podría suceder en el futuro. El sumario complementaba esta idea: “... illustrated piece (conversation by Breuer) showing some of the present developments that seem to hold greatest promise for the future”²⁰. El documento también presentaba las obras de la cuarta parte organizadas de manera diferente, donde se comenzaba con la muestra de casas unifamiliares, seguidas de vivienda colectiva, centros culturales –UNESCO (fig. 3) y Abadía Benedictina de Saint John–, edificios educativos y, por último, estructuras comerciales e industriales. La idea de finalizar el libro con algunas pistas sobre el futuro o *straws in the wind*, podría entenderse como una suerte de confirmación por parte del autor y su editor de que se estaba produciendo un cambio de rumbo en los *desarrollos actuales*, en un proceso de transformación percibido conscientemente como prometedor. En lugar de la quinta parte, el libro finalmente se publicaría cerrando sus contenidos con los dos últimos encargos recibidos, aún en fase de proyecto y bajo la categoría de *centros culturales*, definiéndoles además como “this last and most important pictorial section”²¹.

¹⁷ [La gente desea edificios que representen su vida social, ceremonial y comunitaria. Quieren que sus edificios sean más que un cumplimiento funcional. Buscan la expresión de sus aspiraciones por la monumentalidad, la alegría y la emoción] Sigfried Giedion, “The Need for a New Monumentality”, en *New Architecture and City Planning*, ed. por Paul Zucker (Nueva York: Philosophical Library, 1944), 552.

¹⁸ [Creo que me ceñiré a la arquitectura y la planificación física de las ciudades, y comenzaré por la escala, por la *dimensión* de nuestro punto de atención] Breuer, *Marcel Breuer...*, 55.

¹⁹ [Es hora de que la plaza abierta recupere su importancia: la plaza como símbolo del orgullo cívico y como herramienta de la vida cívica: un necesario desperdicio de espacio] Breuer, *Marcel Breuer...*, 57.

²⁰ [Pieza ilustrada (conversación de Breuer) que muestra algunos de los desarrollos actuales que parecen ofrecer mayores promesas para el futuro] Marcel Breuer, “Professional Papers” (ID AAA_breumarc_5719_049_001 / AAA_breumarc_5719_059_001).

²¹ [Este último y más importante apartado ilustrado] Breuer, *Marcel Breuer...*, 7.

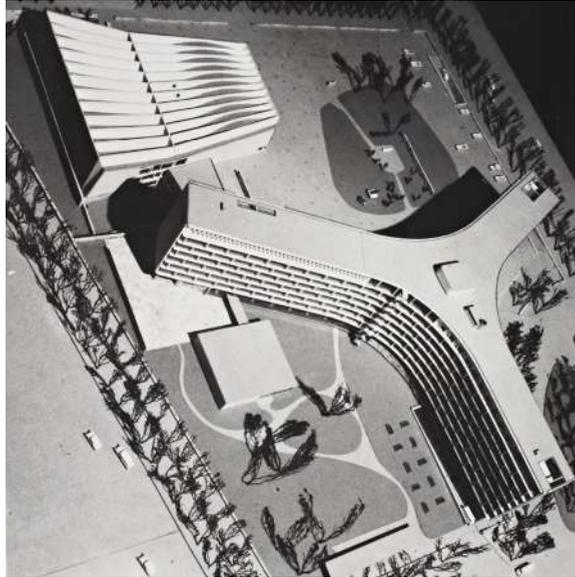


Figura 3. Propuesta definitiva para la sede de la UNESCO, Place de Fontenoy, París, 1953 (*Aerial View of Model*). Fuente: Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, ID 23044-001.

La sede de la UNESCO y la Abadía Benedictina de Saint John (fig. 4), supusieron la internacionalización definitiva de Breuer y un cambio radical en el lenguaje expresivo del despacho hacia la generación de estructuras colosales y escultóricas realizadas en hormigón armado –en franco contraste con el *balloon frame* y la mampostería tradicional de la mayoría de las casas unifamiliares incluidas en el libro–.

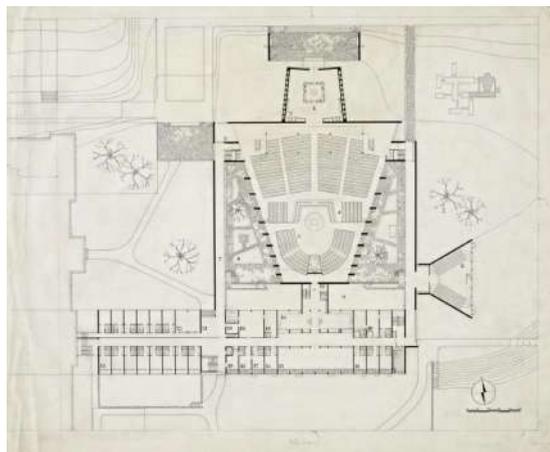


Figura 4. Planta principal de la Abadía Benedictina de Saint John, Collesville, 1953 (*Presentation Set: St. John's Abbey*). Fuente: Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, ID T700_034.

El lenguaje verbal de Breuer también transmutaría, de aquel que en 1949 según Blake “hardly mentioned the materials of which it was built [la Casa en el Jardín del Museo] [...] and he never mentioned the architectural form of the building as he had conceived it”²², hacia un Breuer que describía el campanario de la Abadía de Collegesville en 1955 (fig. 5) por su potencial estructural simbólico: “... reinforced concrete bell-support is vertically cantilevered out of the ground –a structural symbol of our time similar to the Gothic arch, which was a structural symbol of medieval times”²³. Finalmente, la obra de Breuer comenzó a desplazar su epicentro del suburbio residencial norteamericano, la domesticidad y el entorno privado, hacia los grandes centros cívicos y el carácter expresivo del monumento entendido como valor colectivo y memorable.



Figura 5. Alzados norte y este de la Abadía Benedictina de Saint John, Collegesville, 1953 (*Presentation Set: St. John's Abbey*). Fuente: Marcel Breuer Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, ID OS-15_019.

²² [apenas mencionó los materiales con que fue construida [la Casa en el Jardín del Museo] [...] y nunca mencionó la forma arquitectónica del edificio tal como él la había concebido] Blake, *Marcel Breuer...*, 89.

²³ [El soporte de la campana de hormigón armado se extiende en voladizo vertical desde el suelo, un símbolo estructural de nuestro tiempo similar al arco gótico, que fue un símbolo estructural de la época medieval] Breuer, *Marcel Breuer...*, 191.

El registro fotográfico del *playground* como construcción de los imaginarios modernos de espacios de juego urbanos

The Photographic Record of Playgrounds as a Construction of Modern Imaginaries of Urban Play Spaces

NICOLÁS STUTZIN DONOSO

Universidad Diego Portales, nicolas.stutzin@udp.cl

Abstract

A lo largo del siglo XX, la fotografía documental cumplió un rol central en la creación de imaginarios respecto del espacio que podía ocupar la infancia en la ciudad. Las imágenes de niños y niñas jugando en plazas y calles contribuyeron, a través de distintos discursos, a definir su posición como agentes en la construcción de la sociedad. Estos imaginarios fotográficos han instalado dichos espacios de juego, o *playgrounds*, en la discusión disciplinar, de forma que la fotografía se ha convertido en el medio que mejor permite constatar el impacto social de tales intervenciones. El análisis de estos registros expone las distintas ideologías que vincularon la infancia con la ciudad moderna a través del diseño de parques infantiles durante las décadas centrales del siglo XX, así como rastrear una serie de operaciones que abogaron por establecer reglas y códigos para los niños en las calles.

Throughout the 20th century, documentary photography played a central role in the creation of imaginaries regarding the space that childhood could occupy in the city. The images of children playing in squares and streets contributed, through different discourses, to define their position as agents in the construction of society. These photographic imaginaries have installed these game spaces, or playgrounds, in the disciplinary discussion, so that photography has become the means that best allows us to verify the social impact of such interventions. The analysis of these records exposes the different ideologies that linked childhood with the modern city through the design of playgrounds during the central decades of the 20th century, as well as tracing a series of operations that advocated establishing rules and codes for children in streets.

Keywords

Infancia, juego, arquitectura, ciudad moderna, fotografía documental
Childhood, play, architecture, modern city, documentary photography

Introducción

En la década de 1950, un puñado de registros fotográficos de niños y niñas jugando libre y espontáneamente en la calle cumplieron un rol fundamental en la rearticulación del discurso del movimiento moderno sobre la ciudad, y en la instalación del juego y la infancia como temas de preocupaciones disciplinares en arquitectura. Uno de los registros más significativos en este proceso fue la serie de fotografías con las que el artista documental y fotógrafo Nigel Henderson documentó distintas formas de juego infantil en las calles del East End de Londres. En 1953, Alison y Peter Smithson incluyeron parte de esta serie en su presentación para el noveno congreso CIAM, la grilla *Urban Re-Identification* (fig. 1). Rompiendo las rígidas estructuras de análisis que caracterizaban el formato de presentación de los CIAM, insertaron una selección de las evocadoras imágenes de Henderson para relevar el uso lúdico del espacio público por sobre los utilitarios paradigmas funcionalistas. Dirk van den Heuvel señala que, con estas fotografías, los Smithson reivindicaban las calles de este barrio obrero como: “a potential inspiration for new, vital forms of architecture and urban design”¹. Tres años después, en el décimo congreso CIAM celebrado en 1956, Aldo van Eyck presentó la grilla *Lost Identity* (fig. 2). En ella, una acotada serie de fotografías de niños y niñas jugando en calles y parques nevados de Ámsterdam sirvió para poner en contexto, como parte de una tradición perdida, la idea del juego infantil como una condición integral de la ciudad. Estas fotografías complementaban una secuencia de imágenes en las que se registraba la intensa actividad de algunas de las plazas de juego que el mismo Van Eyck había diseñado para Ámsterdam en la última década, como parte de un plan por entregar espacios para reactivar la vida pública en el contexto de posguerra. En ambos casos, el uso de estos peculiares registros fotográficos supuso una provocación respecto del paradigma adultocéntrico del funcionalismo moderno, al mismo tiempo que servía como alegoría a la libertad que va de la mano de los usos no reglamentados de la ciudad, encarnados estratégica y simbólicamente en el juego infantil como algo puro, primitivo y permanente; una condición incuestionable.



Figura 1. *Urban Re-Identification*, Alison y Peter Smithson, 1953. Grilla presentada en el CIAM IX en Aix-en-Provence. Fuente: Max Risselada y Dirk van der Heuvel, eds., *Team 10 in Search of a Utopia of the Present* (Róterdam: NAI, 2005), 30.

¹ [... una potencial inspiración para nuevas y vitales formas de arquitectura y diseño urbano] Dirk van den Heuvel, *Team 10 in Search of a Utopia of the Present* (Róterdam: NAI, 2005), 30.

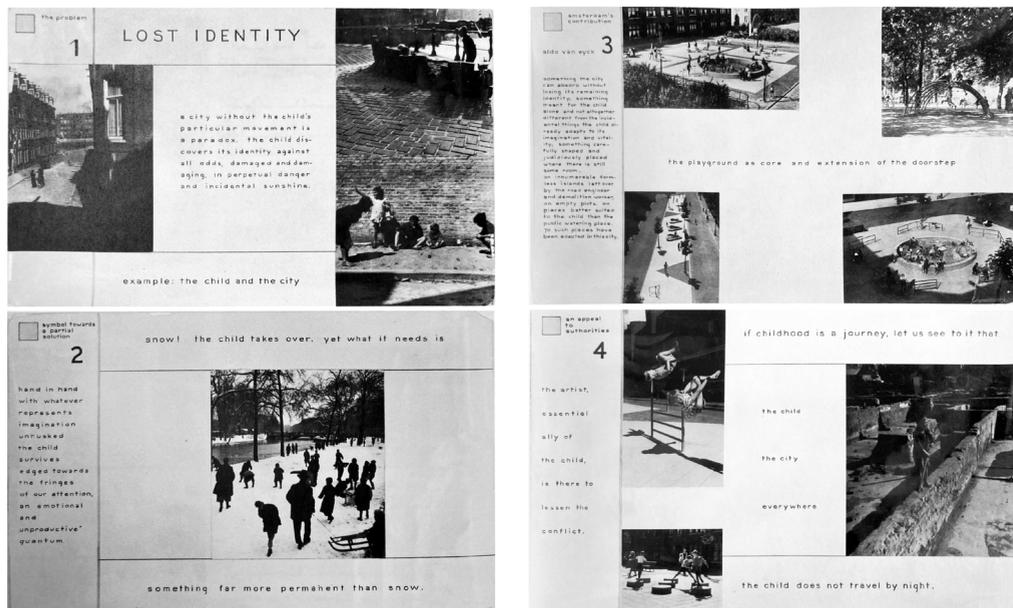


Figura 2. *Lost Identity*, Aldo van Eyck, 1956. Grilla presentada en el CIAM X en Dubrovnik. Fuente: Risselada y van der Heuvel, *Team 10 in Search...*, 56.

Sin embargo, además de ser un motor para instalar el tema y la preocupación por la infancia, la documentación fotográfica de los espacios de juego infantil ha cumplido un rol relevante en la creación de diversos imaginarios respecto del espacio que puede ocupar la infancia en la ciudad. Las imágenes que registran a niños y niñas jugando en plazas y calles han contribuido, a través de distintos discursos, a definir su posición como agentes en la construcción de la sociedad.

El registro fotográfico del *playground*

Los *playgrounds* de la modernidad, como pequeñas arquitecturas, demuestran más eficazmente su valor y su sentido en los registros fotográficos del juego infantil que en la representación gráfica de sus formas o diseños. Son arquitecturas que se entienden mejor a partir de las acciones de sus usuarios que por sus condiciones espaciales. Esta condición particular ha hecho que la principal forma de difusión y puesta en valor de estos espacios tienda a ser la fotografía por sobre cualquier forma de dibujo, pues permite constatar el impacto social de estas intervenciones. Incluso, no cualquier fotografía; ha primado la fotografía documental, que pone el foco en el registro de situaciones, y la fotografía de calle, que enfatiza la espontaneidad y la instantaneidad del medio. Las técnicas y los encuadres escapan de las fórmulas tradicionales de la fotografía de arquitectura o de la fotografía de paisaje.

Dada estas características, los registros fotográficos históricos de *playgrounds* modernos entregan claves para entender no solo qué relación entre arquitectura y juego que subyacía a los distintos proyectos, sino también identificar distintas visiones ideológicas que conectaron

la infancia con la ciudad moderna a través del diseño de parques infantiles. En una comparación de dos casos, podemos ver como condiciones de temporalidad, relaciones con la ciudad y nociones de juego, producen una serie de consistencias entre la aproximación ideológica del *playground* y la forma de documentarlos mediante la fotografía, consolidando imaginarios alejan al *playground* de otras arquitecturas. En ambos casos, las imágenes que han permitido ponerlos en valor, responden más lecturas socio-culturales de los procesos de la ciudad asociados a la infancia, que al registro de objetos arquitectónicos.

Los registros fotográficos de los *playgrounds* de Aldo van Eyck en Ámsterdam

Tal como se enuncio al inicio, las más de 700 plazas de juego diseñadas en serie por el arquitecto Aldo van Eyck entre 1947 y 1978 para la ciudad de Ámsterdam, constituyen un caso paradigmático para entender la relación entre juego, infancia y ciudad moderna desde la construcción de un imaginario fotográfico. Van Eyck concibió estas plazas de juego como un ejercicio serial de composición, articulando el diseño de un catálogo de elementos para el juego con una paleta de materiales acotada, casi genérica: “they mainly consist of metal (aluminum) and concrete, which gave them a timeless and indestructible aura”².

Las fotografías logran capturar esta idea de serialidad mostrando el proyecto desde una posición de ubicuidad –como múltiples proyectos activos en distintos puntos de la ciudad, coexistiendo como una red de espacios públicos sencillos, capaces de pasar a un segundo plano para poner en valor la expresión del juego libre–. Los espacios para el juego infantil son mostrados en continuidad y simultaneidad con el resto ciudad.

De acuerdo a Van Eyck, la serie de *playgrounds* configuraban una red física y social: “the playgrounds together form a network of focal points spread all over the city: an additional urban fabric of public places where not only children gathered but parents and the elderly too”³. Como espacios públicos, posibilitarían la construcción de redes sociales de confianza que podrían fortalecer a la sociedad de la Ámsterdam de posguerra. Sin embargo, considerando que gran parte de sus plazas en el centro de la ciudad se construyeron sobre terrenos privados (ocupando sitios abandonados o demolidos durante la guerra) o que se volvieron potencialmente desarrollables posteriormente para otros usos, parte importante del proyecto cumplió un rol temporal en este proceso de recuperación de la vida de la ciudad.

Pese a su interés arquitectónico, la revisión de la serie de registro fotográfico de las algunas plazas de Van Eyck donde se muestran la transformación de terrenos baldíos, plazas y parques en Ámsterdam, como un antes y un después, permite demostrar como el proyecto arquitectónico de conversión de la ciudad a partir de la introducción de espacios de juego se sostiene desde su registro fotográfico. Las imágenes, que son parte del archivo municipal, corresponden a un catastro realizado en su mayoría por fotógrafos anónimos que fue

² [... se componen principalmente de metal (aluminio) y hormigón, lo que les confiere un aura atemporal e indestructible] Anna van Lingen y Denisa Kollarova, *Aldo van Eyck: Seventeen Playgrounds* (Eindhoven: Lecturis, 2016), 72.

³ [... los parques infantiles juntos forman una red [de puntos focales repartidos por toda la ciudad: un tejido urbano adicional de lugares públicos donde no sólo se reunían los niños sino también los padres y los ancianos] Vincent Ligtelijn, ed., *Aldo van Eyck, Works* (Berlín: Birkhäuser, 1999), 68.

encargado desde el departamento de obras públicas de la ciudad. Recién en 1999, el mismo año de la muerte de Van Eyck, un libro publicado por Liane Lefavre y Alexander Tzonis titulado *Aldo van Eyck: Humanist Rebel - Inbetweening in a Postwar World* logra sacar algunas a la luz y ponerlas en valor (fig. 3). Luego de eso, las fotos han sido parte inescapable del imaginario del proyecto, apareciendo en exposiciones retrospectivas como *Playgrounds by Aldo van Eyck* inaugurada en el Stedelijk Museum de Ámsterdam en 2002 y en un sinnúmero de publicaciones. Hasta hoy, estas imágenes, que han servido como comprobación las implicancias sociales y culturales del proyecto, además de sus alcances materiales en cuando a la variedad contextual y composicional de los *playgrounds*, convirtiéndose en parte clave de su narrativa. El pragmatismo del registro, que permite de un golpe apreciar tanto el cambio físico como posibilidades sociales que levantaba el proyecto, lo vuelve una evidencia del éxito de sus premisas arquitectónicas y sociales.

Asimismo, el archivo fotográfico ha permitido construir un imaginario de la magnitud del proyecto (fig. 4). Si bien Van Eyck logró diseñar más de 700 unidades de juego en poco más de 30 años, muchas de las plazas tuvieron un carácter temporal y, dentro de este mismo período de tiempo, ya había sido desmanteladas. Por esto, el proyecto como idea unitaria, puede ser entendido y conceptualizado desde este archivo de imágenes, que, con rigor de archivo, dejó registro de un proceso⁴.



Figura 3. (izda) Dijkstraat, Ámsterdam, sitio baldío, 1954. Fuente: Liane Lefavre y Alexander Tzonis, *Aldo van Eyck: Humanist Rebel - Inbetweening in a Postwar World* (Róterdam: 010 Publishers, 1999), 26.

Figura 4. (dcha) Dijkstraat, Ámsterdam, *playground* diseñado por Aldo van Eyck. Fuente: Lefavre y Tzonis, *Aldo van Eyck: Humanist Rebel...*, 27.

⁴ Cf. Nicolás Stutzin, "More Permanent than Snow", *AA Files*, n.º 68 (2014): 108-109.

Los registros fotográficos de los *playgrounds* de aventura de Inglaterra

La posibilidad de involucrar activamente a la infancia en el diseño de sus espacios de juego, alejando la concepción del *playground* de la perspectiva hegemónicamente adulta, supuso un giro radical en su condición urbana y arquitectónica. A partir de la década de 1940, Lady Allen of Hurtwood, promotora de los llamados *Junk Playgrounds* o *Adventure Playgrounds* en Inglaterra, se convirtió en un referente internacional para la diseminación de la noción de la plaza de juegos como un lugar para la actividad colectiva y colaborativa, para la exploración material y para una renovada idea de libertad del niño en la ciudad. Tras descubrir el trabajo de Dan Fink y Carl Theodor Sørensen en Dinamarca, en 1945, Lady Allen comenzó a abogar por una forma diferente de participación entre el niño y la comunidad, con plazas de juegos subvertían las lógicas asépticas del diseño y la planificación urbana modernas, trayendo a la ciudad formas no adiestradas de juego, como las que tenían los que podía tener los niños en el campo, donde cualquier objeto guarda el potencial de ser usado libremente y el espacio parece no tener de límites (fig. 5).

Así, lo que había comenzado en Copenhague como una solución de paisajismo orientada a la transformación y el uso de jardines en proyectos de bloques de viviendas de la década de 1920, se convirtió en un movimiento que redefinió las implicaciones políticas del juego urbano en al menos dos formas. Por un lado, en lugar de confiar en el conocimiento del departamento de obras públicas, las iniciativas de *Adventure Playground* utilizaron la energía bastante impetuosa de la infancia, es decir, recurrieron a su propia agencia, para erigir estructuras de juego en lotes vacíos utilizando materiales y herramientas de construcción, restos de autos viejos, neumáticos y todo tipo de chatarra. Así, el propio niño se volvía un participante activo en la transformación del espacio urbano. Por otro lado, el “buen diseño” no era suficiente: los elementos mecánicos, repetitivos, aburridos y costosos se evitaron empujando resultados que condujeran a experiencias más libres e imaginativas.

Este modelo se apoyaba en trabajadores voluntarios conocidos como “líderes de juego”: adultos responsables de supervisar y organizar tanto el espacio como las distintas actividades lúdicas en las que se involucraban niños y niñas. Con esto, los mayores pasaban de ser los “diseñadores” a ser “administradores” del *playground*, dando origen a un nuevo conjunto de reglas donde la seguridad, en lugar de prefijada e impuesta, tenía que ser negociada y reforzada permanentemente.

Pese a que pueda parecer problemática, esta visión no debe sino ser entendida como visionaria si consideramos que pasarían varias décadas hasta que ideas como estas fueras levantadas de manera sistemática desde las ciencias sociales. No fue hasta la década de 1990 que, desde el enfoque constructivista de la sociología de la infancia, se reconoció a los niños como agentes, pasando de ser concebidos como objetos pasivos en la estructura y los procesos sociales, a ser considerados como actores sociales, reconociendo su participación en la construcción y determinación de sus propias vidas, de quienes les rodean y de las sociedades en que se desenvuelven.

Esta exploración dio origen a nuevos dispositivos de juego que, teniendo al niño al mando, versionaban construcciones del mundo de los adultos. Torres, puentes, rampas y refugios: los *Adventure Playgrounds* ingleses son la imagen de pequeñas ciudades hechas para

fantasías salvajes, diseñadas y construidas por niños y para niños dentro de la ciudad de los adultos.

En este sentido, la retórica de esta aproximación y las imágenes que la han dado a conocer, se muestran las situaciones de juego, con las construcciones como escenarios que aparentan estar en permanente transformación. Las fotografías son representaciones de un momento particular y singular, solo registrable mediante la captura instantánea. A falta de un diseñador formal, no existen, ni podrían existir, reconstrucciones planimétricas acabadas o detalladas. Por el contrario, los *Adventure Playgrounds* fueron fotografiados por fotógrafos aficionados y de agencias, que veía en estos espacios situaciones de interés social y político.



Figura 5. *Why Not Use Our Bomb Sites Like This?* Fuente: Lady Allen of Hurtwood, *Picture Post* (noviembre 1946): 26-27.

Conclusiones

El potencial que guardan las plazas de juegos infantiles como arquitecturas para regenerar la ciudad resulta difícil de ser captado o representado en sus diseños o en sus dibujos tradicionales. Siendo muchas veces tremendamente simples en su configuración, solo han sido reconocidas en su capacidad transformadora del espacio público a partir de los registros fotográficos que muestran sus formas de uso; precisamente, porque es en estas instantáneas donde se evidencia que, en realidad, es el juego, como actividad libre y espontánea en la ciudad, lo que prima sobre la misma arquitectura. Es así como la imagen fotográfica del

niño jugando en las plazas ha logrado elevar un tipo arquitectónico, prácticamente irrelevante desde el punto de vista de la representación arquitectónica tradicional, a un objeto de estudio con alcances sociales, políticos y culturales.

Coincidentemente, el juego infantil comienza a ser absorbido en la discusión de arquitectura de forma simultánea a un momento clave de la fotografía documental. En el MoMA de Nueva York, en 1955, se montó la exposición *The Family of Man*: una muestra de fotografía documental curada por el fotógrafo estadounidense Edward Steichen. La muestra fue presentada al mundo como la exposición de fotografía más grande de todos los tiempos. Allí también la imagen del juego infantil, en distintos contextos y lugares del mundo, cobró especial relevancia dentro de un proyecto que reunía más de 500 imágenes provenientes de más de 60 países, y que fue descrito por su curador como: “a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world”⁵. La tradición de las plazas de juego modernas y sus imaginarios aún resuenan con este momento.

⁵ [un espejo de la unidad esencial de la humanidad en todo el mundo] Edward Steichen, *The Family of Man* (Nueva York: MoMA, 1955), 5.

Les Promenades et le Paysan de Paris. El parque de Buttes-Chaumont entre la lírica y la técnica

Les Promenades et le Paysan de Paris. The Buttes-Chaumont Park between the Lyrical and the Technical

DIEGO TORIBIO ÁLVAREZ

Universidad Politécnica de Madrid, diego.toribio.alvarez@upm.es

Abstract

Louis Aragon, en su novela surrealista *Le Paysan de Paris*, utiliza el parque de Buttes-Chaumont como escenario para la reflexión, entremezclando lírica y técnica gracias a la experiencia sensible del paisaje alcanzada durante el paseo. La noche exalta las virtudes de un jardín que encuentra en la obra de Aragon una descripción adicional a la hecha por Jean-Charles Adolphe Alphand, proyectista del parque, en su obra *Les Promenades de Paris*, donde describe los trabajos llevados a cabo en la remodelación de la capital francesa durante el Segundo Imperio. La confrontación de ambas lecturas, aparentemente diferenciadas, revela el parque como una realidad ambivalente que merece una reflexión profunda. De ella se desprende que ni el texto de Aragon plantea el parque como escenario útil únicamente a la experiencia sensible, ni el de Alphand es un texto puramente descriptivo.

Louis Aragon, in his surrealist novel *Le Paysan de Paris*, uses the Buttes-Chaumont Park as a stage for reflection, one in which lyricism and technique intermingle through the sensitive experience of landscape achieved during the act of strolling. The night exalts the virtues of a garden that finds in Aragon's novel an additional description to the one made by Jean-Charles Adolphe Alphand designer of the park, in his work *Les Promenades de Paris*, where he describes the works carried out in the remodeling of the French capital during the Second Empire. The confrontation of both readings, apparently differentiated, reveals the park as an ambivalent reality that deserves a deep reflection. It is clear that neither Aragon's text presents the park as a scenario useful only to the sensitive experience, nor Alphand's is a purely descriptive text.

Keywords

Paisaje urbano, parque urbano, literatura surrealista, París, siglo XIX

Urban landscape, urban park, surrealist literature, Paris, 19th century

Introducción. *Les Promenades de Paris* y el parque de Buttes-Chaumont

Entre 1853 y 1870, la ciudad de París protagonizó una transformación urbana sin precedentes. El denominado Plan Haussmann hizo tangible la imagen de una metrópolis moderna diseñada al calor incipiente de una Segunda Revolución Industrial. Del conjunto de las operaciones puestas en marcha, fue especialmente relevante la sistematización de espacios libres, una iniciativa pionera por su escala que estuvo a cargo del ingeniero de puentes y caminos Jean- Charles Adolphe Alphand (1817-1891). La práctica totalidad del trabajo realizado por el Service des Promenades et Plantations de la Ville de Paris, constituido en 1854, quedó recogida en *Les Promenades de Paris* (1867-1873)¹, una publicación de gran formato en la que Alphand detalló el proceso de transformación de la capital francesa. Entre las numerosas actuaciones destaca un proyecto en particular, por su grado de refinamiento técnico y calidad espacial: el Parc des Buttes-Chaumont, ubicado en el noroeste de París.

El parque fue construido entre 1864 y 1867. Se localiza en el distrito diecinueve, y ocupa una parcela irregular de 25 hectáreas, delimitada por la Rue de Crimée al noreste, y la Rue Manin y la Rue Botzaris, al noroeste y sureste respectivamente. El recorrido curvo de estas últimas, unidas al sur por la Avenida Simon Bolívar, le confieren al perímetro su singular forma de cuña (fig. 1). El nombre Chaumont parece proceder de la contracción de *Chauve-mont* (monte calvo)², por el aspecto del lugar previo a las obras del parque. El sitio, que había sido escenario bélico, sede para ejecuciones públicas, cantera de yeso y vertedero, despertaba numerosos recuerdos en la imaginación colectiva cuando a principios de la década de 1860 se tomó la iniciativa para su transformación. La incorporación de los municipios de la Villette y Belleville a París a mediados del siglo XIX puso bajo la jurisdicción de Haussmann un espacio que suponía un problema. En palabras de Alphand: “las autoridades parisinas [eran] incapaces de permitir que un lugar tan desierto, peligroso e insalubre permaneciera dentro del nuevo París”³.

Buttes-Chaumont fue, en gran parte, resultado de un proceso de diseño centrado en las condiciones preexistentes. De forma análoga a otros proyectos como el Bois de Boulogne, el *génies loci* del lugar fue fundamental para definir el nuevo parque. Alphand basó su trabajo en el “estudio analítico [...] de los lugares de distinto carácter”⁴, un interés centrado en la particularización de cada proyecto y el alejamiento de las soluciones estandarizadas o soluciones aplicables a lugares con características asimilables. Los paisajistas aprovecharon la orografía que había conformado la explotación minera y que permitió incorporar y magnificar numerosos accidentes naturalizados como colinas, grutas o acantilados (fig. 2). Esta importancia notable de la topografía aporta el término que completa el nombre del parque: *buttes*⁵, referido a las colinas o montículos que hacen de este sitio uno de los espacios

¹ Jean-Charles Adolph Alphand, *Les Promenades de Paris* (París: J. Rothschild éditeur, 1867-1873).

² Alphand, *Les Promenades...*, 198.

³ Alphand, *Les Promenades...*, 203.

⁴ Antoine Grumbach, “The Promenades of Paris”, *Oppositions*, n.º 8 (1977): 55.

⁵ Dictionnaire Larousse, s.v. “Butte”, consultado 20 de junio de 2023, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/butte>.

públicos más accidentado de todo París. Los grandes movimientos de tierra, a los que se sumó el cubrimiento de todo el parque con una capa de tierra fértil, ayudaron a modelar el relieve.

El desplazamiento de grandes masas de tierra configuró una estructura espacial dividida en tres. Al sudoeste, un sitio con formas suavizadas, y lomas poco escarpadas, con tres colinas principales: la Butte de Puebla, la Butte de Fessart y la Butte aux Cèdres. En el resto del parque aparecen mayores pendientes y variaciones altimétricas que permitieron diferentes actuaciones: al este, permitieron un valle que recogía el paso del ferrocarril; en la parte central, un lago artificial en cuyo centro se eleva un promontorio rocoso conocido como Isla del Belvedere. Esta elevación la remata un tempo de la Sibila, punto focal del parque que es visible desde la mayor parte del paseo.

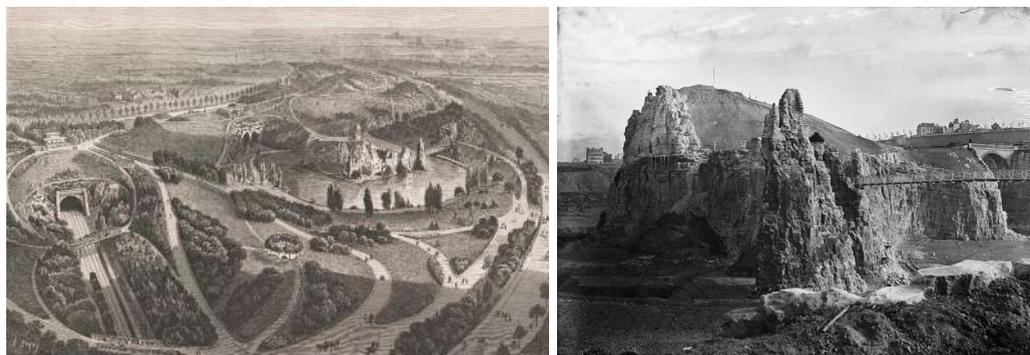


Figura 1. (izda) Parque de Buttes-Chaumont a vista de pájaro y sus principales hitos, como el lago, la Isla del Belvedere o el paso elevado sobre las vías del tren, J. Gauchard, en Jean-Charles Adolphe Alphand, *Les Promenades de Paris*. Fuente: <https://www.e-rara.ch>.

Figura 2. (dcha) *Buttes-Chaumont, en cours d'aménagement, 19e arrondissement*. Construcción del lago y de la Isla del Belvedere durante la transformación de Buttes-Chaumont en 1865, Charles Maraville. Fuente: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr>.

Al igual que en el resto de espacios públicos concebidos a la luz del trabajo de Haussmann, el sistema de circulaciones juega un papel clave en el desarrollo del parque de Buttes-Chaumont. El Service des Promenades planificó una red jerarquizada de caminos que permitía el paseo por un circuito abierto de aproximadamente cinco kilómetros de longitud⁶. Dicho sistema se planteó de tal manera que los caminos de mayor anchura posibilitaban el tránsito de vehículos, facilitaban la conexión con la trama urbana a través de seis puertas de acceso y rodeaban los principales accidentes topográficos como el lago y las colinas. Los caminos más estrechos eran peatonales y permitían acceder a los puntos más elevados. El sistema de caminos permitió integrar los diferentes ámbitos, labor que también fue posible gracias al uso de las plantaciones. La vegetación dispuesta en el parque da homogeneidad al conjunto y condiciona la percepción visual de los principales hitos. El arbolado se concentra en bifurcaciones e intersecciones de caminos, en las faldas de las colinas y cerrando el

⁶ Alphand, *Les Promenades...*, 203.

perímetro del parque. Buttes-Chaumont atesora entre sus límites la mayor diversidad vegetal de todos los parques de París⁷, con una predominancia de cedros, pinos y otras plantas perennes de montaña que refuerzan la idea de un relieve alpino.

El tratamiento efectuado del terreno, la vegetación, las circulaciones y los recursos hídricos para crear el Parc des Buttes-Chaumont da lugar a un espacio pintoresco que tiene que ser entendido en el contexto francés –y parisino– del siglo XIX. Los esfuerzos necesarios para su diseño y ejecución fueron posibles gracias a las innovaciones tecnológicas y científicas que habían sido conquistadas por la Académie francesa. Toda la documentación gráfica y escrita contenida en *Les Promenades* expone un dominio de la técnica pleno: análisis de costes, innovadores métodos constructivos, procesos de ensayo y error, experimentos formales y análisis de materiales, entre otros. En palabras de Antoine Grumbach “resultan fascinantes los esfuerzos aritméticos por calcular la belleza del espacio público”⁸. Alphand y su equipo se suman a la tradición francesa de colaboración entre la ingeniería y el arte de diseñar jardines recogida por Jean-Marie Morel en su libro *Théorie des jardins*⁹: una gran parte del Service des Promenades estuvo formado por ingenieros, cuya formación condicionó la visión que tenían sobre el paisaje y su construcción. El término *architecte-paysagiste*¹⁰ –acuñado por Morel y término precursor de la figura moderna del arquitecto de paisaje– ha sido considerado por autores como Joseph Disponzio como adecuado para hablar de personalidades como Alphand. El Service resolvió los elementos principales de los espacios públicos (topografía, hidrología, circulación y plantaciones) desde la perspectiva de la ingeniería civil. Para Jean Darcel –presumiblemente responsable del anteproyecto de Buttes-Chaumont y colaborador fundamental de Alphand¹¹– el jardín podía interpretarse en términos generales como un relieve trabajado mediante terraplenes y excavaciones y animado por sistemas de agua, circulaciones y plantaciones vegetales¹². La naturaleza construida en *Les Promenades* y en el parque de Buttes-Chaumont descansa sobre la confianza depositada en que el rendimiento de la tecnología establezca la imagen del medio natural¹³.

La importancia de la aportación de la ingeniería a las transformaciones de París durante el Segundo Imperio ha sido explicada por Ann Komara a partir del Buttes-Chaumont. En particular, de los planos elaborados por Alphand¹⁴. La publicación en *Les Promenades* de un

⁷ Julien Duffé, “Paris: le parc des Buttes-Chaumont, 150 ans et toujours vert”, en *Le Parisien* (sitio web), 27 de junio 2017, consultado 19 de junio de 2023, <https://www.leparisien.fr/paris-75/paris-75019/paris-le-parc-des-buttes-chaumont-150-ans-et-toujours-vert-27-06-2017-7093032.php>.

⁸ Grumbach, “The Promenades...”, 51.

⁹ Jean-Marie Morel, *Théorie des Jardins* (París: Pissot, 1776).

¹⁰ Joseph Disponzio, “From Garden to Landscape: Jean-Marie Morel and the Transformation of Garden Design”, *AA Files*, n.º 44 (2001): 6.

¹¹ Antoine Picon, “Nature et Ingénierie: Le Parc des Buttes-Chaumont”, *Romantisme*, n.º 150 (2010): 38.

¹² Jean Darcel, *Etude sur l'architecture des jardins* (París: Dunod, 1875).

¹³ Picon, “Nature et Ingénierie...”, 35.

¹⁴ Ann Komara, “Measure and Map: Alphand’s Contours of Construction at the Parc des Buttes Chaumont, Paris 1867”, *Landscape Journal* 28, n.º 1 (2009): 22-39.

plano de curvas de nivel, que muestra el estado previo y el estado reformado, así como de un plano sombreado del estado final, prueba para Komara que Alphand tuvo una aproximación al parque dual, en la que la técnica y la estética del paisaje operaban en paralelo. La precisión en la representación topográfica fue fundamental para elaborar análisis volumétricos, para estimar materiales y costes, y para planificar adecuadamente las pendientes del sistema de caminos del parque. La sofisticación en el tratamiento del parque permite un nuevo programa estético sujeto a un nuevo entendimiento de lo *natural*. Según Antoine Picon “la naturaleza representa, contra todo pronóstico, una dimensión fundamental de la urbanización”¹⁵. A partir de las ilustraciones y las explicaciones que encontramos en el escrito de Alphand es posible comprobar similitudes entre la planificación de los espacios libres y el tratamiento de lo edificado. Tanto los parques como el tejido urbano se desarrollaron haciendo uso de mismos sistemas e infraestructuras subyacentes. Una vez finalizados los trabajos del Plan Haussmann en 1870, se elaboraron documentos gráficos que parecen reforzar esta idea, con planos que representan los parques casi como manzanas construidas¹⁶ (fig. 3).



Figura 3. Detalle del plano de operaciones realizadas en el viario de París entre 1871 y 1889, en el que se muestra el parque de Buttes-Chaumont, en *Atlas les travaux de Paris, 1789-1889*, ed. por M. E. Poubelle y M. A. Alphand. Fuente: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr>.

Esta dualidad entre espacio natural (o al menos aparentemente) y aplicaciones tecnológicas, desvela Buttes-Chaumont como un escenario moderno diseñado para el paseo y el ocio. Algo que George Sand explica así: “entre lo real y lo convencional, entre el arte y la naturaleza, existe un entorno necesario para el disfrute sedentario del gran público”¹⁷. Picon, añade que el parque integra lo sublime con lo pintoresco, dos caras de un mismo enfoque que acentúan el carácter escénico generador de sensaciones¹⁸. La modernidad atribuida a los

¹⁵ Antoine Picon, “Nature, Infrastructure and the Urban Condition”, en *Ecological Urbanism*, ed. por Mohsen Mostafavi y Gareth Doherty (Zúrich: Lars Muller Publishers, 2016), 534.

¹⁶ Jean-Charles Adolphe Alphand, *Les travaux de Paris. 1789-1889* (París: Imprimerie Nationale, 1889).

¹⁷ George Sand, “La rêverie à Paris”, en *La Coupe* (París: Calmann Lévy, 1876), 315.

¹⁸ Picon, “Nature et Ingénierie...”, 41.

parques de Alphand no solo reside latente en las etapas de su construcción, sino que se evidencia en fenómenos materiales como el paso del ferrocarril en Buttes-Chaumont. El tren atraviesa el paisaje como un recurso escénico, para el cual se genera un punto de vista privilegiado desde un puente que cruza las vías. El imaginario de este pintoresquismo renovado deja atrás la escena naturalista del paisajismo inglés a favor de la tecnología y la velocidad producidas por la industria.

Deambulaci3n nocturna por Buttes-Chaumont

Las promenades describen el paseo en territorios o entornos que no son urbanos, siendo *promeneur*, en su origen, quien recorría el medio rural¹⁹. Este vocablo, por tanto, no es ideológicamente neutro sino que contiene en su propia naturaleza la intencionalidad de la obra de Alphand en París. Es un intento de significar la penetraci3n de aquello vinculado a lo rural en el constructo sociocultural que es la capital francesa: el que quiere pasear por el medio rural puede hacerlo ahora en la ciudad gracias a Alphand, adentrándose en sus *promenades*.

En el a1o 1926, Louis Aragon publica *El campesino de París*, una novela parcialmente biográfica en la que el autor se significa como *promeneur* en la capital del Sena. Con una diferencia temporal de medio siglo, el escritor surrealista asume el rol pretendido por Alphand, el del urbanita convertido temporalmente en caminante rural durante su travesía por los espacios p3blicos de París. Aragon, perteneciente al grupo de escritores surrealistas franceses, expone una serie de acontecimientos que tienen lugar durante una deambulaci3n, concepto que André Breton desarroll3 a partir de las ideas dadaístas y que consistía en un andar errático siguiendo el azar y la intuici3n. Bajo el título *El sentimiento de la naturaleza en Buttes-Chaumont* se encuentra uno de los dos pasajes centrales del texto. En este capítulo, que contiene dieciocho partes, se incluyen una serie de reflexiones sobre el ser humano, el espíritu, el habitar en el mundo moderno, el jardín y el valor de lo natural. Aquello que estructura el coraz3n del texto en Buttes Chaumont es el andar, cargado de valores oníricos y evocativos bajo la óptica surrealista de la deambulaci3n. Una “operaci3n estética consciente”, según lo describe Francesco Careri en su libro *Walkscapes*.

De la parte I a la parte V de *El sentimiento de la naturaleza en Buttes-Chaumont*, Aragon revisa los fundamentos de la modernidad y muestra cierta disconformidad con la imposici3n de una vida dirigida por los “inconcebibles efectos de la velocidad”²⁰. Se plantea que el deambular del ser humano se rige ahora por un principio de aceleraci3n que ha modificado drásticamente la forma de vivir. Frente a esta “mitología del movimiento”²¹, se encuentra el jardín como espacio antag3nico, lugar “n3mada en el coraz3n de la ciudad”²² que contiene los anhelos de la persona y lo transforma para devolverlo a un caminar de ritmo lento. Lo n3mada no es el jardín, sino la vivencia en su interior, el desplazamiento en sus senderos.

¹⁹ Grumbach, “The Promenades...”, 52.

²⁰ Louis Aragon, *El aldeano de París*, trad. por Vanesa García (Madrid: Errata Naturae, 2016), 141-142.

²¹ Aragon, *El aldeano...*, 139.

²² Aragon, *El aldeano...*, 143-144.

Hay un deseo de reivindicar el movimiento errático del ser humano como ser biológico, en contraposición al movimiento mecánico de la máquina.

El interés por la experiencia del jardín nace de lo que el autor denomina “sentimiento de la naturaleza”. Para Aragon, este sentimiento guarda relación con el “sentimiento de lo mítico”²³: sentimiento experimentado ante todos aquellos símbolos ajenos al propio ser humano, tales como grandes accidentes naturales, evocaciones históricas o fenómenos modernos como el ya citado paso del ferrocarril por los parques de París. La nueva mirada, que Aragon propone al principio de su novela, posiciona este sentimiento mítico como una vivencia personal. Su posición intelectual ha sido interpretada como una teoría epistemológica²⁴, una evocación sensible a través de imágenes poéticas que surgen de la interpretación individual y liberada que tenemos del mundo exterior. Una vivencia de lo maravilloso cotidiano (o *quotidien merveilleux*), en el que las visiones procedentes de la imaginación se ven “impulsadas por el contacto con lo real”²⁵.

Desde el fragmento VI, la acción se sitúa seis meses hacia delante en el tiempo. Una velada de aburrimiento y tedio conduce a André Breton, Marcel Noll y al propio Aragon a embarcarse en una travesía errática que los lleva a explorar el Parc des Buttes-Chaumont durante una noche con niebla. La travesía de los tres amigos por el parque se relata entre el fragmento VII y el XVI. Aragon, Breton y Noll experimentan el propósito de los caminos diseñados por Alphand, un sistema abierto y entrelazado que favorece un recorrido poco encorsetado y más cercano al paseo en la naturaleza: más cercano al deambular que buscan experimentar el grupo de escritores. Aragon habla incluso en su relato del circuito de vías múltiple del parque y de la topografía de *Les buttes*:

Al abandonar el camino principal en pos de los más sombríos senderos [...] llegan a la plataforma que domina la noche [...]. En esta cima del espíritu, los bancos, dispuestos en semicírculo, están vacíos. [...] y bajo la bruma enganchada a sus pies, hay una pradera que desciende²⁶.

En el paseo de los surrealistas descubrimos la jerarquía de caminos del parque (del camino principal a los senderos). La *cima del espíritu* no es sino la cima de la colina de Fessart, ubicación que se conoce por el punto de entrada al parque a través de la calle Sécretan. La situación elevada la confirma la existencia de una pradera que desciende. Las descripciones detalladas se entremezclan con las ideas, en un ambiente de ensoñación del que es posible extraer un recorrido real que es además cartografiable sobre el plano del parque (fig. 4). Tras la entrada por la puerta de la Rue Sécretan y el ascenso a la colina de Fessart, la expedición continúa su camino hasta el mirador sur que tiene vistas sobre el lago y el Belvedere. Es en este lugar donde se sitúa la columna a la que Aragon dedica varias páginas

²³ Aragon, *El aldeano...*, 151.

²⁴ Camilo Hoyos Gómez, “Louis Aragon y el *quotidien merveilleux* surrealista”, *Hallazgos* 10, n.º 50 (2013): 78.

²⁵ Hoyos Gómez, “Louis Aragon...”, 75.

²⁶ Aragon, *El aldeano...*, 214.

de su relato en la parte XIII (fig. 5). A continuación, y durante la parte XVI, los tres amigos cruzan el puente de los suicidas y ascienden hasta el Templo de la Sibila que corona la isla del Belvedere. Desde este punto, toman el camino del puente colgante, descienden hasta el lago, y lo bordean hasta llegar a la gruta de la cascada. No se indica más recorrido en el relato, que queda interrumpido. Los fragmentos XVII y XVIII sirven de cierre para el capítulo de Buttes-Chaumont, tras una travesía que da respuesta a algunos planteamientos de partida y plantea otros nuevos.

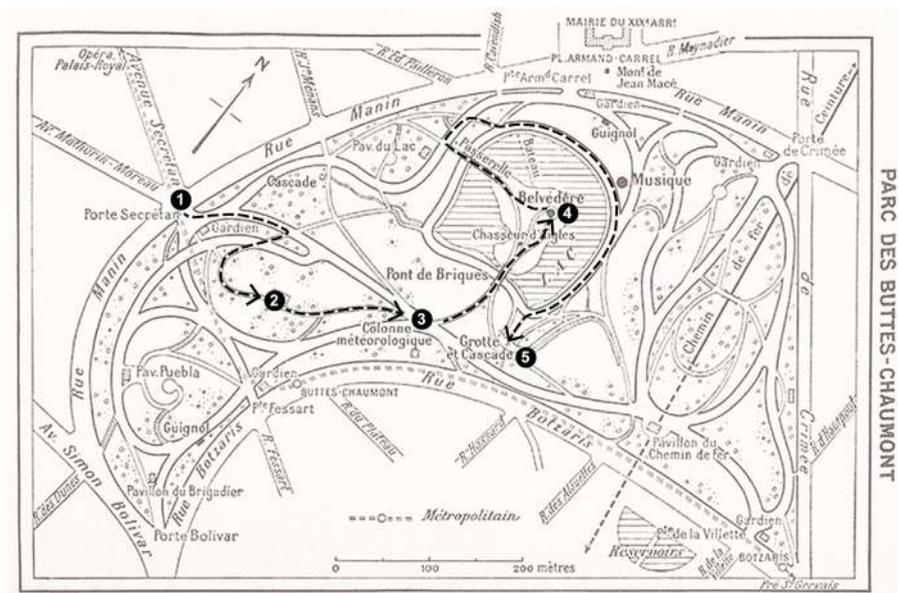


Figura 4. Recorrido de Louis Aragon, André Breton y Marcel Noll durante su paseo nocturno por Buttes-Chaumont. El paseo comienza en la puerta de la Rue Secrétan (1), sigue hasta la cima de la colina de Fessart (2), pasa por la columna meteorológica (3), el templo de la Sibila (4) y la novela lo describe hasta la gruta de la cascada (5). Fuente: elaboración propia a partir de material encontrado en <http://paris1900.lartnouveau.com>.

En un ambiente de especulación y misterio, la aparente intención lírica o estética del relato se presta a una lectura del parque en clave contemporánea. La narración que hace Aragon está construida desde el paseo, una vivencia personal que enjuicia la experiencia del lugar. A lo largo del relato, las condiciones espaciales del diseño de Alphand, así como los fenómenos de la noche, desatan la imaginación surrealista del grupo de amigos. Destacados lugares de Buttes-Chaumont, como la gruta de la cascada y el Templo de la Sibila, evocan un carácter *mítico* que el autor aprovecha como clave de su relato surrealista. Ahora bien, tal y como apunta Isabelle Levêque “la percepción mítica del lugar no debe ocultar su uso urbano”²⁷.

²⁷ Isabelle Levêque, “Les Buttes-Chaumont: un parc d’ingénieurs inspirés”, en *Jean-Charles-Adolphe Alphand et le rayonnement des parcs publics de l’école française du XIXe siècle* (París: Direction Générale des Patrimoines et de l’Architecture, Ministère de la Culture, 2017), 31-32.



Figura 5. Dos hombres consultan, en 1933, la misma columna meteorológica ante la cual se detienen Louis Aragon, André Breton y Marcel Noll durante su paseo nocturno por *Buttes-Chaumont*, fotografía de *Agence Mondial Photo-Presse*. Fuente: <https://gallica.bnf.fr>.

En la parte VII de *El sentimiento de la naturaleza en Buttes-Chaumont*, la narrativa surrealista se pone en pausa para ofrecer una descripción sistemática del parque, cuya forma describirá Louis Aragon como “la forma de un gorro de dormir cuyo eje sensiblemente va de oeste a este”²⁸. Aragon lamentará más adelante en el texto haber abandonado la descripción del paisaje: “apenas si he hablado de este jardín, de que he dejado de lado sus características esenciales [...] mezclando el paisaje con palabras”²⁹. Pero el autor no abandona nunca esta descripción. La narración del deambular funciona como mediación en la percepción espacial, haciendo que sobre el paisaje construido de Buttes-Chaumont emerja su significado. Describir el paseo es homologable a describir la percepción espacial del conjunto de elementos dispuestos por el *Service des Promenades*. Louis Aragon y sus compañeros experimentan una vivencia que se reconoce posible en una naturaleza o realidad que es ficticia. No existe ignorancia o desconocimiento acerca de esto:

²⁸ Louis Aragon, *El aldeano...*, 165.

²⁹ Louis Aragon, *El aldeano...*, 220-221.

La vía del tren de circunvalación está ahí, y el jadeo de las calles ciñe su horizonte. Enormes lámparas frías se alzan sobre la maquinaria moderna, que también cede, abarcando asimismo las rocas, las plantas vivaces y los arroyos domeñados. Y el hombre, en este mundo de confusión, vuelve a encontrar, con pavor, la monstruosa huella de su cuerpo y su rostro demacrado. A cada paso, se tropieza consigo mismo. He aquí el palacio que necesitas, gran mecanismo pensante, para saber al fin quién eres [...] ¿Quién me revelará el secreto de los aros de hierro que jalonan los caminos de hierba, el secreto de estos corazones sometidos a todo un protocolo de vegetación y a la abrumadora ley de un país inventado?³⁰

El paso del tren de *Ceinture* (antigua línea ferroviaria circular de París) por Buttes-Chaumont rompe la ilusión de que el parque sea un lugar genuinamente natural (fig. 6). La tecnología, que Alphand llama “maquinaria moderna”, está presente en el diseño, construcción e imagen final del parque. La belleza del dispositivo y la urbanidad aparecen a la vista de los visitantes. Si bien es cierto que el propio tratamiento de los accidentes topográficos y de los elementos más característicos del parque generan una naturaleza aparentemente inconmensurable, las calles de París se significan en la existencia de un telón urbano que “ciñe el horizonte”, que acota la extensión espacial de Buttes-Chaumont para el paseante, y que devuelve el parque al contexto urbano en el que se desarrolla.



Figura 6. Vistas del ferrocarril de circunvalación (*Chemin de fer de Ceinture*) atravesando el Parque de Buttes-Chaumont nevado durante enero de 1933, fotografías de Agence Mondial Photo-Presse. Fuente: <https://gallica.bnf.fr>.

El reconocimiento de “ley de un país inventado” así como del sometimiento a “todo un protocolo de vegetación” da indicios de que Louis Aragon no solo está al tanto de la historia del parque, sino que es también conocedor de su origen y su condición de artefacto híbrido entre la naturaleza y lo construido. Aragon se encuentra con “la monstruosa huella de su

³⁰ Louis Aragon, *El aldeano...*, 172-174.

cuerpo” porque se reconoce a sí mismo en la introspección surgida del deambular, pero también porque la naturaleza de la realidad física en la que pasea ha sido fabricada. Es un reconocimiento doble, que abarca lo personal y lo colectivo. El “secreto de los aros de hierro (llamados galerías) que jalonan los caminos de hierba” se desvela como el hecho de que, en realidad, la hierba que pretenden proteger no es menos artificial que los propios caminos. La protección o separación busca la conservación estética de un ideal y no tanto la significación de la diferencia. La imagen de una imagen aparentemente natural, es en realidad el fruto de un proceso de construcción altamente tecnificado. Una intermediación del diseño que Alphant explica sistemáticamente, y que Aragon reconoce como condición de posibilidad para lo insólito del lugar en favor del deambular. Antoine Grumbach describirá la construcción de este paisaje como “todo un conjunto de actitudes ante la imitación de la naturaleza: el juego entre lo falso y lo verdadero, que se resuelve con la creación de una semejanza muy cercana”³¹.

Un paseo ante lo maravilloso cotidiano, entre la lírica y la técnica

La obra de Alphant desató la imaginación surrealista de Louis Aragon y sus compañeros, al tiempo que permitió al escritor la exploración del territorio mediante la deambulación. Aragon paseó por Buttes-Chaumont y la construcción poética de su relato intensificó la experiencia del lugar, dotándola de significado. Antoine Picon ha escrito acerca de la falta de un programa recreativo específico en el parque. Para él, la formación en ingeniería de Alphant y la mayoría del Service explica la aparente búsqueda de un “funcionamiento automático”, una voluntad de que el paseo sirva como valor suficiente para producir urbanidad a partir del movimiento³² y de las sensaciones que el nuevo programa estético planteaba. Desde una perspectiva actual, la interacción en forma de paseo de los surrealistas añade otra faceta a la experiencia de descubrir el parque, reforzando la idea de automatismo y convirtiendo el deambular en una opción de recreo en sí misma.

Alphant construye en Buttes-Chaumont un entorno que estimula el desarrollo libre de lo imaginativo en contacto con el espacio físico. El trazado del parque y sus principales elementos se vuelven parte de aquello que Aragon llama lo “maravilloso cotidiano”³³: todo un catálogo de eventos del mundo exterior, diseñados por Alphant, que interactúan con las imágenes poéticas que produce el ser humano en su interior. El sentimiento de la naturaleza que ocupaba las reflexiones de Louis Aragon ya no es espontáneo en París, sino que se produce a partir de fenómenos diseñados. El ser humano opera en el plano imaginativo al tiempo que interactúa con topografías, infraestructuras de agua, paseos y plantaciones para cultivar la Naturaleza que han sido creados y asimilados en bombas de vacío en el laboratorio³⁴.

³¹ Grumbach, “The Promenades...”, 60.

³² Grumbach, “The Promenades...”, 50.

³³ Louis Aragon, *El aldeano...*, 13.

³⁴ Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos*, trad. por Víctor Goldstein (Madrid: Siglo XXI, 2022), 57.

Ahora bien: “¿Existen mitos naturales modernos?”³⁵, se pregunta Louis Aragon. A partir de la lectura comparada de *Les Promenades* y del relato surrealista, el parque de Buttes-Chaumont parece ser uno de ellos. La mitología atribuida al parque surge del “reconocimiento de determinados espacios urbanos activadores de la imaginación”³⁶. Aragon deja claro desde su paseo que “[es] en las inmediaciones del parque donde anida el inconsciente de la ciudad”³⁷. Alphand y su equipo trabajaron por conseguir un fragmento del territorio que aportase nuevos y estimulantes elementos perceptibles para los ciudadanos durante el paseo. La magnificación de la cascada, la grutas y la propia isla del Belvedere generan un paisaje nuevo que aporta nuevos elementos integrados en la cotidianidad de París (fig. 7). Aunque la imagen de lo natural haya sustituido a la Naturaleza, no podemos negar su valor porque ambos conceptos extraen su fuerza de una estética constante que permanece casi inalterada. La construcción de territorios introduce en lo cotidiano nuevos elementos que nutren el paseo, al mismo tiempo que este los llena de significado.

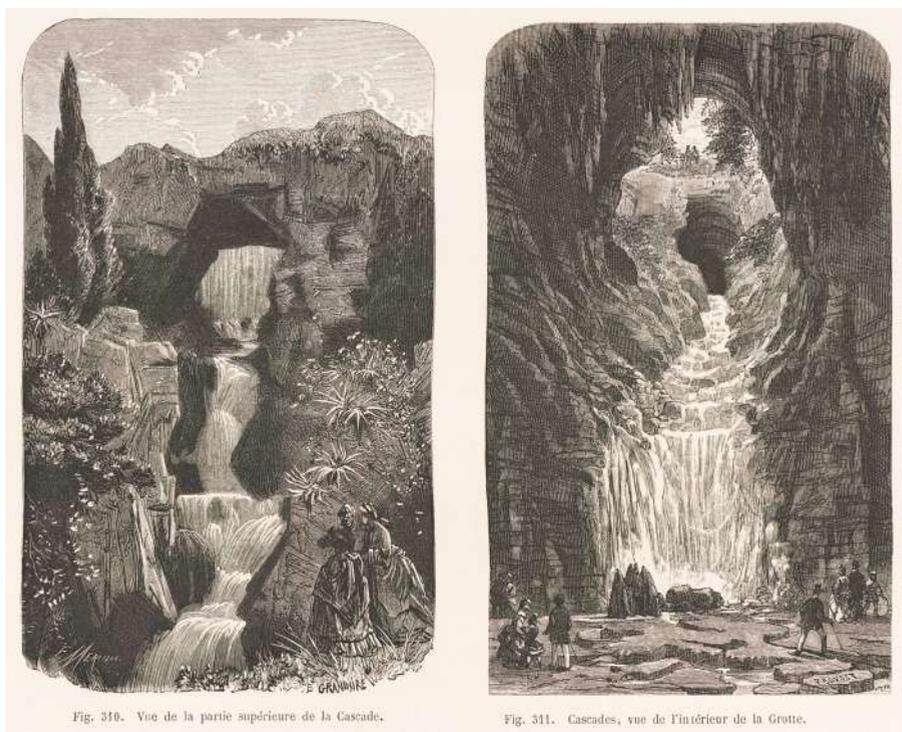


Figura 7. Grabados de la cascada ubicada en la gruta de Buttes Chaumont. A la izquierda, vista desde la parte superior. A la derecha, vista desde el interior de la cueva en la parte inferior, realizados por E. Provost y Grandsire, respectivamente, en Jean-Charles Adolphe Alphand, *Les Promenades de Paris*. Fuente: <https://www.e-rara.ch>.

³⁵ Louis Aragon, *El aldeano...*, 152.

³⁶ Hoyos Gómez, “Louis Aragon...”, 78.

³⁷ Louis Aragon, *El aldeano...*, 164.

El proyecto urbano en las publicaciones de arquitectura en Chile: una secuencia analítica (1930-1980)

The Design of Cities in Chilean Architectural Periodicals: An Analytical Sequence (1930-1980)

HORACIO ENRIQUE TORRENT

Pontificia Universidad Católica de Chile, htorrent@uc.cl

Abstract

La ponencia propone un recorrido crítico de la labor de editores y directores de las revistas de arquitectura en la difusión de los principales componentes del proyecto urbano en Chile, entre 1930 y 1980. Revisa inicialmente la publicación de las ideas del arte cívico y los criterios propiamente urbanísticos del proyecto de la ciudad desarrollados durante los años treinta, para extenderse sucesivamente a la condición propiamente moderna de la concepción de la forma urbana a partir de la producción constructiva y en la que la autonomía del bloque tiene preferencia por sobre la definición tradicional de la ciudad. Se propone aquí, un análisis de los criterios de aproximación, evaluación y jerarquización de los proyectos urbanos para su publicación, así como una secuencia de las razones contingentes de sus publicaciones, a través de una selección de casos sobre los materiales documentales que las publicaciones proponen.

The paper proposes a critical review of the work of editors of architectural magazines in disseminating the main components of the design of cities –both urban plan and urban design– in Chile between 1930 and 1980. It initially reviews the publication of the ideas of civic art and the urbanistic criteria of the city project developed during the thirties to extend successively to the modern condition of the conception of the urban form from the constructive production and in which the autonomy of the block takes precedence over the traditional definition of the city. We propose here an analysis of the criteria of approach, evaluation, and hierarchization of urban projects for their publication, as well as a sequence of the contingent reasons for their publications, through a selection of cases on the documentary materials the publications propose.

Keywords

Arquitectura moderna, proyecto urbano, planificación urbana, publicaciones, Chile
Modern architecture, urban planning, urban design, architectural periodicals, Chile

Introducción: el proyecto urbano en revistas

La noción de proyecto urbano refiere tanto a una particular escala de la intervención urbanística, como a una relación plena y coherente entre los instrumentos de la planificación y los de la arquitectura, que en suma anticipan el estado de la ciudad y su conformación. En el primer sentido refiere a aquella escala que define las condiciones espaciales y morfológicas de una parte o sector de la ciudad, por medio de parcelaciones, modos de ocupación, tipos edificados y tipologías del espacio público, indicando sus condiciones más generales, aunque no define en completitud las características arquitectónicas. En el segundo sentido verifica las grandes líneas de las propuestas de ciudad a niveles territoriales y como estas se verifican en acciones o instrumentos que posibilitan la configuración de la ciudad como arquitectura.

El objetivo de este trabajo es trazar una interpretación del desarrollo de esta noción en el contexto de la cultura arquitectónica chilena del siglo XX¹. Para ello, las publicaciones periódicas resultan claves; pero no solo como una fuente que muestra planes y proyectos, sino como agentes privilegiados en la dinamización de esa cultura.

Pierre Bourdieu destacó la publicación como una forma de consagración tanto del autor como de las ideas que sustenta, proponiendo que “el editor es el que tiene el poder totalmente extraordinario de asegurar la publicación, es decir, de hacer acceder un texto y un autor a la existencia pública (*Öffentlichkeit*), conocido y reconocido”².

La secuencia parte en la selección que realiza un editor, que a decir de Bourdieu implica una distinción entre lo publicable y lo impublicable. Las publicaciones de arquitectura operan como un campo que transfiere capitales simbólicos, entre autor y publicación y viceversa. Pero también jerarquizan los temas y problemas que proponen al debate público y en ese sentido son agentes dinamizadores de la cultura arquitectónica³.

El trabajo partió de una secuencia gráfica de planes, proyectos y obras que mostró la publicación de las ideas del arte cívico y los criterios propiamente urbanísticos del proyecto de la ciudad desarrollados durante los años treinta, para extenderse sucesivamente a la condición propiamente moderna de la concepción de la forma urbana a partir de la producción constructiva y en la que la autonomía del bloque tiene preferencia por sobre la definición tradicional de la ciudad.

¹ Este trabajo sido realizado como parte del proyecto Fondecyt 1221316, *Arquitectura moderna y ciudad: el proyecto urbano ante el desafío del desarrollo. Chile 1930-1980*, del cual el autor es investigador responsable. Se agradece a Fondecyt el apoyo otorgado.

² Pierre Bourdieu, “Una revolución conservadora en la edición”, en Pierre Bourdieu, *Intelectuales, política y poder* (Buenos Aires: Eudeba, 2000), 223.

³ Este trabajo se beneficia de un proyecto anterior que realizó el autor entre 2009 y 2011 como investigador responsable: proyecto Fondecyt 1090449, *La cultura arquitectónica chilena y las publicaciones periódicas: 1930-1960*.

Esto permitió una primera visión panorámica histórica⁴, y propuso un recorrido crítico marcado por las opciones más fuertes de un editor: la de conformar un número monográfico o la de otorgar los mayores tamaños editoriales a un tema.

Se presentan entonces las principales características de cada revista, y la selección sobre los materiales que ellas proponen, tanto en una visión general como principalmente en los números monográficos, que muestran claramente una asociación con el proyecto urbano, tanto en el nivel instrumental de la planificación, como en el nivel propiamente edilicio de la arquitectura.

Las formas urbanas del arte cívico

La revista *Arquitectura y Arte Decorativo* (1928-30) fue órgano de difusión de la Asociación de Arquitectos de Chile. Verificó en sus páginas el protagonismo de las condiciones materiales y simbólicas de un período de indefiniciones estéticas en el que la profusión de la decoración de interiores y fachadas establecía el carácter artístico de la arquitectura. Difundió algunas aproximaciones técnicas como las relacionadas a los sismos, o al acondicionamiento de los edificios, aunque la preocupación central radicó en mostrar proyectos y obras realizadas localmente según la vertiente artística que representaba. En ese contexto, la preocupación por el proyecto urbano fue menor, y estuvo básicamente inclinada a manifestar los aspectos artísticos de las definiciones de la forma urbana y los grandes espacios monumentales⁵.

Carlos Carvajal presentó en 1929, una retrospectiva de los planes de transformación para Santiago que habían sido propuestos en los últimos veinte años⁶. La idea de plan que está presente en los artículos refiere básicamente a la de corrección estructural de la circulación y el trazado vial, para adecuar la ciudad a la conformación económica, así como una fuerte tensión a superponer el objetivo del embellecimiento sobre la acción correctiva. En algunos párrafos se lee una tensión de autonomía del urbanismo como disciplina y de algunos instrumentos específicos, –con muy bajo valor del instrumental higiénico–, aunque siempre fuertemente orientados por la circulación, la necesidad de contener la expansión urbana y la idea de una ciudad formalmente configurada por un sistema de parques y avenidas que le entregara una noción de belleza. Una decisión trascendente de los editores promovió la difusión de los contenidos de un tipo de proyecto urbano que priorizaba el aspecto artístico por sobre cualquier dimensión técnica del hacer.

⁴ Horacio Torrent, “Tres momentos del proyecto urbano en Chile: ciudad y arquitectura, en el siglo XX”, en *Actas del XV SIIU - Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo* (Faculdade de Arquitectura Universidade de Lisboa, 14 y 15 de junio de 2023).

⁵ Horacio Torrent, “La Idea del plan, del arte cívico al urbanismo moderno: circulaciones en las publicaciones periódicas en Chile 1930-1940”, en *Actas del XII SHCU Seminário de História das Cidades é do Urbanismo* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, 15 al 18 de octubre de 2012).

⁶ Carlos Carvajal, “La transformación de Santiago. Parte 1”, *Arquitectura y Arte Decorativo*, n.º 6-7 (1929): 271-284; Carlos Carvajal, “La transformación de Santiago. Parte 2”, *Arquitectura y Arte Decorativo*, n.º 8 (1929): 339-348; Carlos Carvajal, “La transformación de Santiago. Parte 3”, *Arquitectura y Arte Decorativo*, n.º 9 (1930): 383-388.

La *Revista de Bellas Artes de la Universidad de Chile* (1934-1939), tuvo una sección de arquitectura cuya responsabilidad recaía en la Asociación de Arquitectos de Chile, con algunos artículos sobre arquitectura moderna. En la sección a cargo del Instituto Nacional de Urbanismo se presentó el proyecto del Barrio Cívico tal como lo había propuesto Karl Brunner inicialmente⁷. El proyecto planteaba un espacio monumental en torno al Palacio de la Moneda, y una avenida hacia el sur. La arquitectura definía por sus calidades volumétricas un espacio homogéneo en torno al palacio y en una operación de simetría enfrentaba a la plaza del cruce de la alameda, dos edificios idénticos que iniciaban la configuración formal de la nueva avenida. Era un proyecto que celebraba el lugar público por excelencia y que se acercaba a las estrategias del proyecto urbano que Werner Hegemann reconocería como Arte Cívico⁸.

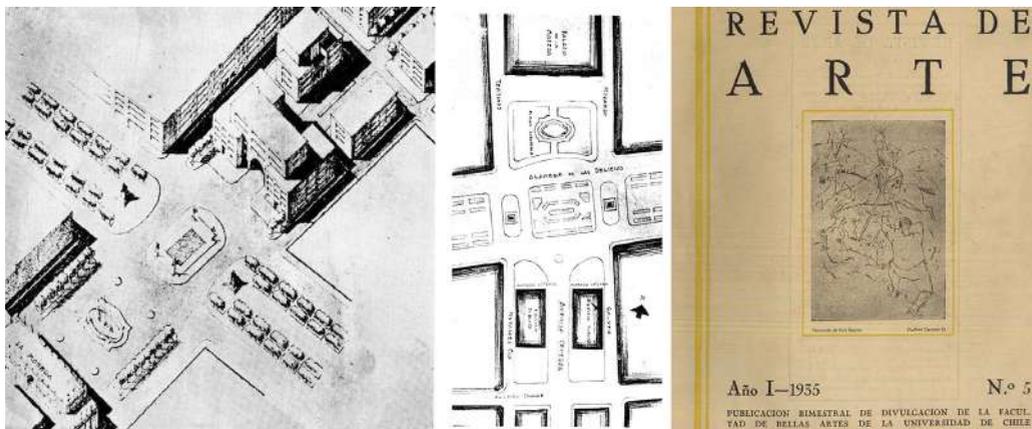


Figura 1. Proyecto de Barrio Cívico: axonométrica y planta en relación al Palacio de la Moneda, Karl Brunner. Fuente: Alfredo Prat Echaurren, “Sección a cargo del Instituto Nacional de Urbanismo. Avenida Sur y Barrio Cívico”, *Revista de Arte*, n.º 5 (1935): 26-32.

Urbanismo y Arquitectura, fue publicada en dos series entre 1936 y 1940. Surgió como revista de la Asociación de Arquitectos de Chile publicando inicialmente obras y referencias locales. El proyecto cultural que la animó —más claro en su segunda época—, estaba atado a una visión tradicionalista. A partir de su segunda serie tuvo un enfoque más relacionado con la arquitectura internacional, y especialmente panamericana. Los temas principales fueron la vivienda, las transformaciones urbanas y los nuevos sistemas para la construcción y el confort. El proyecto urbano que apareció con mayor protagonismo fue el del Barrio Cívico, en esa oportunidad ya desarrollado por el arquitecto Carlos Vera. Se marcaban las diferencias respecto del proyecto de Brunner, en cuanto a los anchos de las calles y

⁷ Alfredo Prat Echaurren, “Sección a cargo del Instituto Nacional de Urbanismo. Avenida Sur y Barrio Cívico”, *Revista de Arte*, n.º 5, (1935): 26-32.

⁸ Wernern Hegemann y Elbert Peets, *The American Vitruvius, Civic Art* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1988).

avenidas y a la necesidad de espacios verdes, en comparación con otros proyectos urbanos de ciudades como Moscú y Buenos Aires⁹.

El *Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso* (1934-1948) apareció con regularidad y constancia entre 1934 y 1939 publicando veinte números. Mostró esencialmente proyectos urbanos y noticias de interés. Estuvo orientado a situar los problemas urbanos en un ámbito más amplio y a jerarquizar el ejercicio profesional¹⁰. La revista pretendió un carácter técnico, combinando las amplias definiciones conceptuales sobre el urbanismo en general con el tratamiento específico de cuestiones institucionales correspondientes a la influencia del Instituto en su región. En varios artículos abordó la técnica urbanística, y en especial la figura del plan regulador y su vigencia. El Plan para Valparaíso con las espirovías como artefactos capaces de asumir tanto la escala edilicia como la urbana, fue uno de los más importantes¹¹ junto con el Proyecto de Transformación de la Plaza Sotomayor cuya importancia vino dada por la asiduidad de publicación en diversos números¹², desde la presentación del concurso y sus alternativas proyectuales, así como la verificación definitiva en una portada¹³.

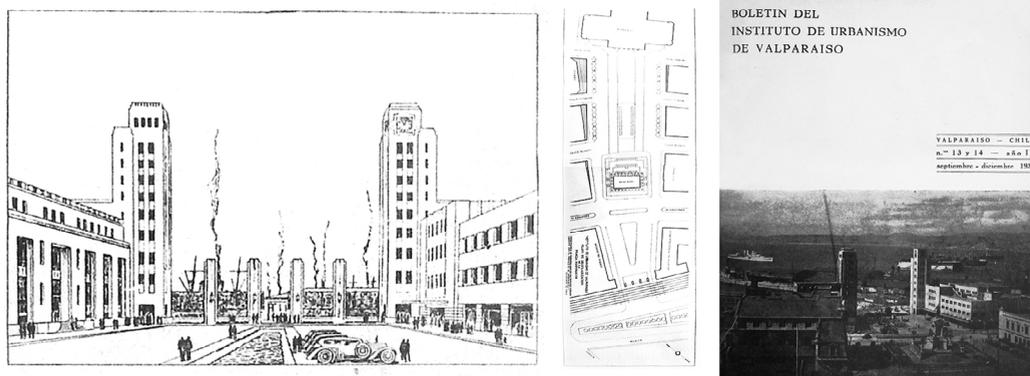


Figura 2. (izda) Perspectiva de Plaza Sotomayor y plano de la Ordenanza Local para la regularización de la Plaza Sotomayor y Monumento a la Marina de la ciudad de Valparaíso. Fuente: *Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso*, n.º 4-5-6 (1935): 25-26; (dcha) Entrada al puerto de Valparaíso. Fuente: *Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso*, n.º 13-14 (1937).

⁹ Ricardo González Cortés, “El barrio cívico de Santiago, consideraciones urbanísticas”, *Urbanismo y Arquitectura* II, n.º 9 (1940): 446-468.

¹⁰ Horacio Torrent, “Opciones y dilemas de la práctica urbanística en la gran ciudad: el Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso, 1930-1948”, en *Ensayos sobre la historia de la arquitectura del siglo XX. México, América Latina y España*, ed. por Enrique De Anda y Diana Paulina Pérez Palacios, (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 118-150.

¹¹ Horacio Torrent, “Infraestructuras arquitectónicas para un urbanismo tridimensional: las espirovías en el Plan de Valparaíso de 1937”, *Registros* 19, n.º 1 (2023): 38-54.

¹² “Ordenanza local para la regularización de la Plaza Sotomayor y Monumento a la Marina de la ciudad de Valparaíso”, *Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso*, n.º 4-5-6 (1935): 25-26.

¹³ “Entrada al puerto de Valparaíso”, *Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso*, n.º 13-14 (1937): Portada.

La afirmación del proyecto moderno

ARQuitectura (1935-36) surgió con el empeño un grupo de estudiantes que habían sido expulsados de la Universidad de Chile por reclamar una transformación de la enseñanza. Fue una revista de vanguardia, animada por un programa de acción muy claro, posicionándose como una referencia local de la arquitectura moderna internacional¹⁴. Propuso asociar arquitectura, arte y transformación urbana a una visión científico-política de mayor amplitud¹⁵. Introdujo como alternativa la figura del plan basada en la organización racional de las funciones urbanas¹⁶. El contexto de su aparición era el de la lucha contra las ideas imperantes de transformación que el plan regulador en discusión en Santiago proponía¹⁷. Su crítica a la figura de Brünner y al plan que a partir de sus ideas se elaboró, fue sistemática. Las relaciones con los postulados del urbanismo moderno eran obvias: la introducción de la noción de función, y sobre todo de las cuatro funciones básicas (habitar, producir, descansar y circular), así como la concepción de la circulación en sus dimensiones espaciales, temporales y económicas, como la prioridad del problema de la vivienda en este contexto, además de la integralidad de la relación entre arquitectura y urbanismo.



Figura 3. Gráficos de una aplicación funcional al complejo habitación-trabajo y Plano Regulador de Santiago, Karl Brunner. Fuente: Enrique Gebhard P., “La evolución de la ciudad y su caos actual”, *ARQuitectura*, n.º 1 (1935): 21-28.

Arquitectura y Construcción (1945-1949) fue publicada por un grupo de arquitectos que enfrentaron la renovación de la disciplina y la profesión, alineados claramente con los desafíos propuestos por la arquitectura moderna. Se dedicó a promover principalmente la producción local¹⁸. En cuanto a la relación entre arquitectura y ciudad, sus apuestas estuvieron cen-

¹⁴ Horacio Torrent, “Otras direcciones en la cartografía de la vanguardia: la revista *ARQuitectura* en Chile, 1935-1936”, en *Entre puntos cardinales: Debates sobre una nueva arquitectura (1920-1950)*, ed. por Ana María Rigotti y Silvia Pampinella (Rosario: Prohistoria ediciones, 2012), 233-264.

¹⁵ Enrique Gebhard y Waldo Parraguez, “Editorial”, *ARQuitectura*, n.º 1 (1935): 1.

¹⁶ Enrique Gebhard, “La evolución de la ciudad y su caos actual”, *ARQuitectura*, n.º 1 (1935): 21-28.

¹⁷ Luis Muñoz Maluschka, “El plano de transformación de Santiago”, *ARQuitectura*, n.º 1 (1935): 18-20.

¹⁸ Hugo Mondragón y Andrés Téllez, *Arquitectura y construcción: Chile 1945-1950 una revista de arquitectura moderna* (Santiago: LOM, 2006).

tradas principalmente en la renovación de contenidos conceptuales, mostrando principalmente las nuevas concepciones de la vivienda urbana. La publicación de la Carta de Atenas fue uno de los hechos más significativos en la introducción de los criterios fundamentales del urbanismo moderno¹⁹. La presentación de varios ejercicios académicos, desarrollados por el Taller 5° año de la Universidad Católica, a cargo de los Profesores Sergio Larraín, Emilio Duhart, Manuel Marchant y Mario Pérez de Arce, sobre la Reestructuración de cinco sectores residenciales de Santiago, era claro al respecto de la integración de las formulaciones propias de la arquitectura moderna como la composición de grandes conjuntos, la separación de vehículos y peatones y la autonomía del bloque²⁰.

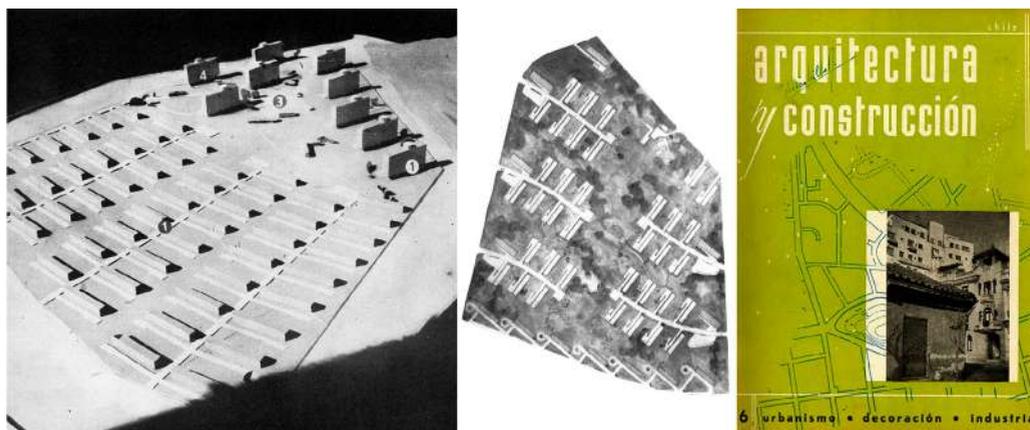


Figura 4. Reestructuración Sector San Cristóbal: maqueta “Solución I” y plano “Solución II”, estudios realizados por alumnos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica. Fuente: “Reestructuración de Cinco Sectores Residenciales de Santiago”, *Arquitectura y Construcción*, n.º 6 (1946): 30-69.

Acción gremial e interés particular

El *Boletín del Colegio de Arquitectos de Chile* (1944-1960) fue la publicación con mayor extensión temporal de todas las consideradas, probablemente por el soporte institucional. Inicialmente, los artículos y la publicación de obras fueron predominantes por sobre las noticias gremiales, invirtiéndose el interés avanzando el tiempo. El desarrollo de una nueva forma de la actividad gremial y la contemporaneidad de otros grupos que se volcaron a las ideas de la arquitectura moderna marcaron su transformación paulatina. La publicación de los proyectos urbanos quedó restringida a algunos artículos sobre experiencias extranjeras²¹. Se publicaron algunos planes urbanos, pero como parte de la información necesaria para el ejercicio profesional más que para un debate cultural acerca de la ciudad. La Ordenanza Local de Urbanización del Plan Regulador de Providencia de 1944, se publicó

¹⁹ “La Carta de Atenas”, *Arquitectura y construcción*, n.º 2 (1946): 29-32.

²⁰ “Reestructuración de cinco sectores residenciales de Santiago”, *Arquitectura y construcción*, n.º 6 (1946): 30-69.

²¹ Blake Godwin, “El urbanismo en Santiago de Chile”, *Boletín Colegio de Arquitectos*, n.º 4 (1944): 79-82.

inextenso recién en 1948²². Las distinciones establecidas en ella respecto del alineamiento continuo para las principales avenidas, y el alineamiento discontinuo y la promoción del modelo de ciudad jardín, no merecieron siquiera comentario alguno por parte de los editores.

Técnica y Creación (1960-1967) fue el órgano de difusión del Instituto de Edificación Experimental de la Universidad de Chile, dedicado a los problemas materiales de la construcción. El número dedicado a la operación sitio reflejó el interés parcial que la industria de la construcción entregó al proyecto urbano de la vivienda colectiva. La operación sitio, fue un plan de urgencia para la construcción de viviendas y la urbanización de terrenos, atendiendo a la emergencia del sismo y los temporales de 1965. Fue una operación enorme tanto por el número de unidades comprometidas –5743 viviendas, denominadas mediasguas– como por el de la urbanización que comprendió 234 poblaciones en 10 comunas de Santiago. Sin embargo, se mostraron los resultados del concurso de sistemas constructivos sin reflexión sobre las condiciones urbanas que planteaba, mostrando un estado de la cultura arquitectónica que obviaba las condiciones del proyecto urbano.

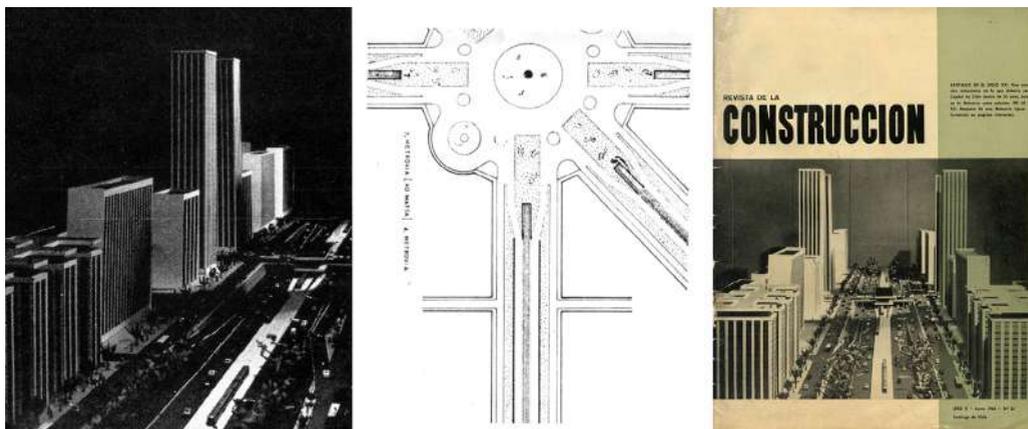


Figura 5. Proposición de una Reforma Urbana para Santiago: maqueta “Metrovía de Noche” y plano “Metrovía Sur”, Alejandro Echegoyen. Fuente: “Santiago en el Siglo XXI”, *Revista de la Construcción*, n.º 20 (1964): 36-39.

La *Revista de la Construcción* (1962-1972) fue propiedad de la Cámara Chilena de la Construcción, institución creada en 1951 como una asociación gremial empresarial, y que constituiría con el tiempo el mayor conglomerado financiero del país. Vehiculizó los intereses gremiales de la industria. No registra mayor interés en las lógicas de disposición urbana de los proyectos sino básicamente los aspectos productivos y materiales, así como la urgencia de un mayor financiamiento del sistema. La propuesta urbana para “Santiago en el Siglo XXI”, fue un ejemplo de los intereses de los editores respecto del proyecto urbano. Se trató

²² “Ordenanza local de urbanización de la Comuna de Providencia”, *Boletín del Colegio de Arquitectos*, n.º 13 (1948): 51.

de la presentación de un plan que proponía una mayúscula acción de reforma urbana²³. Una serie de diagramas mostraban las secciones típicas de las metrovías propuestas. Las fotografías de las maquetas mostraban secuencias de edificios en altura y algunas torres que reemplazarían los tejidos existentes. Sin duda una apuesta al futuro, cuyo horizonte de transformación urbana buscaba instalarse en el imaginario de los ciudadanos y los agentes políticos, y que, establecía la promoción de la producción de ciudad para la generación de plusvalía.

Afirmación profesional del proyecto de ciudad moderna

La revista *AUCA* (1965-1986) fue creada por un grupo de profesionales independientes con el propósito de posicionar a la arquitectura públicamente²⁴. Propuso tanto la divulgación de obras y proyectos, como los problemas sustanciales respecto a todos los planos de la acción profesional. Recogió la creciente complejidad del ejercicio profesional, las relaciones con la industria de la construcción, la acción oficial, y las necesidades sociales. Propuso temas como el déficit habitacional y las posibles formas de enfrentarlo, la prefabricación, la edificación en altura, entre tantos otros. *AUCA* mantuvo un equilibrio entre los temas de arquitectura y las preocupaciones urbanas. Mostró los grandes conjuntos habitacionales, y se hizo eco de las ideas urbanas de los proyectos. La problemática metropolitana y el Plano Regulador Intercomunal de Santiago publicados en el segundo número muestran el interés en un instrumento de planificación clave para el desarrollo del gran Santiago, y definió claramente la amplitud del campo temático de los editores²⁵.



Figura 6. Plano Intercomunal de Santiago, Fuente: Juan Honold y Jorge Poblete G., “El Plan Regulador Intercomunal de Santiago”, *AUCA*, n.º 2 (1966): 31-39.

²³ “Santiago en el Siglo XXI”, *Revista de la construcción* Año II, n.º 20 (1964): 36-39.

²⁴ Pablo Fuentes, “La revista Auca, entre 1965-1973: un aporte disciplinar al problema habitacional y la participación social”, *Revista de Arquitectura* 17, n.º 23 (2011): 20–25.

²⁵ Juan Honold y Jorge Poblete, “El plan regulador intercomunal de Santiago”, *AUCA*, n.º 2 (1966): 31-39.

La revista *CA* (1968-1980 c.) surgió como órgano de difusión del Colegio de Arquitectos de Chile, con la intención de superar el boletín informativo que había publicado durante bastante tiempo. Se propuso como un lugar de expresión de los matriculados, publicando algunos artículos interesantes, las noticias sobre los concursos y los valores de los honorarios profesionales. El número 25 mostró con claridad el cambio en el panorama de la cultura local. Se tituló “Hacer Ciudad” y recogía el lema de la 2da Bienal. Sus contenidos mostraron una concepción algo genérica en las obras construidas y una orientación muy clara en los temas y los invitados. Los ejercicios proyectuales propuestos a modo de concursos para los jóvenes arquitectos muestran una nueva forma de operar, que propuso el espacio público y la imbricación en los tejidos urbanos preexistentes²⁶. La revista mostró las ideas presentes en el ambiente cultural local respecto de la recuperación de la manzana como unidad urbana para el proyecto²⁷. Esta revista de diciembre de 1979, cierra la secuencia crítica sobre el valor de la relación entre la forma arquitectónica y los instrumentos para desarrollar la ciudad, con una nueva aproximación que era inédita en la cultura del proyecto urbano en Chile.



Figura 7. (izda) Concurso Bienal, Reestructuración del centro de Santiago: diagramas de planta y sección. Fuente: Imre Halasz et al., “Concurso Bienal”, *CA*, n.º 25 (1979): 19-44; (centro) Concurso Arquitectura Joven, Espacios Públicos del Llano Subercaseaux: planta general. Fuente: Miguel Contreras C., Bernardo Dinamarca O., Cristián Mery M., “Concurso Arquitectura Joven,” *CA*, n.º 25 (1979): 75-81.

Aproximaciones finales

Las publicaciones periódicas permiten trazar una aproximación a la categoría de proyecto urbano y sus escalas. En un primer momento las revistas promovieron un tipo de urbanismo de repercusiones formales, y una aproximación de las escalas del proyecto en la que la idea de plan se afirma en una sumatoria de proyectos parciales. Las ideas del urbanismo

²⁶ Migue Contreras, Bernardo Dinamarca y Cristián Mery, “Espacios públicos del Llano Subercaseaux, primer premio, concurso Arquitectura Joven”, *CA*, n.º 25 (1979): 75-81.

²⁷ Imre Halasz et al., “Reestructuración del centro de Santiago - concurso bienal. Seleccionado mención Urbanismo y Planificación”, *CA*, n.º 25 (1979): 19-44.

tradicional se instrumentalizaron en algunas propuestas de planes bajo la idea de la existencia de una forma de arte cívico. Los proyectos tendieron a jerarquizar el espacio público por medio de sistemas compositivos. Resulta bastante claro por los debates, que se buscaba una formalización clara de la idea de plan como instrumento técnico, tal como se propuso en el *Boletín del Instituto de Urbanismo de Valparaíso*.

Las revistas que iniciaron una clara orientación hacia el urbanismo y el proyecto moderno fueron principalmente dos. Una de ellas francamente opuesta al ambiente cultural hegemónico, *ARQuitectura* y cuyo recorrido sería breve por la polémica que suscitó y la oposición de los sectores más tradicionalistas a las radicales ideas modernas que propugnaba. La otra, *Arquitectura y Construcción*, aparecería ya a mediados de los años cuarenta, en medio de un ambiente de mayor afirmación de la arquitectura moderna y protagonizada ya por una nueva generación de arquitectos que encabezarían la renovación de las formas de la disciplina y la profesión.

Otra serie de publicaciones muy definidas por sus caracteres especiales la constituyen las dedicadas a la acción gremial, intereses particulares en la tecnología o directamente a los intereses corporativos implicados en el fomento de la industria de la construcción. Ellas muestran un sector de la cultura disciplinar con un bajo interés en la complejidad del fenómeno urbano y su consideración solo como oportunidad para la acción fuera de tipo profesional, académico o empresarial.

Las revistas de arquitectura de los años sesenta son muy pocas y asumen desde esos años en adelante un carácter mucho más profesional, a la vez que se centran en promover la muestra de obras. Un lugar no menor tiene el debate sobre la ciudad, a la vez que presenta también una mayor multiplicidad de disciplinas convocadas y una afirmación más clara de la acción propia de la arquitectura. *AUCA* representa la hegemonía de la muestra de la arquitectura de un país en pleno desarrollo y por tanto la necesidad de la comprensión y debate de la escala urbana; la revista *CA*, va a mostrar una visión inicial similar, para afirmar en el límite mismo del período considerado el ocaso de la aproximación moderna y la continuidad de los supuestos básicos subyacentes que la animaron.

La revisión de las publicaciones permitió establecer las diferencias en la valoración que el proyecto urbano tuvo en Chile entre 1930 y 1980, tanto en el nivel instrumental de la planificación, como en el nivel de la arquitectura. La consideración del campo editorial afirma la oportunidad de profundizar las hipótesis aquí planteadas para caracterizar las concepciones proyectuales existentes en el debate disciplinar y el ejercicio profesional durante 50 años de trayectoria del proyecto de la ciudad en la cultura arquitectónica chilena del siglo XX.

Le Corbusier, 1933. Un Libro y una *Cruzada* contra la Academia

Le Corbusier, 1933. A Book and a *Crusade* against the Academy

JORGE TORRES CUECO

Universitat Politècnica de València, jtorrescueco@gmail.com

Abstract

En 1933 Le Corbusier publicó *Croisade ou le Crépuscule des Académies*, uno de sus libros menos conocidos, jamás reeditado ni traducido a otro idioma. Surgía como una respuesta a una conferencia de Gustave Umbdenstock, “La Défense des métiers de main des artistes et artisans français” (1932), donde se reivindicaban los oficios artesanales y se censuraba la modernidad y la simplicidad ornamental propia de un “racionalismo internacional” y “sectario” ajeno al arte francés. Era el último de sus libros publicado por Éditions Crès y el más singular por su contenido y su composición. Por un lado, constituía su primer ensayo con la técnica del fotomontaje, que utilizó posteriormente en muchas de sus publicaciones. Por otro, empleó distintas estrategias retóricas para revelar los problemas sociales, la situación de las artes, las dificultades de la arquitectura moderna frente al discurso académico y la renovación de las técnicas de expresión en la prensa durante el periodo de entreguerras.

In 1933 Le Corbusier published *Croisade ou le Crépuscule des Académies*, one of his least known books, never republished or translated into another language. It was a response to a lecture by Gustave Umbdenstock, “La Défense des métiers de main des artistes et artisans français” (1932), vindicating the craft trades and censuring the modernity and ornamental simplicity of an “international and sectarian rationalism” alien to French art. It was the last of his books published by Éditions Crès and the most singular in terms of content and composition. On the one hand, it was his first essay with the technique of photomontage, which he subsequently used in many of his publications. On the other hand, he employed different rhetorical strategies to reveal social problems, the state of the arts, the difficulties of modern architecture in the face of academic discourse and the renewal of techniques of expression in the press during the interwar period.

Keywords

Le Corbusier, Umbdenstock, arquitectura moderna, regionalismo, estrategias retóricas

Le Corbusier, Umbdenstock, modern architecture, regionalism, rhetorical strategies

La defensa de la artesanía

El 14 de marzo de 1932 Gustave Umbdenstock impartió una conferencia en la Salle Wagram de París con el título “La Défense des métiers de main des artistes et artisans français”. Reproducida en un pequeño fascículo¹, su autor desarrollaba una serie de argumentos en favor de los oficios y la artesanía ante el advenimiento de la arquitectura moderna. Aún sobre el papel, su disertación destilaba el estilo directo de su autor, su verbo fácil y convincente, y, sobre todo un ardor patriótico indudable y una declarada xenofobia. Gustave Umbdenstock (1866-1940), alumno de Julien Guadet, se tituló en 1893, con un segundo Grand Prix de Rome en 1896, fue profesor titular de historia de la arquitectura en la École Polytechnique (1901-1937) y director de un *atelier* libre en la École des Beaux-Arts. Arquitecto en activo realizó un elevado número de obras que oscilaban entre el clasicismo académico y el regionalismo en función del objeto del proyecto y su localización. Antiguo combatiente en la Primera Guerra Mundial asumió la Presidencia de Honor de la Association des Architectes Anciens Combattants (AAAC), que desde 1931 a 1937 publicó un boletín, *Art national*, donde se difundían las actas de la asociación, información profesional o institucional, obras de algunos de sus arquitectos y artículos sobre arte y arquitectura.

Según Umbdenstock el advenimiento de la arquitectura moderna se presentaba en “su más vil sequedad geométrica, en una inercia de rigidez total y desnuda pobreza” como una forma de “de internacionalismo arquitectónico y artístico” con “fórmulas ultrarracionalistas” de “una fealdad decepcionante que distorsiona y corrompe el gusto innato de nuestra raza”². Por un lado, había un rechazo del “racionalismo sectario”, de las “modas extranjeras” y del “internacionalismo abandonando nuestros privilegios raciales, que son la salvaguardia misma de nuestro futuro”³. Estas declaraciones dan cuenta del tono y del contenido del mensaje. La arquitectura moderna, identificada con la mecanización, estandarización e industrialización, constituía un peligro para la fuerza vital del trabajo de los oficios manuales y la artesanía, la pérdida de sus privilegios y el aumento del paro que, a su vez se traduciría en huelgas y conflictos sociales. Para Umbdenstock, los arquitectos serían reemplazados por técnicos racionales e ingenieros, carentes de interés por la belleza del arte y la tradición francesa. Había que organizar una “cruzada” para combatir el “nudismo” arquitectónico y reclamar la presencia de artistas pintores y escultores como colaboradores necesarios en las obras de arquitectura. Igualmente, debían ser rechazados los nuevos materiales para regresar a aquellos autóctonos extraídos de la tierra misma. Así, “el culto a la piedra” era “un principio fundamental” que tenían que profesar como “apóstoles convencidos” de esta necesaria “cruzada”. Estos argumentos se reiteraban de distintas formas a lo largo de toda su intervención en gran medida dirigida a los representantes de los gremios artesanales de

¹ Gustave Umbdenstock, *La Défense des métiers de main des artistes et artisans français* (París: Imp. Reynés, 1932).

² Umbdenstock, *La Défense...*, 4.

³ Umbdenstock, *La Défense...*, 9

la construcción⁴. Los términos “cruzada”, “nudismo”, “raza”, “oficio”, “piedra” y “artesano” o “artesanía” eran los más repetidos en su alocución⁵.

Un año después Le Corbusier escribió *Croisade ou le Crépuscule des Académies*⁶ como una “defensa” directa a los ataques de Umbdenstock y cuyo interés iba mucho más allá de esta respuesta concreta para denunciar una generalizada regresión cultural⁷. En su primera página reconocía que era una contestación a la involución de la arquitectura en Italia y Alemania, también en Francia. Y, sin decirlo, al malestar por las acusaciones de bolchevismo dirigidas hacia él, sus proyectos y la modernidad. Para Le Corbusier se trataba de responder con una gran campaña en favor del arte y la arquitectura modernas. De hecho, el 14 de diciembre de 1931 participó en una sesión de propaganda por el lanzamiento de la revista de *L'Architecture d'Aujourd'hui* con una conferencia reiteradamente interrumpida por cientos de alumnos de la École des Beaux-Arts que trataron de boicotear su intervención⁸.

Croisade... fue redactado al menos en tres momentos. En la primera parte, fechada el 15 de junio de 1932, mantenía que todo era “una gran campaña contra el arte moderno por parte del DINERO”, financiada por algunos gremios de la construcción y liderada por Umbdenstock. Pero Le Corbusier no se dirigía sólo a sus adversarios tradicionalistas, sino también a una nueva “Academia”: a lo moderno “academizado”, a aquella arquitectura “de cajas de zapatos, donde no hay ni invención, ni proporción, ni razón, ni ciencia técnica, ni sensibilidad, ni explosión gozosa”. Ni tampoco respondía a los tiempos y técnicas modernas que debían conducir a un “nuevo lirismo”⁹. Y frente a esta vuelta al pasado, recordaba cuál había sido la evolución de la sociedad, el arte y la arquitectura hasta llegar a 1932, año en el que el mundo mecánico y científico exigía una nueva expresión material y espiritual. Si la *cruzada* de Umbdenstock surgió como una reivindicación del trabajo artesanal

⁴ De hecho, el texto de la conferencia se publicó acompañado de dos breves alocuciones de los representantes de los artesanos del “Art de la Pierre” y del “Art du Bois”. Umbdenstock, *La Défense...*, 11.

⁵ Estos argumentos fueron reproducidos por entregas en Gustave Umbdenstock, “La Défense de nos Traditions dans le Domain Architectural”, *Art national*, n.º 28 (diciembre 1923): 25-26; *Art national*, n.º 29 (enero de 1934): 5-6; *Art national*, n.º 30 (febrero de 1934): 9-10; *Art national*, n.º 33 (mayo de 1934): 9-10 y *Art national*, n.º 34 (junio de 1934): 25-27. También se encuentran en otro fascículo editado por su propio autor: Gustave Umbdenstock, *La lutte contre le Chomage. La défense des qualités artistiques françaises* (París: Photopresse, s. d., 1935), ilustrado con dibujos de edificios modernos, como los de Corbusier frente a ejemplos de la arquitectura regional francesa.

⁶ Le Corbusier, *Croisade ou le Crépuscule des Académies* (París: Crès, 1933).

⁷ No deja de ser sorprendente que en 1929 Le Corbusier tuviera que escribir su “Défense de l'Architecture” (*Stavba*, n.º 2, Praga, 1929) contra las acusaciones de Karel Teige por su proyecto del Mundaneum acusado de monumental y académico. Véase: Le Corbusier, *El Espíritu Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993): 43-68.

⁸ Pierre Vago, “La soirée de propagande de l'Architecture d'Aujourd'hui”, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 9 (diciembre de 1931): 77-84. Otra versión de este acontecimiento, mucho más desfavorable puede encontrarse en: A. Roumy, “À la Salle Pleyel. L'Architecture en ébullition”, *Bulletin de l'Association des Architectes Anciens Combattants*, n.º 5 (enero de 1932): 3-6. (A partir de abril de 1932 esta revista recibirá el nombre de *Art national* hasta su desaparición tras su número de agosto de 1937).

⁹ Le Corbusier, *Croisade...*, 8-9.

y sus productos reflejados en una arquitectura regionalista, el objeto de la campaña de Le Corbusier era “poner orden en el mundo”, *iluminar* a los alumnos, arquitectos y urbanistas. Si Umbdenstock alertaba por la desaparición de los oficios y los materiales tradicionales, Le Corbusier consideraba necesaria su reconversión utilizándolos de otra manera, introduciendo nuevos procedimientos de construcción y con nuevas propuestas como la “casa en seco”, que exigiría una transformación y un nuevo equilibrio en el mercado de trabajo. En todo caso, las alarmas propagadas por Umbdenstock serían totalmente infundadas. Así mismo, constituía una réplica generalizada a los críticos más conservadores que creían que el “nudismo” arquitectónico -del que acusaban a Le Corbusier como uno de sus principales promotores- era un elemento disolvente de la idea de Patria y de la comunidad familiar considerada como un bastión de la identidad francesa. De hecho, exigían su rechazo como un producto de las influencias extranjeras, alemanas y bolcheviques y como un trágico desencadenante del desempleo y la pobreza¹⁰.

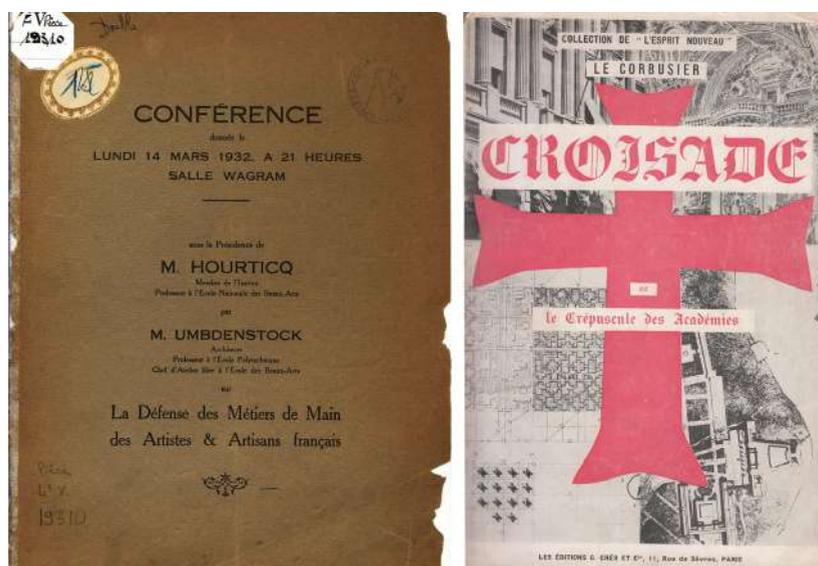


Figura 1. Gustave Umbdenstock, *La Défense des métiers de main des artistes et artisans français* (París: Imp. Reynés, 1932). Fuente: Bibliothèque National de France. Le Corbusier, *Croisade ou le Crépuscule des Académies* (París: Crès, 1933). Fuente: Archivo Jorge Torres.

Estrategias retóricas

En sintonía con sus contenidos, las mismas estrategias discursivas empleadas en este libro son bien singulares. *Vers une architecture, L'Art Decoratif d'Aujourd'hui y Urbanisme*

¹⁰ El “nudismo”, entendido como despojamiento de todo tipo de decoración aplicada, es uno de los tópicos más extendidos en *Art national* desde sus primeros números. Los artículos de Hourticq, Drouet, Demathieu d'Auriéras, Laschett de Polignac o Camille Maclair rechazaban la arquitectura moderna internacional, insensible a los valores de la patria y la raza, y un “desastre” para los oficios y las corporaciones de artesanos a las que les hurtaba su trabajo.

procedían en su gran mayoría de artículos previamente publicados en *L'Esprit Nouveau*, en los que se introducían ocasionalmente elementos entonces sorprendentes. Por ejemplo, en las páginas de *L'Art Decoratif d'Aujourd'hui* convivía un material iconográfico tremendamente heterogéneo con imágenes de maquinaria industrial, armamento pesado, cortes biológicos, mobiliario, propaganda o bocetos de su viaje a oriente. En *Urbanisme* incluía recortes de periódico como evidencias de su argumentación¹¹. Los títulos de sus capítulos de *Almanach d'Architecture moderne* adoptaban diferentes tipografías y, además contenía una conversación figurada con Auguste Perret. Asimismo, *Une Maison, un Palais* fue concebido como una conferencia dirigida a un público imaginario y cuyas ilustraciones se corresponderían con el desarrollo de su alocución verbal.

También algunas de estas innovaciones en las formas de expresión visual se daban cita en *Croisade...* Igualmente, su texto estaba conformado por distintos “estilos” literarios. Sus páginas iniciales, escritas en primera persona del singular, asumían la forma de un manifiesto en defensa propia, aderezado con una disquisición sobre la enseñanza de la arquitectura en las escuelas de Bellas Artes, el objeto de la arquitectura moderna que iba más allá de la discusión estilística y su deferencia hacia la piedra como material. Este discurso se completaba con una larga cita escrita a principios de 1933 como alegato contra las críticas de Camille Mauclair publicadas en el diario *Figaro*¹². Una segunda parte, “Pruebas al servicio del debate” comenzaba ironizando sobre el libro de Umbdenstock *Recueil de compositions architecturales*, tanto por el prólogo de Laloux donde revelaba el pensamiento de las Academias anclado en el pasado, incluso ya en su fecha de su publicación, 1922. A continuación, una hipotética conversación con su oponente en la que manifestaba su menosprecio a Le Corbusier, otra supuesta llamada telefónica de Éditions Crès seguida de una carta dirigida a Umbdenstock solicitando la reproducción de su conferencia en el libro¹³. Su texto terminaba con una reflexión poética añadida en noviembre de 1932 sobre la “voz humana” que surgía del mármol de los templos griegos, de la Acrópolis de Atenas, frente a la falsa voz de las academias¹⁴.

Un anexo con un largo extracto de la conferencia de Umbdenstock cerraba este opúsculo. Sin autorización para reproducirlo íntegramente, Le Corbusier reproducía los párrafos más

¹¹ Véanse los capítulos “Coupures de journaux” o “Medicine ou chirurgie” en Le Corbusier, *Urbanisme* (París: Éditions Crès, 1925), 119-133 y 241-261.

¹² Le Corbusier recoge el último párrafo del artículo: Camille Mauclair, “L'affreux nudisme”, *Figaro*, 20 enero de 1933, también reproducido en *L'Art national*, n.º 23 (julio-agosto 1933): 11-14. Mauclair realiza toda una campaña en contra de la arquitectura moderna y, en particular, contra Le Corbusier a través del diario *Figaro*, del que era comentarista de arte dentro de la sección “Lettres, Théâtre, Sciences et art” entre 1929 y 1933. Desde 1932 a 1933 tenía una columna asignada en primera página. Algunos de estos artículos fueron reimpresos en *L'Art national*, y recogidos como libro en Camille Mauclair, *L'architecture va-t-elle mourir?* (París: Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1933).

¹³ No se ha localizado ningún documento de Le Corbusier a este respecto, hecho que podría confirmar que se trata de un nuevo artificio retórico.

¹⁴ Esta referencia a la “voz humana” tenía un antecedente próximo: el texto de Jean Cocteau, *La voix humaine. Pièce en un acte* (París: Librairie Stock, 1930). Se trata de un monólogo dramático estrenado en la Comédie-Française el 17 de febrero de 1930, cuyo único protagonista es la voz de una actriz en el escenario.

sugereentes y los acompañaba de “comentarios” al margen¹⁵. Algunos se referían a cuestiones propiamente arquitectónicas como su denuncia del edificio del Círculo Militar de 1928 que tenía diez veces más ornamentación añadida que los Inválidos o el palacio de Versalles; como los edificios residenciales de los recientes alumnos de la École des Beaux-Arts en comparación con los construidos durante el “grand siècle” francés que eran “estrictas cajas de yeso o de piedra, desnudas y regularmente perforadas con ventanas”¹⁶. Frente a la construcción con muros de carga, reclamaba el uso de las técnicas modernas como los *pilotis*. Y respecto a la resistencia gremial, insistía en la necesaria reconversión de los trabajadores hacia una profesionalización técnica. Otros argumentos eran directamente satíricos e hirientes. Por ejemplo, a la referencia a los “monumentos glorificadores conmemorativos dedicados a héroes que murieron por su país” –de los que Umbdenstock presentaba varios ejemplos en su *Recueil*– anotaba “¡Espectáculos innumerables y muy reconfortantes!!!”¹⁷; también ironizaba sobre la apelación a la raza; sobre el “nudismo” arquitectónico; sobre el “estúpido” nacionalismo; sobre su “dulce inocencia” al alertar sobre la sustitución del “arquitecto-artista” por “técnicos racionalistas o ingenieros desinteresados por el sentimiento sutil de las expresiones de sana belleza”¹⁸; o advertía que Umbdenstock estaba “saliendo del ámbito de la realidad” cuando mencionaba al Diablo y se condenaba a la “humanidad a la peligrosa dominación del reino infernal” al “excomulgar el uso de materiales extraídos de nuestro suelo” por elementos metálicos o de hormigón¹⁹. Y terminaba dirigiéndose a Umbdenstock con “¡Increíble! ¡Buen tipo! ¡Excelente tipo! ¡Simpático!”²⁰.



Figura 2. Le Corbusier, *Croisade ou le Crépuscule des Académies*. Maqueta. FLC C3(4)44. Fuente: Archivo Jorge Torres. Le Corbusier, fotografía c. 1932-33.

¹⁵ Le Corbusier reproduce algo más del 50% de la conferencia de Umbdenstock. En términos cuantitativos, unas 4.070 palabras respecto a un total de 7.700 en el original.

¹⁶ Le Corbusier, *Croisade*..., 80.

¹⁷ Le Corbusier, *Croisade*..., 81.

¹⁸ Le Corbusier, *Croisade*..., 85.

¹⁹ Le Corbusier, *Croisade*..., 85.

²⁰ Le Corbusier, *Croisade*..., 88.

Además, en todo su escrito, Le Corbusier reutilizaba de forma sarcástica el término “hommes du tas” utilizado por Umbdenstock. “Tas” traducible como “montón”, tiene una acepción arcaica que en los años 30 todavía se recoge en los diccionarios como “tajo”, “obra” y, por tanto, “hombres del tajo, peones”. Le Corbusier empleaba este término reiteradamente en unas 30 ocasiones, y de forma ambivalente, como “hombres del tajo”, como “hombres comunes”, pero también en su acepción directa, con cierto matiz irónico como “hombres del montón”, denunciado el tono elitista de su oponente. El verdadero “hombre del montón” de la arquitectura contemporánea sería el arquitecto, que con su trabajo humilde y honesto era el constructor de una nueva sociedad.

El fotomontaje como arma visual

Uno de los capítulos más sugerentes del libro es el que contiene agrupadas todas las ilustraciones que, junto a las leyendas a pie de página, construyen un discurso visual continuo. Concebido como un sueño y escrito en tercera persona, Le Corbusier “apoyado en la barandilla del barco”, va comentando ácidamente algunas de los fotomontajes o fotografías entendidas como una sucesión de escenas oníricas, a veces más pesadillas que sueños.

En este libro Le Corbusier utilizaba por primera vez el fotomontaje como procedimiento de comunicación visual que, años después, fue fundamental en la edición de otros artículos o libros. Hasta el momento había utilizado sus dibujos y fotografías para ilustrar y ejemplificar lo predicado en sus textos escritos. El fuerte contraste entre imágenes en las mismas o en páginas contiguas había resultado muy eficaz para la transmisión de sus mensajes, que en sus propias publicaciones progresivamente iban a constituirse en sí mismas como libros de arte. Por otra parte, esta técnica había alcanzado una notable difusión en Centroeuropa, convertida en arma gráfica de crítica social. Las primeras experiencias notables en Francia se produjeron en dos semanarios gráficos. La revista *VU*, dirigida por Lucien Vogel desde 1928, se caracterizó por sus portadas con sugestivos fotomontajes de la actualidad social y donde se alertaba de la precaria situación política y el ambiente prebélico. También en *Voilà*, otro semanario publicado desde marzo de 1931 más dedicada a los ecos de la sociedad, la composición fotográfica también tenía una gran importancia en la presentación de sus reportajes. Le Corbusier reconocía en *Croisade...* que tomó algunas reproducciones de ambas revistas para ilustrar sus páginas²¹. Así mismo, además de sus propias fotografías, proyectos y obras, incluyó algunas de las láminas de *Recueil de compositions architecturales*²².

La misma portada del libro produce un fuerte impacto visual. Una gran cruz gótica de color rojo domina el plano junto con el título del libro “*Croisade*”, que ocupa el ancho del formato, con su subtítulo de menor tamaño “ou Le Crèpuscule des Académies”, ambos con

²¹ Le Corbusier debía ser un lector habitual de la revista *VU*, por otra parte, muy popular en su época. Además, escribió en esos años dos textos para dicho semanario: “Deux films de Chenal”, *VU*, n.º 169 (10 de junio de 1931): 859; “L’Exposition de 1937”, *VU*, n.º 387 (14 de agosto de 1935): 1103 y participó en una entrevista o encuesta sobre los rascacielos en París: “Doit-on excommunier les gratte-ciel, Paris 1940...”, *VU*, n.º 119 (25 de junio de 1930): 615-618.

²² Le Corbusier tenía un ejemplar de este libro que, según narra en *Croisade...*, 40, le proporcionó un antiguo alumno del Politécnico. Gustave Umbdenstock, *Recueil de compositions architecturales* (París, 1922). (Catalogado en la Fondation Le Corbusier como FLC V 656).

caracteres góticos también en color rojo. El fondo, en blanco y negro, está compuesto en su parte superior por dos obras de Umbdenstock, un fragmento de una de sus sucursales del Banco de Argel y la lámina número 10 del *Recueil*. En la parte inferior, dos de sus proyectos: la Ville Radieuse y la primera versión del Palacio de la Sociedad de Naciones. Esta oposición entre las ilustraciones académicas y la arquitectura y sociedad modernas se repetirá en las páginas siguientes (fig. 1).

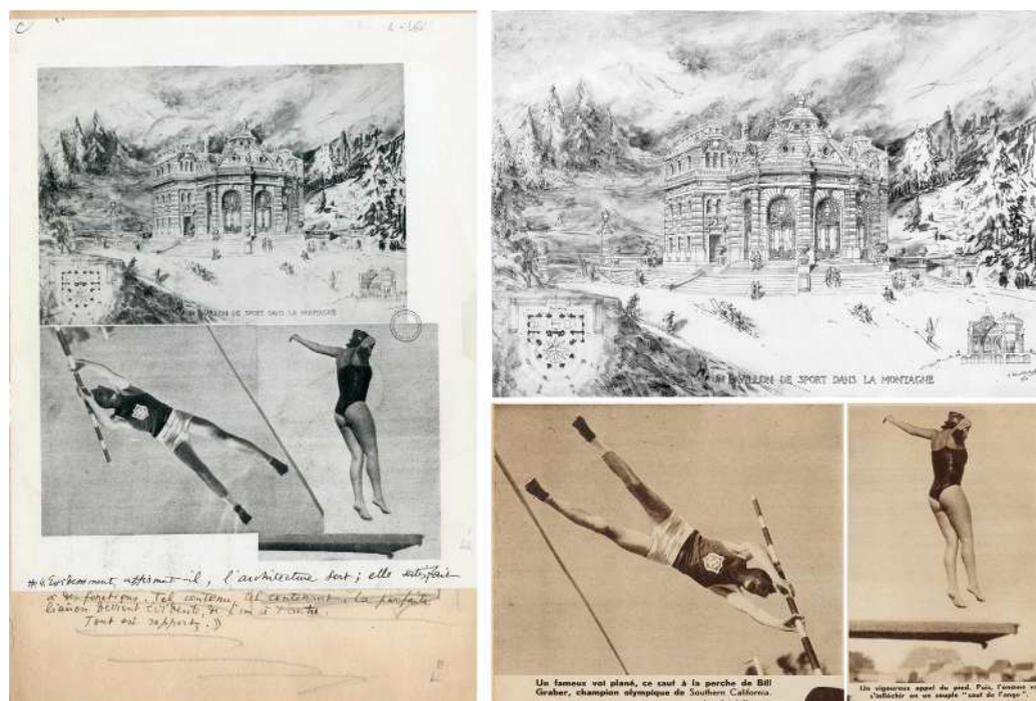


Figura 3. Le Corbusier, *Croisade...* Maqueta. FLC C3(4)46 - Gustave Umbdenstock, “Un pabellón de deportes en la montaña”, en *Recueil de compositions architecturales* (París: s. n., 1922), lámina 46. Fuente: Archivo Jorge Torres. *Voilà*, n.º 62 (28 de mayo de 1932): 12. Fuente: gallica.bnf.fr / BnF.

La primera ilustración se compone con una fotografía de Le Corbusier apoyado en “la barandilla del barco” que contempla la lámina segunda del álbum de Umbdenstock: un faro –revestido de columnas truncadas, arcos, modillones, ánforas o sillares– que debería iluminar “los caminos tortuosos de la nueva arquitectura” y que el maestro del Politécnico había “dedicado a los jóvenes alumnos que habían venido para adquirir la ciencia severa”²³ (fig. 2). Las siguientes páginas contienen escenas en las que se confrontan el mundo moderno –el deporte, el automóvil, el avión y la velocidad– y las propuestas de Umbdenstock (fig.3). En las páginas 48 y 49 un “Un pabellón de deportes en la montaña” (lámina n.º 42 del *Recueil*) respecto a las fotografías de dos deportistas (*Voilà* n.º 62 (28 de mayo de 1932): 12), un

²³ Le Corbusier, *Croisade...*, 46.

bólido de carreras (*VU*, n.º 208 (marzo de 1932): 317), un partido de fútbol y una persona en la montaña contemplando el paisaje (*VU*, n.º 259 (1 de marzo de 1933): 325), se acompañan con el irónico comentario: “la arquitectura sirve; satisface unas funciones. Tal contenido, tal contenedor”. Las páginas 50 y 51 contraponen “La entrada de un arsenal” (Lámina 12) cuyo eclecticismo poco tiene que ver con la gran maquinaria, un torno gigante y una bomba (*VU*, n.º 259 (1 de marzo de 1933): 316), o el dirigible y el avión (*Voilà*, n.º 58 (30 de abril de 1932): 15) con su correspondiente sentencia: “La función, transportarla del plano material a las altas esferas del espíritu”²⁴ (fig. 4). A continuación, dos fotografías de sucursales tipo del Banco de Algeria realizadas por Umbdenstock y un recorte de periódico con propaganda de recargados relojes de mesa son respondidos por una ilustración de un interior modesto con personas escuchando la melodía de un violín (*VU*, n.º 255 (1 de febrero de 1933): 156) para manifestar que la arquitectura nada tiene que ver con los oropeles sino con la “proporción, relaciones, ritmo, imaginación, fervor. ¡La Divina Proporción!”, “la unidad”²⁵ que no representan las anteriores imágenes.

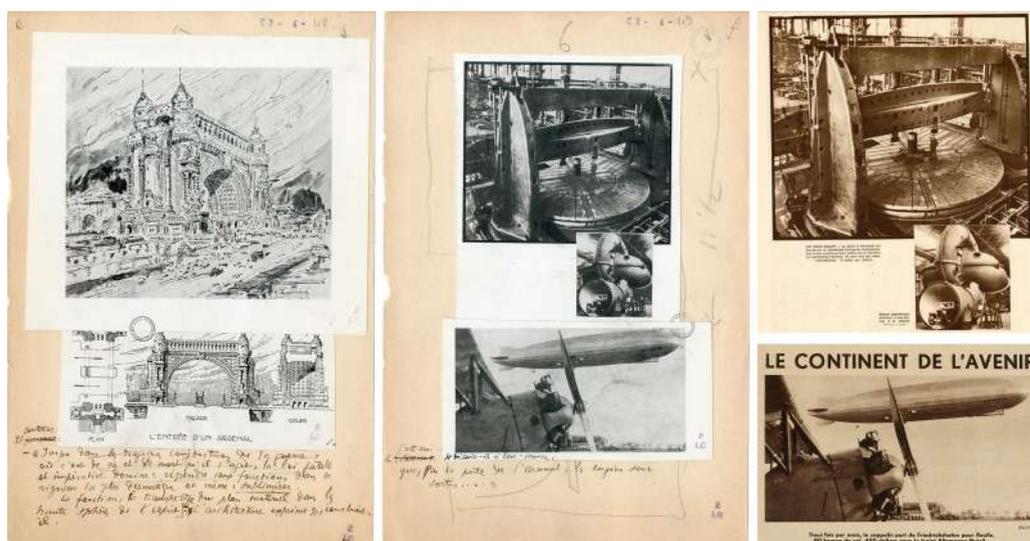


Figura 4. Le Corbusier, *Croisade...* Maqueta. FLC C3(4)48, con dos fragmentos de la lámina 12 “La entrada de un arsenal” (Umbdenstock, *Recueil...*, lámina 12). Le Corbusier, *Croisade...* Maqueta. FLC C3(4)49, con las ilustraciones: “Un torno gigante” y “Una bomba gigantesca” (*VU*, n.º 259 (1 de marzo de 1933): 316), o el dirigible y el avión (*Voilà*, n.º 58 (30 de abril de 1932): 15). Fuente: gallica.bnf.fr / BnF.

Una nueva fotografía de una sede del Banco de Algeria se asocia a otra de la alta sociedad en la “Nuit blanche aux Petits Lits Blancs” (*Voilà*, n.º 46 (6 de febrero de 1932): 3) como representación del mundo del “dinero”. En la siguiente página, otra lámina del *Recueil* de un pabellón neobarroco (Lámina 26, “Un pabellón. Sala de conferencias en un jardín

²⁴ Le Corbusier, *Croisade...*, 50.

²⁵ Le Corbusier, *Croisade...*, 51 y 53.

botánico”) es acompañada por una fotografía de un accidente ferroviario (VU, n.º 151 (4 de febrero de 1931): 167), para aludir a las “catástrofes de arquitectura” que representan las imágenes precedentes (fig. 5). Estas mismas catástrofes son las que se corresponden con la nueva academia moderna representada por la arquitectura anónima de ciertas Siedlungen como la mostrada en las fotografías, para dirigirse a los estudiantes –personificados en un comedor de Oxford (VU, n.º 265 (12 de abril de 1933): 591)– y aconsejarles que en su lugar miren al Partenón. Este era mostrado a continuación con dos fotografías de su colaborador Sakakura: una arquitectura esencial de claros y sombras, nítida, de un “lenguaje escueto y resplandeciente”²⁶ que nada tiene que ver con la interpretación académica. Las dos figuras subsiguientes se corresponden con un capitel de la nave y un fragmento del tímpano de la abadía de Sainte Marie Madeleine de Vézelay, labrados en piedra por los “*hombres del montón* de los tiempos pasados” desde una humilde profesión de su oficio y que no son “hermanos” de los que proclama y defiende Umbdenstock²⁷. Y “siempre apoyado en la barandilla del barco”²⁸ reivindicaba sus veinticinco años de trabajo, marcados por su estancia durante “un mes en la Acrópolis” que lo habían inmunizado contra “las mentiras académicas”²⁹.



Figura 5. Le Corbusier, *Croisade...* Maqueta. FLC C3(4)53 - Umbdenstock, “Un Pabellón – Sala de conferencias en un jardín botánico” (*Recueil...*, lámina 46). Fuente: Archivo Jorge Torres. Fotografía de un accidente ferroviario (VU, n.º 151 (4 de febrero de 1931): 167). Fuente: gallica.bnf.fr / BnF.

²⁶ Le Corbusier, *Croisade...*, 58

²⁷ Le Corbusier, *Croisade...*, 60 y 61.

²⁸ Frase que acompaña la descripción de este sueño en cinco ocasiones, en una reiteración utilizada como recurso literario.

²⁹ Le Corbusier, *Croisade...*, 62.

A partir de este momento las ilustraciones son de su propia obra. La Villa Mme H. de Mandrot con muros de mampostería de “la hermosa piedra de la Provençe”; el Apartamento de M. Charles de Beistegui, realizado con un aplacado de piedra y con su cubierta jardín, “en lugar de tejas o pizarras”, desde la que contemplar los grandes monumentos de París³⁰ (fig. 6). El principio de los edificios sobre *pilotis*, la circulación libre y la libre disposición del suelo eran ejemplificados con el proyecto de la *Cité mondiale* y la *Villa Verte*. Eran fruto de las técnicas modernas manifestadas también en el estudio acústico del anfiteatro del Palacio de los Soviets, proyecto comprometido por la involución académica en la URSS, cuyo gobierno había optado por premiar un proyecto realizado en “Renacimiento italiano”³¹. Un último proyecto, el Plan Obus de Argel, vendría a ratificar el triunfo de la modernidad en la resolución de un nuevo urbanismo, adquirido a través de reformas sociales y legislativas, para obtener una vivienda con óptimas condiciones de habitabilidad. Todo catalizaría en un nuevo lirismo, un nuevo “esplendor plástico” ajeno al academicismo y propio de los tiempos modernos³² (fig. 6).

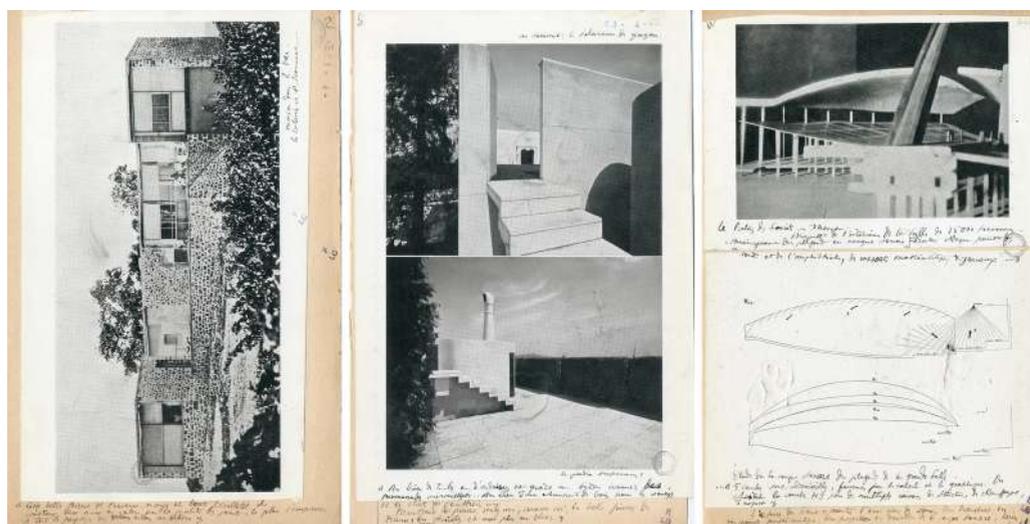


Figura 6. Le Corbusier, *Croisade...* Maqueta. FLC C3(4)61, Villa Mme H. de Mandrot. Id. FLC C3(4)62, Apartamento de M. Charles de Beistegui. Id. FLC C3(4)66, Anfiteatro del Palacio de los Soviets, maqueta y gráficos de la acústica de la sala. Fuente: gallica.bnf.fr / BnF.

Dos últimas figuras concluían la documentación gráfica: la primera, Le Corbusier el 25 de febrero de 1933 impartiendo una conferencia sobre el proyecto A de Argel con motivo de la

³⁰ Le Corbusier, *Croisade...*, 64 y 65.

³¹ Le Corbusier, *Croisade...*, 67-69.

³² La inclusión del Plan Obus tendría su lógica en este artículo que según Le Corbusier estaría motivado por la solicitud de respuesta de “los amigos de Argel” a la conferencia de Umbdenstock. Le Corbusier “había abierto el libro prodigioso de los tiempos modernos y despertado en Argel el sentimiento de que había llegado la hora de las decisiones y del valor” (p. 10).

*Exposition d'urbanisme et d'architecture moderne en Argel*³³. La imagen inferior mostraba a un personaje “académico” junto a los profetas del Antiguo Testamento con la mano alzada señalando a Le Corbusier (imagen retocada procedente de *VU*, n.º 259 (1 de marzo de 1933): 314). En la leyenda inferior reiteraba por quinta vez que “todavía apoyado en la barandilla del barco” había soñado que entre el público que había acudido a ser “bien informado”, alguien (¿Umbdenstock?) preguntaba “¿Este hombre miente? ¿Este hombre que predica a su vez una cruzada?”³⁴. Un pequeño “poema” cerraba este bloque finalizado entre mayo y junio de 1933, rechazando las polémicas estériles para poner las obras de arquitectura como las verdaderas “pruebas al servicio del debate” (fig. 7).

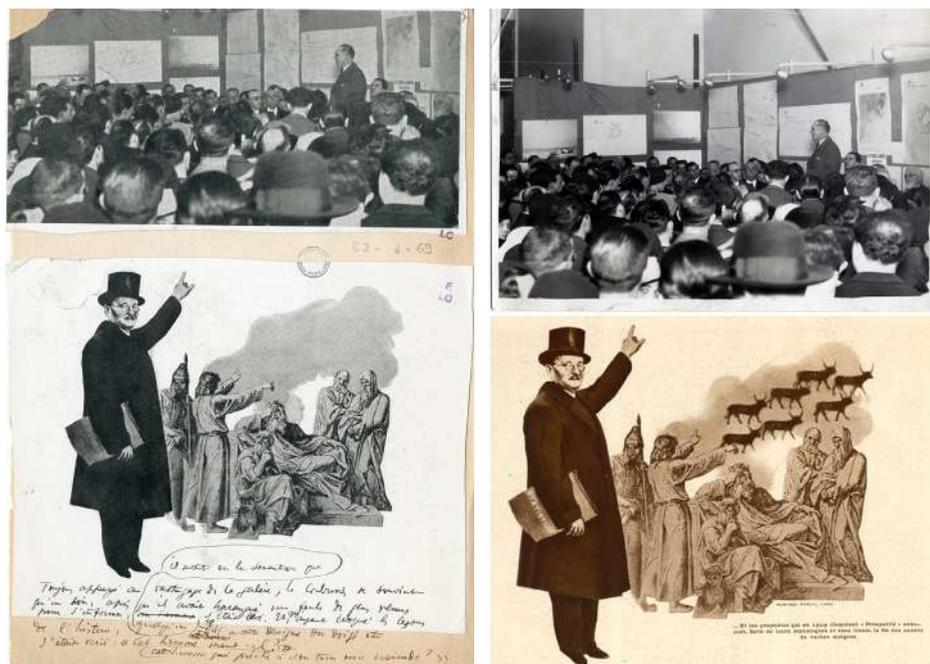


Figura 7. Le Corbusier, *Croisade...* Maqueta. FLC C3(4)69 - Le Corbusier, conferencia sobre el proyecto A de Argel (25 de febrero de 1933). Le Corbusier el 25 de febrero de 1933 impartiendo una conferencia sobre el proyecto A de Argel. *VU*, n.º 259 (1 de marzo 1933): 314.

Contra la Academia

Desde su juventud Le Corbusier manifestó siempre un menosprecio a la Academia. Estaba orgulloso de su educación en la École d'Art de La Chaux-de-Fonds bajo la tutela de L'Eplattenier, de su “voyage utile” a Oriente y también de su aprendizaje en la oficina de los hermanos Perret, simultáneo a sus estudios en la Biblioteca Nacional. Precisamente, en 1908, en este periodo de estancia en París, asistió como oyente a lecciones de la École

³³ Fotografía publicada en *Travaux Publics et Bâtiment*, 18 de febrero de 1933.

³⁴ Le Corbusier, *Croisade...*, 71.

des Beaux-Arts de París pese a su desagrado por la enseñanza y los métodos académicos imperantes. Su propia afición hacia los museos, exposiciones, bibliotecas, conciertos o monumentos del pasado formaron parte de su itinerario cultural que, para él, constituía su fuente principal de aprendizaje. Esta desconfianza hacia la enseñanza reglada, identificada con lo institucional, ajeno a lo libre y creativo, se transformó en un desprecio a todo lo académico.

Sus artículos en *L'Esprit Nouveau* y los libros derivados de esta revista –*Vers une architecture, L'Art Décoratif d'Aujourd'hui o Urbanisme*– rezuman hostilidad contra la Academia, su arquitectura y representantes. En la introducción al primer volumen de la obra completa, su rechazo es taxativo: “la Academia está orientada hacia la muerte”³⁵. En su primera conferencia en Sudamérica, bajo el título “Se délivrer de tout esprit académique”, anuncia el sentido amplio de este término y, muy especialmente, en un momento en que aflora el “academicismo moderno” nuevamente denunciado en *Croisade...*, donde repite su definición del académico ya recogida en *Précisions* como aquel

que no juzga por sí mismo,
Que admite el efecto sin controlar la causa,
Que cree en verdades absolutas,
Que no hace intervenir “yo en cada cuestión”³⁶.

Esta animadversión se hacía extensiva a la exigencia de la adquisición del “diploma obligatorio” en la primera ley del gobierno de Vichy. Francia, había sido según Le Corbusier el único país que dejaba a “los espíritus nuevos y libres la posibilidad de inventar y construir”. Esta incomprensible traba a la libre creación propia de una época “que no respira que por los diplomas”³⁷, le hacía exclamar “Me gustaría, con toda humildad, comprender por qué el gobierno francés se cree autorizado para dar diplomas”³⁸. Desde tiempo inmemorial el aprendizaje de los oficios y la arquitectura no precisaba de la Academia ni de los diplomas. Los “hombres del montón” simplemente “practicaban sabiamente el arte de construir” en el ejercicio de su deber y en una cooperación clara y honesta. “L'Ordre des Architectes” y la Academia habían venido a cercenar esa tradición con todas sus consecuencias: la fealdad, la desproporción, el sinsentido. Justo las consecuencias que Umbdenstock achacaba a la modernidad. Pocos años después, escribía: “desde que hay diplomas, París se ha convertido

³⁵ Willy Boesiger y O. Stonorov (eds.), *Le Corbusier Œuvre complète 1910-29* (Zúrich: Girsberger, 1937), 9.

³⁶ Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (París: Crès, 1930), 33.

³⁷ Le Corbusier, *Ou en est-on 26 ans après la Charte de Athènes* (FLC A3-1 351-369, Chandigarh, 2 de mayo de 1962 – París, 3 de junio de 1962).

³⁸ Le Corbusier. *Quand les cathédrales étaient blanches* (París: Éditions Plon, 1937), 176. En otras páginas insiste en la misma idea, los “diplomas” otorgados por las Escuelas que “han matado la arquitectura, al operar en vasos cerrados, lejos del peso de los materiales, de las resistencias de la materia”.

menos bella y más fea"³⁹. Le Corbusier se mostraba orgulloso de su aprendizaje autodidacta y de, como Auguste Perret, no haber recibido el diploma por la Academia⁴⁰.

Las declaraciones de Umbdenstock y la de sus colegas en el entorno de *Art national* pertenecían al ámbito del regionalismo que desde finales del siglo XIX adquiere gran predicamento en Francia⁴¹. Para la arquitectura institucional se exigía la retórica de la monumentalidad clásica o neobarroca, y para expresar los mitos de "sangre y tierra" se fomentó un regionalismo estilístico basado en el folclore y en las tradiciones más profundas y reaccionarias, junto con una persistente ideología antiurbana. Gran parte de la obra de Umbdenstock podría ser calificada como regionalista como algunas de sus estaciones de ferrocarril en Albert (1920), Senlis (1922) o Taverny (1925), la iglesia de Saint-Louis en Grenay (1925) o el Chateau Kiener en Colmar (1927). Además, su gran *Cours d'architecture* dedicaba uno de sus quince "libros" a "L'architecture regional française", en el que destilaban los distintos estilos de las regiones francesas junto con sus técnicas y materiales bajo un espíritu medievalista. La renovación de la arquitectura regional era casi un deber sagrado como "fuerza de estabilización moral de la humanidad"⁴². Los siguientes capítulos estaban consagrados a la arquitectura de cada región particular de Francia, acompañados de un buen número de dibujos de detalle y de conjunto ambientados con personajes del medioevo o renacentistas.

Este regionalismo estilístico convivía con otro regionalismo político del que sí participó Le Corbusier a través de las dos revistas en las que estuvo implicado precisamente en esta época: *Plans* (1931-32) y *Prélude* (1933-34). Lejos de Le Corbusier una visión pintoresquista de la arquitectura vernácula. En *Vers une architecture* advertía contra el "r-é-g-i-o-n-a-l-i-s-m-e! Ouf!" e ironizaba sobre la existencia de un comité que presionaba a los Ferrocarriles del Norte para exigir la construcción de las treinta estaciones de la línea París-Dieppe en treinta estilos diferentes que armonizasen con cada localidad⁴³. En *L'Art décoratif d'aujourd'hui* ya había clamado contra los "usurpadores del folclore [...] parásitos y estériles", que saquean a los campesinos y las sociedades primitivas para "cantar desafinadamente con el canto y la poesía de otros"⁴⁴. Le Corbusier tenía un profundo respeto por el arte popular pero también

³⁹ Le Corbusier, "Unité", *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2^{ème} n. spécial (1948): 5.

⁴⁰ Sobre este episodio, puede encontrarse más información en Jorge Torres Cuco, *Pensar la arquitectura: "Mise au point" de Le Corbusier* (Madrid: Abada, 2014), 85-89.

⁴¹ Jean-Claude Vigato, *L'architecture régionaliste. France, 1890-1950* (París: Éditions Norma, 1994).

⁴² Gustave Umbdenstock, *Cours d'architecture. Professe à l'École Polytechnique*, 2 volúmenes (París: Gauthier-Villiers et Cie, 1930). El *Libre XIV* (páginas 1041-1248) está dedicado a "La arquitectura regional francesa" que pone sus orígenes en la Edad Media (Capítulo I). Destina su segundo capítulo a los materiales y su decoración; el tercero a las "Características de la arquitectura regional francesa", donde admite la necesidad de "adaptarse a las nuevas condiciones de existencia" como una evolución que respete los "caracteres esenciales de la arquitectura siguiendo el espíritu dominante de cada territorio y del país" (p. 1064).

⁴³ Le Corbusier. *Vers une architecture*, (París, Crès, 1924): 189 y 192. Umbdenstock, por cierto, fue el arquitecto de algunas estaciones de ferrocarril en estilo claramente regionalista, como las mencionadas anteriormente. En su *Cours d'architecture* dedica algunas páginas y dibujos a "la adaptación de una estación a su territorio (Umbdenstock, *Cours d'architecture...*, 1265-1268).

⁴⁴ Le Corbusier. "Usurpation: Le Folklore" en *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* (París: Crés, 1925), 31-32.

era consciente de su final: no se podía perpetrar un falso folclore regional, sino recoger las “formas-tipo” y los estándares derivados de los procedimientos de la construcción vernácula, tan rigurosos como los procedentes del espíritu maquinista. Un nuevo trabajo había dado comienzo bajo un naciente sentimiento, propio “de una época de precisión donde reina la máquina, tiende a establecer unos estándares que serán nuestro folclore. Abandono de los caracteres regionales a favor de una arquitectura de carácter internacional”⁴⁵.

Laschett de Polignac, Louis Hourticq, Demathieu d'Auriras, Pol Labre y, por supuesto, Umbdenstock, desarrollaron en *Art national* una intensa campaña desprestigiando la arquitectura internacional y acusando al “nudismo” y al maquinismo de la miseria de la arquitectura contemporánea y de los artistas encuadrados en unos gremios artesanales en vías de extinción. La “defensa de la piedra francesa” que, por ejemplo, también había hecho Mauclair en *Figaro*⁴⁶, en cierto modo era respondida por Le Corbusier con una fotografía de su Villa Mme. de Mandrot en Le Pradet (1929) construida con la “bella piedra” y que se resistió a revestir a pesar de los problemas de filtraciones de agua causados por la porosidad de la mampostería y sus juntas. Reconocía que los exiguos presupuestos de los encargos modestos conducían a los enlucidos en lugar de la piedra, pero el futuro auguraba su reutilización como revestimiento en aplacados. De hecho, hacia 1937 escribió un lírico texto “La Pierre amie de l'homme”, entonces no publicado, donde hacía un panegírico de este “material eterno” sensible a la luz y al tacto. También reincidía en situar su trabajo en su justo lugar, entre el trabajo manual y artesano y la “colaboración de las máquinas que alivian su esfuerzo”⁴⁷. Pero ante todo se trataba de retomar el contacto con aquellos materiales “dignos y fundamentales de la arquitectura” para con ellos realizar una nueva arquitectura. En la Maison Errazuriz (1930), la Villa le Sextant o Maison aux Mathes (1935) y la Celle-Saint-Cloud (1934-35) la mampostería de piedra era protagonista de sus respectivas fisonomías, pero la disposición de una rampa en una configuración espacial moderna, la presencia de composiciones neoplásticas en sus trazados o el uso de tecnologías y materiales industriales como el pavés y los tableros estandarizados nada tenían que ver con una actitud regionalista. La arquitectura rural sus materiales y elementos eran, en todo caso, un estímulo para la invención moderna.

La *cruzada* de Le Corbusier no era un hecho inmotivado ni extemporáneo. Como él ya había advertido en su introducción, la involución de la arquitectura era un hecho en gran parte de Europa. La situación en Francia tampoco era muy diferente en un momento en que la Academia y los profetas del regionalismo parecían ganar la batalla a la modernidad. A finales de los treinta recibían su recompensa tanto por la creación del Centro Regional en

⁴⁵ Le Corbusier. *L'Art Décoratif...*, 37. También en el artículo “Un tournant”, escrito en octubre de 1924, insistió en la necesidad de abandonar un “regionalismo” bajo tierra para ir tras unas “aspiraciones verdaderamente universales (que) dominan y motivan la búsqueda de aquello que es *verdaderamente humano*”, que fue recogido en Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne* (París: Crès, 1925), 74.

⁴⁶ Camille Mauclair, “Pour la défense de la pierre française”, *Figaro* (8 de julio de 1932): 5.

⁴⁷ Le Corbusier, “La pierre, amie de l'homme”, FLC B1(15)179. Publicado ahora conjuntamente con: Jorge Torres Cuelco, “Le Corbusier: la pierre amie. Conteste, architecture et pensée”, *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, n.º 3 (marzo de 2021): 107-194.

la Exposición Internacional de París de 1937, como por las consignas del “retour à la terre” del régimen de Vichy en las que adquirirían el rango de doctrinas oficiales. Sin embargo, la catástrofe de la guerra mundial se llevó consigo todas aquellas veleidades académicas y regionalistas. Entonces podía volver a elevarse “una voz humana”, la de Le Corbusier, “profunda como el tiempo, permanente y portadora de un mensaje”: el de la “Arquitectura, manifestación decisiva de nuestras potencias creativas”⁴⁸. Este era, al final, el cometido de este libro.

⁴⁸ Le Corbusier, *Croisade...*, 77.

Otra *Arquitecturas Bis*: la aportación crítica de Madrid

Another *Arquitecturas Bis*: The Critical Contribution of Madrid

ALEJANDRO VALDIVIESO

Universidad Politécnica de Madrid, alejandro.valdivieso@upm.es

Abstract

“Otra *Arquitecturas Bis*: la aportación crítica de Madrid” estudia la contribución de un conjunto limitado de autores madrileños a la revista *Arquitecturas Bis*, publicada en Barcelona entre 1974 y 1985. Ordenados alrededor de Rafael Moneo, único miembro fundador del Consejo de Redacción no formado en la Escuela de Barcelona sino en la de Madrid, estos autores (María Teresa Muñoz, Antón Capitel, Juan Antonio Cortés y Carlos Sambricio) ofrecieron, tanto en conjunto como individualmente, una aportación crítica que no sólo desmintió el aparente traslado de la crítica arquitectónica de Madrid a Barcelona durante aquellos años de marcada revisión disciplinar —un periodo convulso, además, en términos sociales y políticos para España—, sino que confirmó la construcción de un renovado y contrastado discurso crítico posmoderno procedente de la cultura arquitectónica de Madrid a través de un medio que, paradójicamente, no se entiende sin Barcelona.

“Another *Arquitecturas Bis*: The Critical Contribution of Madrid” studies the critical contribution of a limited group of architects and scholars to the Barcelona-based magazine *Arquitecturas Bis*, published from 1974 to 1985. Around the person of Rafael Moneo, only member of the editorial board trained not in the Barcelona school but the Madrid school, these authors (María Teresa Muñoz, Antón Capitel, Juan Antonio Cortés y Carlos Sambricio) featured, both as a group and individually, five possible voices of one same reality, a critical contribution that not only denied the translation of architectural criticism from Madrid to Barcelona in the course of a convulse period of disciplinary discussions —also in political and social terms for Spain—, but equally confirmed the construction of a renewed and opposed critical postmodern discourse coming from the architectural culture of Madrid in the 1970s, through a medium which nevertheless, paradoxically, cannot be thought of without Barcelona.

Keywords

Arquitecturas Bis, revistas, Madrid, teoría, posmodernidad

Arquitecturas Bis, magazines, Madrid, theory, posmodernism

***Arquitecturas Bis*: un formato para una nueva fórmula**

La revista *Arquitecturas Bis*, publicada en Barcelona entre 1974 y 1985,¹ coincidiendo con el final de la dictadura franquista y la posterior transición democrática, ha sido hasta ahora estudiada atendiendo a su condición autorreferencial y especular en torno a la cultura arquitectónica catalana.² También, aunque en menor medida, en relación con dos de los atributos que hicieron de ella un medio deliberadamente diferenciado, tanto de las revistas que le precedieron como de sus contemporáneas, en España y en el extranjero. De una parte, un heterogéneo Consejo de Redacción que condicionó la inexistencia de una marcada línea editorial tantas veces asociada a la figura de un único director. De otra, un diseño gráfico que supo recoger su carácter diverso e independiente y, sobre todo, la falta de una estructura programática, representando e interpretando críticamente, tanto a través del texto como de la imagen, las prácticas discursivas de la posmodernidad.

Editada por Rosa Regàs y su editorial La Gaya Ciencia, el Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis* incluyó en un primer momento, además de a los arquitectos Oriol Bohigas, Federico Correa, Lluís Domènech, Rafael Moneo, Manuel de Solà-Morales y Helio Piñón, al historiador y crítico de arte Tomàs Llorens —entonces exiliado en Inglaterra— y al diseñador gráfico Enric Satué. El grupo decidió incluir más tarde, por mediación de Bohigas, a Luis Peña Ganchegui, quien entró a formar parte del Consejo de Redacción a partir del número doble 16-17, publicado en julio/septiembre de 1977.³ En su condición de medio independiente está la verdadera razón de su fundación, motivada en parte por la necesidad de Bohigas de crear un espacio crítico que pudiera sustituir las discusiones de las que se había desprovisto a raíz de la renuncia a su nombramiento como catedrático de la Escuela de Barcelona.

Carente de cualquier postura militante, *Arquitecturas Bis* se reconoce a través de su conjunto de editores, y no tanto a través de la figura de un único director que acaba identificándose con el medio de tal manera que terminan por no comprenderse el uno sin el otro. Diferenciándose tanto de sus predecesoras madrileñas, la revista marcó diferencias al prescindir deliberadamente de una línea editorial lo que, sumado a las saludables divergencias de su heterogéneo Consejo de Redacción, terminó por reflejar que la no prevalencia de un

¹ *Arquitecturas Bis* publicó un total de 52 números (varios de ellos dobles) entre mayo de 1974 y diciembre de 1985. Los materiales de archivo (fotografías, textos, correspondencia y maquetas de cada uno de los números) se encuentran en el Arxiu històric Col·legi d'arquitectes de Catalunya (Código de referencia: CAT AHCOAC-B). Todos los números están digitalizados, véase: Rosa Regàs (ed.) y A.A.V.V., *Arquitecturas Bis: información gráfica de actualidad*, números 1-52, Años 1974-1985 (La Gaya Ciencia y Ediciones Bausán, Barcelona), 1 disco (CD_ROM), Faximil ediciones digitales, Valencia, 2004. Es de utilidad consultar el índice —organizado por números, temas (actualidad, historia, teoría y crítica, comentarios de texto), arquitectos y obras, libros reseñados, autores A-Z, sin firma— que se incluyó en el último número de la revista, véase: “Índices de *Arquitecturas Bis*”, números 1-52, *Arquitecturas Bis*, n.º 52 (diciembre de 1985), anexo.

² Joaquim Moreno, “*Arquitecturas Bis* (1974-1985); from Publication to Public Action” (tesis presentada en la Princeton University para obtener el grado de Doctor of Philosophy, directora: Beatriz Colomina, enero de 2011).

³ Ese mismo año, y por recomendación de Correa, el por entonces estudiante de arquitectura Fernando Villavecchia se incorporó como secretario del Consejo de Redacción.

único tema —o un único punto de vista— caracterizó un periodo plural que de manera imprecisa se ha denominado posmodernidad. Distinguiéndose también por su diseño gráfico —Satué no añadía una determinada composición o pátina al medio, sino que participaba de las decisiones editoriales del Consejo de Redacción, contribuyendo a la construcción de un objeto-revista donde la forma no aparece dissociada del contenido—, *Arquitecturas Bis* guardaba una semejanza con la arquitectura que encarnaba, arraigada en la batalla entre la autonomía y la heteronomía, representando e interpretando genuinamente las prácticas discursivas de la posmodernidad (fragmentación, agregación, ensamblaje, referencia histórica) y actualizando la máxima que Marshall McLuhan había profetizado en 1964: “el medio es el mensaje”. Apartando de sus contenidos lo exclusivamente gráfico o formal y la tendencia al manifiesto, la revista propuso mediante un cuidado ejercicio editorial fundamentado en el valor crítico de la escritura, una renovada conciencia histórica y filosófica que ilustró cómo y de qué manera la arquitectura, tanto la construida como la proyectada e imaginada sobre el papel, pasó a ser discutida desde distintas interpretaciones teóricas.

Con todo, a pesar de que *Arquitecturas Bis* nace en un periodo de emergencia teórica en el que las ideas parecían querer reemplazar a los edificios, y si bien otras publicaciones hermanas como *Oppositions* desde Nueva York o la renovada *Lotus International* desde Milán habían mostrado un fervor militante por la teoría, *Arquitecturas Bis* cuestionó la forma teórica ideal, de los gramáticos a los semiólogos, de los existencialistas a los tecnólogos, alejándose deliberadamente de aquel exceso de teorización disciplinar, contrastando con aquellas otras que, ya en los ochenta y noventa, corroboraron cómo la teoría y el ejercicio de la historia siguió su propio camino como disciplina independiente, distanciándose progresivamente del ejercicio del proyecto y de la profesión.

Otra *Arquitecturas Bis*: desde Madrid, a través de Barcelona

Siendo el único miembro del Consejo de Redacción no formado en la Escuela de Barcelona, sino en la de Madrid, la presencia de Moneo en la revista se debió, en parte, a su vinculación con la primera de ellas, donde ejercía como catedrático de Elementos de Composición tras las oposiciones nacionales celebradas a finales de 1970. Alrededor de él puede ordenarse un conjunto limitado y bien reconocible de autores que publicaron en *Arquitecturas Bis* sus primeros escritos. Éstos aparecen diseminados desde los primeros hasta los últimos números, otorgándole consistencia a su contribución. Haciendo de la historia, la teoría y la crítica una parte importante de sus intereses, estos autores se mostraron críticos con las maneras de hacer propias de su contexto más inmediato, alumbrando nuevos intereses y marcando una línea de pensamiento propia, distinta y complementaria a la ofrecida desde Barcelona por los miembros del Consejo de Redacción de la revista.

Los autores madrileños (María Teresa Muñoz, Antón Capitel, Carlos Sambricio y Juan Antonio Cortés, además del propio Moneo) contribuyeron a entender que el debate en torno a la arquitectura en España no debía resolverse desde sus dos ciudades más importantes, ni tampoco atendiendo a los vínculos históricamente consolidados e instrumentalizados por cada una de ellas. A través de unas primeras investigaciones que el tiempo no ha hecho más que prestigiar, los textos que publicaron en *Arquitecturas Bis* ofrecieron una idea de

la arquitectura matizada con respecto a la propuesta del contexto barcelonés, aportando un entendimiento de las discusiones disciplinares diferente al que destilaba el Consejo de Redacción, con unos modos y puntos de vista que unas veces la propia revista valoró como diversos o complementarios, pero que otras llegaron incluso a suscitar alguna polémica, enriqueciendo el debate y haciendo de la revista un medio para la discusión.

Formados todos ellos entre finales de los años sesenta y principios de los setenta en el contexto de la universidad madrileña, estos autores presentaron, además de la edad y la procedencia académica — unas ascendencias intelectuales que sus distintas contribuciones en la revista terminan por desvelar—, un tercer denominador común, una renovada voluntad crítica, constituyendo la avanzadilla de un sentir común por parte de una nueva generación premeditadamente ponderada en el monográfico que *Arquitecturas Bis* dedicó a Madrid en el verano de 1978.⁴ El número dedicado a Madrid sirvió también para actualizar aquellas discusiones de marcado proselitismo —no paradójicamente más acentuado desde Madrid— que, en relación con ambas escuelas, se produjeron en las Sesiones Críticas de Arquitectura celebradas por Carlos de Miguel diez años antes y luego reproducidas en *Arquitectura*.

En los casos de Muñoz, Capitel y Cortés, su presencia en *Arquitecturas Bis* se debió a Moneo, profesor de todos ellos a finales de los sesenta en Madrid, convirtiéndose más tarde en director de sus tesis doctorales. En el caso de Sambricio, su contribución vino dada en un primer momento por la intensa relación intelectual mantenida con Bohigas, así como con algunos otros arquitectos pertenecientes a una nueva generación de la Escuela de Barcelona quienes, como él, habían hecho también de la historia de la arquitectura —y de la manera de enfrentarse a su ejercicio— sus mayores intereses.

Todos los autores madrileños, además, partieron de un primer entorno académico común sobre el cual se desarrolló una iniciática formación que, en su mayor parte, fue ampliada fuera de España, tanto en Europa como en Norteamérica. De entre los arquitectos, Capitel obtuvo el título de arquitecto en 1971, siendo el primero en doctorarse (1979) con una tesis que llevó por título *La arquitectura de Luis Moya Blanco (1927-1957)*.⁵ Egresada en 1972 y Master of Architecture por la Universidad de Toronto en 1974, Muñoz obtuvo el doctorado en 1982 con una tesis titulada *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*.⁶ Cortés hizo lo propio en 1972, doctorándose en 1982 con una tesis titulada *Modernidad y*

⁴ *Arquitecturas Bis*, n.º 23/24 (julio-septiembre de 1978).

⁵ Antón Capitel, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, ‘monografías 3’, Comisión de Cultura, Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 1982. [En origen tesis doctoral leída en 1979 (tema aprobado en abril de 1976) en la Escuela Técnica Superior Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. En línea: <https://oa.upm.es/2861/>]

⁶ María Teresa Muñoz, *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea* (Madrid: Molly Editorial, 1998). Segunda edición prologada: Madrid: Ediciones Asimétricas, 2012. [En origen tesis doctoral leída en 1982 en la Escuela Técnica Superior Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. <http://oa.upm.es/39659/>]

*arquitectura una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*⁷ tras realizar un Master of Arts en Historia de la Arquitectura y del Desarrollo Urbano por la Universidad de Cornell entre 1978 y 1980. Por su parte, Sambricio se doctoró en 1975 con una tesis dirigida por Fernando Chueca titulada *El pensamiento arquitectónico en la España de la segunda mitad del siglo XVIII*⁸ en la Universidad Complutense de Madrid, obteniendo un segundo doctorado en 1982 por L'École des Hautes Études En Sciences Sociales (EHES) de París con una tesis titulada *Madrid, Architecture et Urbanisme, 1925-1945 (Madrid, arquitectura y urbanismo, 1925-1945)*.⁹

Buena parte de estos materiales conforman el grueso de sus contribuciones en *Arquitecturas Bis*, demostrando también la receptividad de la revista a acoger las investigaciones académicas de los más jóvenes y confirmando la madurez de sus planteamientos. No tanto en relación con el traslado más o menos tendencioso de unos temas, sino en base a otro de sus más distinguibles atributos: una inclinación hacia la teoría y la reflexión crítica que —de ahí su gran valor— no fue en detrimento de la historia. La contribución de los autores madrileños de *Arquitecturas Bis*, mediante una serie de textos que son esencialmente teóricos y especulativos o, en el caso de un historiador como Sambricio, no exclusivamente historiográficos, hacen de la teoría —de sus limitaciones, de su instrumentalización, de su operatividad— el objeto de su mayor interés.

Los autores madrileños dieron cuenta de cómo la teoría podía emerger desde la disciplina y para la disciplina y no exclusivamente como una forma autónoma de producción cultural. Si Capitel, por ejemplo, reclamó indirectamente a través de sus textos el ejercicio de la crítica, Sambricio hizo lo propio con la tarea histórica, vinculando la sólida y reputada tradición de los historiadores profesionales —precedentes, en su mayor parte de la Historia del Arte— con la de aquellos arquitectos dedicados al ejercicio de la historia de la arquitectura. Una voluntad crítica que reveló un interés en el hecho arquitectónico ya entonces tímidamente alejado de las actitudes profesionalistas de anteriores generaciones madrileñas, tal y como se encargó de escribir Sambricio a Bohigas en una de las cartas que se intercambiaron a propósito de la edición del monográfico madrileño.¹⁰

Frente a Barcelona, la cultura arquitectónica de Madrid sintió en aquellos años cierta orfandad crítica resultado de la desaparición de *Nueva Forma* (1975) y *Hogar y Arquitectura* (1977), así como del cese en 1973 de Carlos de Miguel como director de *Arquitectura*. Deliberadamente, buscando ofrecer lo que sus predecesoras no supieron o no fueron capaces, *Arquitecturas Bis* vino a suceder, en forma y contenido, a estas publicaciones,

⁷ *Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003). [En origen tesis doctoral leída en 1982 en la Escuela Técnica Superior Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. <http://oa.upm.es/58117/>]

⁸ Carlos Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración* (Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, 1986). <https://oa.upm.es/2861/>.

⁹ Carlos Sambricio, *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960* (Madrid: Akal, 2004).

¹⁰ “Carta de Carlos Sambricio a Oriol Bohigas, fechada en Madrid a 9 de noviembre de 1976”, en Oriol Bohigas, *Epistolario 1951-1994*, ed. por Antonio Pizza y Martha Torres (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2005, Colección ‘Arquitectura’ n.º 50).

responsables durante la década anterior de recuperar, integrar y absorber la arquitectura moderna en la refractaria y desamparada cultura arquitectónica española. Su papel, no paradójicamente, dejó de tener sentido cuando el régimen político dictatorial que había centralizado su poder sobre Madrid languideció del todo.

Participando los autores madrileños activamente de todo ello, *Arquitecturas Bis* consolidó, a diferencia de sus predecesoras, una tradición crítica propia capaz de superar aquellas visiones historiográficas apoyadas en mecanismos de homologación, revirtiendo la condición subsidiaria de la cultura arquitectónica española en un momento de cambio histórico para el país. Si los Pequeños Congresos habían sido capaces de establecer una estructura de intercambios intelectuales en torno a las direcciones internas de la arquitectura española (y peninsular), la unidad del espíritu que los hizo posibles quedó disuelta en los setenta. Esto se debió a la necesidad de superar una determinada narración de la arquitectura moderna, poniéndose en cuestión aquella visión generacional que había ido en favor de las biografías y en detrimento de las ideas, haciendo del desarrollo de la arquitectura moderna un proceso orgánico a través del cual las sucesivas generaciones van relevándose, primero de manera natural y luego como consecuencia de un lógico proceso de crecimiento de los mismos fundamentos.

Así, toda vez que el programa de los Pequeños Congresos quedó superado, evidenciando unas carencias críticas que terminaron por debilitar a los medios culturales y editoriales más atados a sus presupuestos, aparecieron nuevas estructuras críticas en forma de revistas que, como *Arquitecturas Bis*, fueron capaces de mostrar la compleja revisión disciplinar posmoderna. Porque los años sesenta —y, por extensión, los setenta— conformaron no tanto la confirmación o continuación de los postulados experimentados en los cincuenta, sino su puesta en cuestión. Los primeros números de *Arquitecturas Bis* se solaparon en el tiempo con los últimos que publicó *Nueva Forma*. La transitoria coincidencia en el tiempo de ambas publicaciones mostró sus diferencias, poniendo de relieve un cambio generacional entre aquellos que sintieron la recepción —o la interrupción de su progresión— de la arquitectura moderna en España y cómo ésta se solapó con sus primeras críticas. Así, mientras la revista de Juan Daniel Fullaondo, acaso la más leída en la Escuela de Madrid desde mediados los años sesenta, se mostró resistente, o al menos no rupturista, abrazando y divulgando las revisiones planteadas por la segunda generación de historiadores de la arquitectura moderna, *Arquitecturas Bis* persiguió desde su primer número una ruptura con las prácticas del pasado, tanto en la forma de mirar, pensar, historiar y teorizar la arquitectura, como en la manera de hacerla llegar a sus lectores.

La aportación crítica de Madrid

Los temas tratados por los autores madrileños constituyen un fiel reflejo de la revisión disciplinar de los setenta. Todos ellos giran alrededor de las discusiones que en torno a la herencia de la arquitectura moderna y su historización invadieron todo debate disciplinar, académico y profesional, acercándose a ella desde distintas angulaciones críticas y abrazando ciertos paradigmas teóricos —y ciertos temas— en detrimento de otros. En todo caso, si bien todo gira alrededor de un único gran tema, lo que distingue a cada uno de sus autores

—diferenciándoles, a su vez, de algunos de los planteamientos esbozados desde Barcelona en relación con estas temáticas— son los planteamientos críticos a través de los cuales se enfrentan a él. Es decir, no son los temas (o las ascendencias) los que marcan la diferencia, sino la forma de abordarlos. (Por ejemplo, los debates en relación con la arquitectura autárquica abordados tanto desde Barcelona como desde Madrid, pero con enfoques diferentes). También, la capacidad para intuir en determinadas arquitecturas los más pertinentes objetos de estudio mediante los cuales llevar a cabo dichos planteamientos.

Por otro lado, los textos de los autores madrileños manifiestan la polaridad de influencias intelectuales procedentes tanto de Italia como de la Norteamérica angloamericana. Por ejemplo, si los textos de Moneo se mueven sobre la polaridad Europa-América, los de Muñoz ofrecen —desde las referencias manejadas hasta el enfoque crítico— unas marcadas influencias procedentes del debate angloamericano; pero no sólo con relación a la arquitectura, sino a la literatura, la sociología o el arte, lo que resultó absolutamente novedoso en el contexto de la publicación y, en concreto, en relación con Barcelona. Por otro lado, mientras los textos de Sambricio son deudores de la operación historiográfica procedente de Tafuri y la Escuela de Venecia, tamizada a través de unos intercambios intelectuales que luego consolidó en Francia con Hubert Damisch junto con la influencia de referentes locales como Fernando Chueca, en el caso de Cortés se manifiesta —como en el caso de Muñoz, aunque de distinta manera— una red de influencias angloamericanas que, paradójicamente, encuentran su origen en Europa.

En relación con sus diferencias individuales entre los autores madrileños, las lecturas del hecho arquitectónico planteadas por Muñoz, por ejemplo, no fueron las mismas que las esgrimidas por Sambricio —más cercano a ciertos planteamientos desarrollados por Capitel desde la crítica— aunque sí tuvieron una mayor relación con los enfoques de Cortés, con quien llegó incluso a firmar una de sus contribuciones. Esto explica porque cada autor puede leerse en relación con los otros, incluido Moneo, o individualmente. Es decir, los autores madrileños demostraron ser cinco voces capaces de responder de manera distinta a una misma realidad, ilustrando una línea de pensamiento asociada a Moneo, pero también diferenciable y matizada en relación a una maestría que no declina pero que tampoco oprime.

También, si bien la mayor parte de las veces se ha pretendido explicar la revista mediante una simplificada polaridad de influencias provenientes de Italia, por un lado, y de los Estados Unidos, por otro, la contribución de los autores madrileños reforzó, a la vez que cuestionó, dicha polaridad. Lo hizo mediante la incorporación de nuevas vías frente a genealogías ya consolidadas. En todo caso, no se trató tanto de la suma de otra genealogía, sino de la diferencia: Madrid suma una genealogía más, sí, pero una que es opuesta. Los autores madrileños importaron teorías que hicieron suyas, tanto al emplearlas en el estudio de la propia arquitectura producida en España, como al participar de las discusiones acaecidas en otros contextos de los que formaron parte, anulando su condición exclusivamente importadora. Todo ello en base a los procesos de homologación crítica —importación cultural debido al aislamiento del Régimen— con los que si bien sí podrían entenderse parcialmente sus inmediatas predecesoras, en el caso de *Arquitecturas Bis* negaría otro

de sus mayores logros: la consolidación de una tradición crítica propia en España. Así lo confirmó la revista —y, a través de ella, la genealogía madrileña—, no tanto una estructura reflexiva que describió un tiempo determinado, que también, sino un mecanismo mediador que participó de su transformación.

La arquitectura como tema

La mayor parte de los escritos de Moneo están dedicados a determinados arquitectos y tienen como objetivo principal la búsqueda de la razón de ser de su arquitectura —siempre, tras una concienzuda descripción de la obra— y las vicisitudes contextuales de su carrera.¹¹ En algunos casos, estos arquitectos aparecen confrontados, en solitario o en grupo. Sus textos se explican por su erudita ambición, por su afán por abarcar y saber todo. Es decir, por entender la arquitectura como conocimiento. Moneo se desmarca de cierto determinismo científico enfrascado en la búsqueda de una metodología o teoría al entender que sólo desde la realidad que supone la construcción surge no la teoría, sino las teorías del proyecto. Así pues, no hay método, ni tan siquiera teoría, sino un conocimiento que redunde en autoconocimiento. El marcado didacticismo y el carácter autorreflexivo de los textos dedicados a figuras más o menos contemporáneas es sin duda una primera aportación germinal a las clases que, más tarde, desde Estados Unidos —y previo paso por Madrid—, ha dedicado a un grupo concreto de arquitectos y obras. Son escritos que terminan por manifestar cuánto en el edificio está la mejor de las teorías. Más allá del objeto de estudio, del discurso y de las herramientas críticas empleadas, en todos ellos está presente un acercamiento a la arquitectura desde la propia consideración de la arquitectura —a través del dibujo, de la historia y de la construcción—, alejándose de aquella otra teoría posmoderna que hizo de las disquisiciones ajenas prestadas de otras disciplinas su sustento, como de aquellas otras que terminaron por reivindicar su ejercicio como una práctica de mediación autónoma, manifestando la disolución del objeto, es decir, de la obra de arquitectura.

Crítica hacia una arquitectura posmoderna

La colaboración de Muñoz con la revista, que se extendió hasta sus últimos números, arrancó con una crítica de un edificio madrileño proyectado a finales de los sesenta por uno de los más destacados arquitectos de la generación formada en la posguerra, Julio Cano Lasso.¹² La principal diferencia que las contribuciones de Muñoz mostraron respecto de los autores de Barcelona y del Consejo de Redacción de *Arquitecturas Bis* fue doble: por un lado, en

¹¹ Rafael Moneo, "Il Giardinetto de Correa/Milà", *Arquitecturas Bis*, n.º 1 (mayo de 1974): 17-21; "Gregotti & Rossi", *Arquitecturas Bis*, n.º 4 (noviembre de 1974): 1-4; "La Olivetti de Le Corbusier", *Arquitecturas Bis*, n.º 8 (julio de 1975): 18-19; "Arquitecturas en los márgenes", *Arquitecturas Bis*, n.º 12 (marzo de 1976): 2-5; "Entrados ya en el último cuarto de siglo", *Arquitecturas Bis*, n.º 22 (mayo de 1978): 2-5; "28 Arquitectos no numerarios", *Arquitecturas Bis*, n.º 23/24 (julio-septiembre de 1978): 22-24; "4 citas/4 notas", *Arquitecturas Bis*, n.º 38-39 (julio-octubre de 1981): 44-48; "Un Mies menos conocido", *Arquitecturas Bis*, n.º 44 (julio de 1983): 1-5; "Sobre el John Hancock de I. M. Pei", *Arquitecturas Bis*, n.º 52 (diciembre de 1985): 4-12.

¹² María Teresa Muñoz, "¿De quién son las influencias, Vincent Scully? Sobre la obra de Cano Lasso en la calle Basílica de Madrid", *Arquitecturas Bis*, n.º 9 (septiembre de 1975): 20-24.

relación con el objeto de estudio y, por otro, en la manera de acercarse a él, es decir, en la metodología crítica empleada. A excepción del edificio de Cano Lasso, los textos de Muñoz se concentran principalmente en los Estados Unidos, rompiendo la condición especular de la revista con relación a Barcelona o la arquitectura contemporánea española. Su valor, frente a los planteamientos procedentes del Consejo de Redacción, e incluso frente a los planteamientos de otras revistas barcelonesas, fue el de asumir el proyecto moderno y sus propósitos revolucionarios como acabados, anunciado una arquitectura posmoderna resultado de una acelerada desintegración estilística.¹³ Muñoz se enfrentó al hecho arquitectónico, además, mediante una crítica construida a medio camino entre la tradición formal y la crítica social o cultural, tomando para ello como referencia una serie de planteamientos por entonces novedosos traídos de otras disciplinas sin que ello conformará un alejamiento de la propia consideración disciplinar de la arquitectura.

En favor de una disciplina específica

A Capitel a se deben, además del texto sobre la Universidad Laboral de Gijón de Luis Moya, que suscitó una intensa polémica en el Consejo de Redacción —extendiéndose a otros contenidos que, relacionados también con la arquitectura del franquismo, fueron publicados después—, la coordinación del número doble que la revista dedicó a Madrid en 1978 para el que, además, escribió dos textos: el recorrido histórico-crítico a través del eje del Paseo del Prado-Recoletos-Castellana —incluyendo la forzada comparativa entre de los edificios bancarios de José Antonio Corrales y Ramón Molezún (Bankunión), por un lado, y de Ramón Bescós y Moneo (Bankinter), por otro— y un texto que apareció sin firmar, pero cuya autoría se debe a él: “Notas sobre una generación”.¹⁴ El recorrido por Madrid encerró un alegato en favor de la arquitectura frente al planeamiento. Es decir, el convencimiento de que es ésta la que ha de definir la imagen y el sentido de la ciudad. Este planteamiento contrastó con parte de las visiones esbozadas por algunos autores de Barcelona a través de *Arquitecturas Bis*. Frente a la ingente cantidad de contenidos que desde allí se dedicaron a entender la ciudad mediante una recuperación teórica e ideológica del ensanche decimonónico. Porque si la lectura madrileña fue arquitectónica, la barcelonesa fue, principalmente, urbanística.

La historia como crítica radical

De los dos textos publicados por Sambricio, el segundo de ellos —el primero estuvo dedicado a la arquitectura de la Ilustración en Madrid, resultado de sus investigaciones

¹³ María Teresa Muñoz, “Un recorrido significativo”, *Arquitecturas Bis*, n.º 15 (septiembre de 1976): 9; Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz, “La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas”, *Arquitecturas Bis*, n.º 25 (noviembre de 1978): 1-13; María Teresa Muñoz, “La ética contra la modernidad”, *Arquitecturas Bis*, n.º 27 (marzo-abril de 1979): 9-15; “Sobre el realismo en arquitectura”, *Arquitecturas Bis*, n.º 43 (marzo de 1983): 15-18.

¹⁴ Antón Capitel, “La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas”, *Arquitecturas Bis*, n.º 12 (marzo de 1976): 25-31; “Un paseo por la Castellana, de Villanueva a ‘Nueva Forma’”, *Arquitecturas Bis*, n.º 23-24 (julio-septiembre de 1978): 2-9; “Notas sobre una generación”, *Arquitecturas Bis*, n.º 23-24 (julio-septiembre de 1978): 55-59.

doctorales—¹⁵guarda relación directa con los de Capitel, habida cuenta de las conexiones intelectuales y las empresas culturales compartidas por ambos con relación al estudio de la arquitectura en España de los años cuarenta.¹⁶ La ciudad como tema, disolviendo la oposición entre arquitectura y planeamiento, acerca el trabajo de ambos; desde la historia en el caso de Sambricio y, desde la crítica, en el caso de Capitel. La lectura de un periodo inexplorado y repleto de clichés estilísticos les enfrentó con una visión contrapuesta elaborada desde Barcelona, donde sin embargo también encontraron, en una nueva generación, ciertas alianzas que ensalzaron la diferencia. Frente a un pasado ya definitivamente cancelado por algunos, Sambricio cuestionó el esquematismo con el que se había tratado, siempre desde consideraciones parciales, la arquitectura y el urbanismo desarrollado durante los años de la autarquía. Todo ello evitando caer en la emisión de cualquier juicio con el objetivo final de entender qué fue realmente el franquismo y cómo sus estructuras de poder afectaron también a la construcción de sus ciudades.

Una teoría desde la forma

Si los textos de Capitel y Sambricio pueden entenderse conjuntamente, lo mismo ocurre con algunos de los de Muñoz y los de Cortés.¹⁷ En un tiempo en el que el edificio como unidad diferenciada, como mecanismo compositivo, como especulación, así como dispositivo a través del cual poder entender la realidad, venía a ser sustituido por los planteamientos de la crítica social o la categorización estilística promovida por ciertos análisis procedentes de la semiótica, Cortés volvió la mirada a las cuestiones formales y compositivas del hecho arquitectónico para precisamente discutir aspectos de actualidad tales como la vigencia del funcionalismo o la restauración de la historia. Una lectura detallada y conjunta de su contribución a *Arquitecturas Bis* muestra también la importante ascendencia que sobre su trabajo tuvo la cultura arquitectónica española de la posmodernidad, mediante la convergencia de dos planteamientos teóricos aparentemente contrapuestos de la Escuela de Madrid: el de Moneo y una tradición constructiva, por un lado, y el de Juan Navarro Baldeweg y una tradición artística, por otro.

¹⁵ Carlos Sambricio, "Sobre la formación de un nuevo Madrid a finales del siglo XVII. La utopía arquitectónica en la España de la razón", *Arquitecturas Bis*, n.º 26 (enero-febrero de 1979): 24-30

¹⁶ Carlos Sambricio, "A propósito de la arquitectura del franquismo, Carlos Sambricio responde a Tomàs Llorens y Helio Piñón", *Arquitecturas Bis*, n.º 27 (marzo-abril de 1979): 25-27.

¹⁷ Juan Antonio Cortés, "Modernidad y arquitectura. Una idea alternativa de modernidad en el arte moderno", *Arquitecturas Bis*, n.º 36-37 (abril-junio de 1981): 48-54; Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz, "La vigencia del funcionalismo: a propósito de las estaciones de bomberos americanas", *Arquitecturas Bis*, n.º 25 (noviembre de 1978): 1-13; Juan Antonio Cortés, "Unidad frente a tipo", *Arquitecturas Bis*, n.º 41-42 (enero-junio de 1982): 22-24; "Los reflejos de una idea", *Arquitecturas Bis*, n.º 44 (julio de 1983): 18-23.

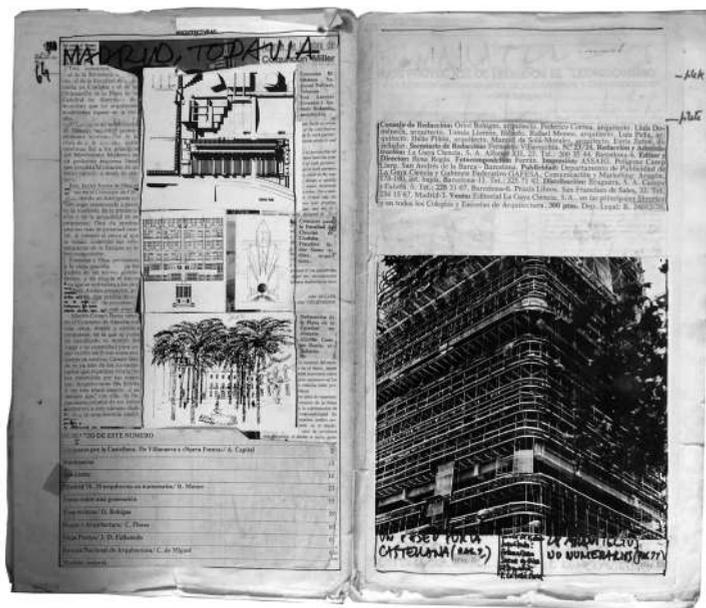


Figura 2. Maqueta de la primera página de “La ética contra la modernidad” de María Teresa Muñoz. En la página impar varios dibujos de la Biblioteca del Museo Británico de Londres de Colin St. John Wilson. Fuente: Arxiu històric de Col·legi d’Arquitectes de Catalunya (COAC), Barcelona. Fotografia del autor.

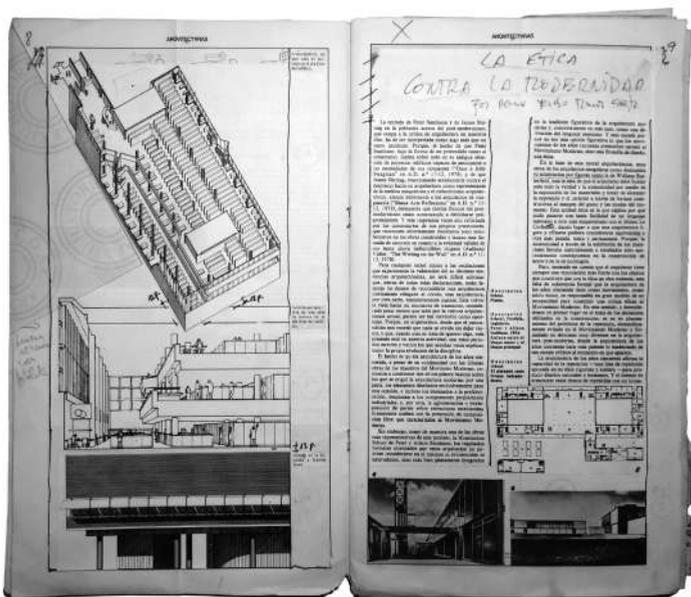


Figura 3. Maqueta de la portada y contraportada del número doble 23-24 de *Arquitecturas Bis* dedicado a Madrid (julio-septiembre de 1978). Fuente: Arxiu històric de Col·legi d’Arquitectes de Catalunya (COAC), Barcelona. Fotografia del autor.

La arquitectura del conocimiento

The Architecture of Knowledge

RUTH VARELA

Universidad de A Coruña, ruthvarelaarquitecta@gmail.com

Abstract

Este artículo ahonda en un hecho de singular trascendencia para la historia de la arquitectura –y para la historia del conocimiento– sobre el que, sin embargo, existe un considerable vacío en la literatura científica: la cualidad arquitectónica de las antiguas metodologías de generación de conocimiento –en particular del *arte de la memoria*– y, ligada a esta cualidad, la influencia y repercusiones de estas metodologías, y de las que transmiten su herencia, nombradas aquí como *prácticas de la memoria*, en el ejercicio de las prácticas artísticas y arquitectónicas contemporáneas. Para ello se detiene en el proceso creativo de figuras como Eduardo Souto de Moura, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Karl Blossfeldt y Aby Warburg, así como en aspectos clave de la *memoria*, el *arte de la memoria*, el espacio, las imágenes, y la imaginación; visibilizando su función primordial en las prácticas de generación de conocimiento y en los sistemas de pensamiento.

This article delves into a fact of singular transcendence for the history of architecture – and for the history of knowledge– about which, however, there is a considerable gap in the scientific literature: the architectural quality of the ancient methodologies of knowledge generation – particularly the art of memory– and, linked to this quality, the influence and repercussions of these methodologies, and of those that transmit their legacy, named here as practices of memory, in the exercise of contemporary artistic and architectural practices. To this end, it examines the creative process of figures such as Eduardo Souto de Moura, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Karl Blossfeldt and Aby Warburg, as well as key aspects of memory, the art of memory, space, images and the imagination, making visible their primordial function in the practices of knowledge generation and systems of thought.

Keywords

Arquitectura, generación de conocimiento, arte de la memoria, prácticas de la memoria, imágenes

Architecture, knowledge generation, the art of memory, memory practices, images

Durante muchos siglos, y gracias al desarrollo de las técnicas del *arte de la memoria*¹, cuyo origen se sitúa en la Grecia clásica, se produce un hecho notable para la arquitectura, de manera que puede afirmarse que:

Las prácticas de generación de conocimiento y las prácticas de producción de sentido fueron, en gran medida, prácticas arquitectónicas, al tiempo que las prácticas arquitectónicas fueron utilizadas, de forma intensiva, como un gran laboratorio a escala doméstica, urbana y paisajística para ensayar las más variadas prácticas de generación de conocimiento y de producción de sentido.²

Sin embargo, y a pesar de su trascendencia histórica, “en la literatura científica solamente se encuentran alusiones veladas, fragmentarias, o inconexas sobre algunos aspectos de este hecho que resulta clave en la historia del conocimiento y en la historia de la arquitectura”. Un hecho que viene a significar que la arquitectura era utilizada, desde las ciencias y las artes, para lograr dos grandes objetivos ordenadores y transformadores de la realidad que, además, resultan complementarios: modelar la mente y el mundo y modelar el mundo en la mente³. Desde un punto de vista arquitectónico y epistemológico, las técnicas y las prácticas del *arte de la memoria* llegaron a convertirse en un método de exploración y construcción de conocimiento capaz no solamente de estructurar ese conocimiento sino también de *edificarlo*, en un proceso arquitectónico y cognoscitivo de carácter bidireccional que permitía dotar de solidez física al trazado urbanístico de una ciudad, y a su arquitectura, y, al tiempo, dotar también de solidez teórica al modelo conceptual de esa misma ciudad, y a su arquitectura⁴. Y entre los ejemplos que nos permiten visibilizar mejor esta idea, desde el punto de vista de la concepción urbana, se encuentra el ideograma de Roma como Jerusalén reproducido en *De Tribus Pelegrinus* (fig. 1), obra publicada en Venecia en el año 1542 que nos ayuda a comprender hasta qué punto el urbanismo podía ser utilizado como un *arte de la memoria colectiva*; condición esta última señalada por el filósofo Sébastien Marot en su obra *Suburbanismo y el arte de la memoria*, 2006⁵. En este ideograma se representa el modelo conceptual que antecedía y guiaba el trazado urbanístico, así como las correspondencias entre las dos ciudades santas; señalándose, de forma destacada, la base sagrada de su geometría, las correspondencias establecidas entre el microcosmos y el macrocosmos, así como la presencia de algunos elementos simbólicos clave: 12 puertas, 12 señales en los cielos, 12 artículos de fe, 12 apóstoles y 12 tribus.

Llegados a este lugar, cabe decir que las técnicas clásicas del *arte de la memoria* utilizaban, en su cometido de explorar y construir conocimiento, *sistemas mnemónicos de lugares* y

¹ Frances Yates, *El arte de la memoria*, trad. por Ignacio Gómez de Liaño (Madrid: Siruela, 2005).

² Ruth Varela, “Exploración y construcción de conocimiento sobre patrimonio cultural mediante formalismos gráficos” (tesis doctoral, Universidad de A Coruña, 2020), 542, <http://hdl.handle.net/2183/26424>.

³ Varela, “Exploración y construcción...”, 542.

⁴ Varela, “Exploración y construcción...”, 32.

⁵ Sébastien Marot, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, trad. por Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2006).

series mnemónicas de imágenes; en la imagen vemos la representación sintética de un lugar de la memoria, de un *loci* (fig. 2), en la que se destacaba que debía tener proporciones humanas. Estas técnicas, manejadas gracias al desarrollo y fortalecimiento de las capacidades cognitivas del ser humano, posibilitaban, a aquellos individuos que las pusiesen en práctica, poseer las destrezas necesarias para llevar a cabo una utilización intensiva de la imaginación –y de las imágenes– y una intensa experimentación con el espacio. Una imaginación y unas imágenes que se utilizaban para modelar el espacio, convertido en espacio del conocimiento, y para modelar, a la par, el propio conocimiento⁶.

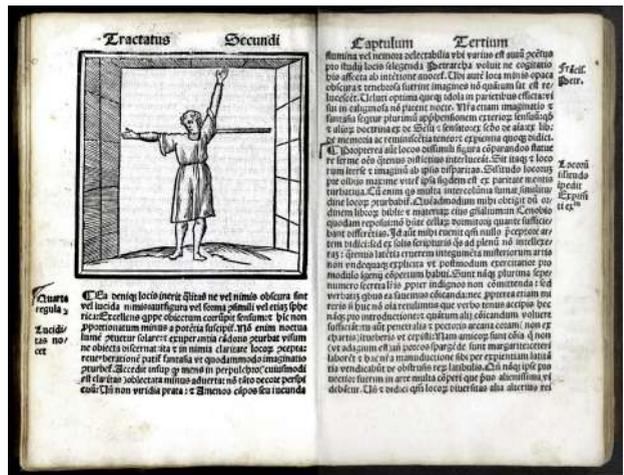


Figura 1. (izda) Ideograma de Roma como Jerusalén. Fuente: Matteo Selvaggio, *De Tribus Peregrinis* (Venecia, 1542), 77. © Biblioteca Universitaria Alessandrina.

Figura 2. (dcha) Representación sintética de un lugar de la memoria en la que se resalta que debe tener proporciones humanas; una de las características de los *loci*. Según Yates esta regla de proporciones humanas emerge del sentimiento artístico del espacio; *vid. Yates, El arte de...*, 141. Fuente: *Romberch, Congestorium artificiosae memoriae* (Venecia: per Melchiorem Sessam, 1533), 52-53. © Wellcome Library.

Ejemplo paradigmático de la utilización de estas técnicas clásicas del *arte de la memoria* resulta la *Divina comedia* del poeta italiano Dante Alighieri, 1265-1321, una obra maestra de la literatura universal donde los conceptos abstractos han sido brillantemente plasmados por el autor utilizando un *sistema mnemónico de lugares* y una *serie mnemónica de imágenes*, lo que no solamente permite comprender y representar espacialmente la obra (fig. 3) –una obra por otra parte esencialmente espacial–, sino también proyectarla, tarea a la que se consagraría en 1938 el arquitecto Giuseppe Terragni, 1904-1943, en su proyecto el *Danteum*; un sueño de arquitectura irrealizado que daba forma física a los loci de la *Divina comedia*: el cielo, el infierno, el paraíso y el purgatorio, que no dejan de ser, en definitiva, una muestra de la didáctica de la *memoria cristiana*, al corresponderse, de forma inequívoca, con los cuatro grandes loci de la memoria para esta religión (fig. 4).

⁶ Varela, “Exploración y construcción...”, 32.

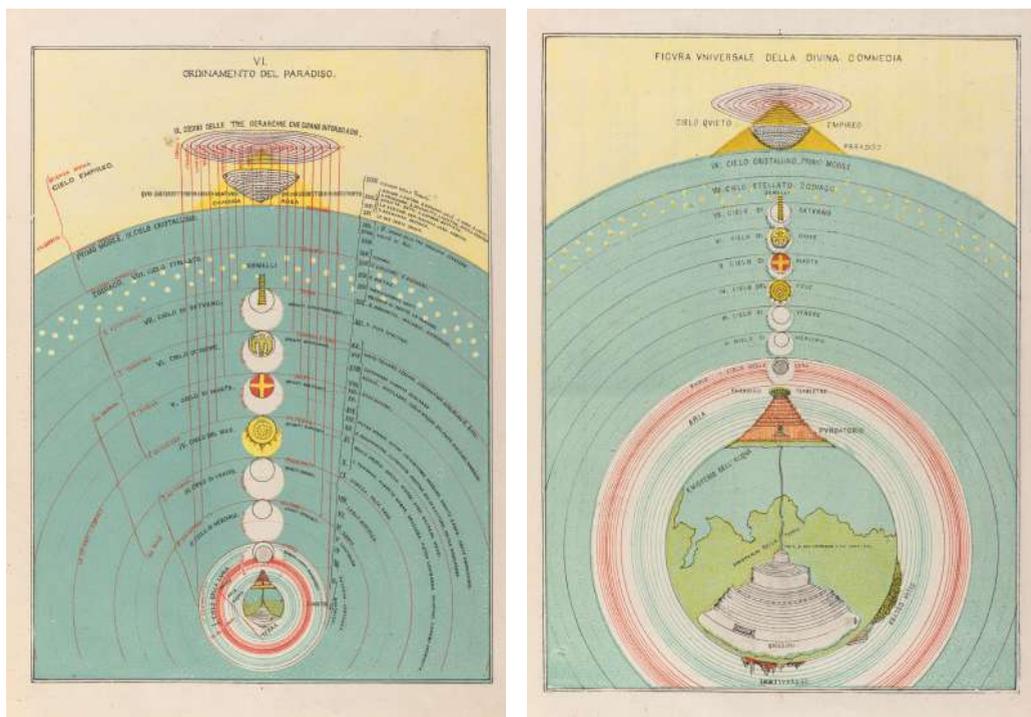


Figura 3. (izda) Representación espacial del Paraíso de la *Divina commedia* de Dante. Fuente: Dante Alighieri, *La materia della Divina commedia di Dante Alighieri dichiarata in VI tavole da Michelangelo Caetani* (Montecassino: Monaci benedettini di Montecassino, 1855); una representación de la obra de Dante realizada en 6 cromolitografías, realizadas por Michelangelo Caetani, 1804-1882, Duque de Sermoneta, Italia, uno de los mayores expertos de la época en la obra de Dante. © Cornell University Library.
 Figura 4. (dcha) Síntesis espacial de la *Divina commedia* de Dante, con el cielo, el paraíso, el purgatorio y el infierno. Fuente: Alighieri, *La materia della Divina commedia...* © Cornell University Library.

Antes de ir más allá, es preciso aclarar que el papel central de la arquitectura, y/o de la ideación arquitectónica, en los procesos de exploración y construcción de conocimiento, y de ahí el título de este artículo, está sustentado por dos cuestiones que resultan cruciales: la primera de ellas es el descubrimiento de la cualidad espacial de la memoria, llevado a cabo de forma empírica por el poeta y filósofo griego Simónides de Ceos, ca. 556-448 a. C., y que sería precisamente el punto de partida para el desarrollo del arte de la *memoria*. Y, la segunda de ellas, es la capacidad que posee el ser humano de pensar en imágenes. Para dar un paso más es preciso introducir el concepto de memoria que nos ha legado el filósofo, investigador y poeta italiano Giordano Bruno, 1548-1600, y que, en esencia, viene a sostener que “la memoria es el arte de actuar sobre la imaginación”⁷; “una imaginación activa en el espacio, muchas veces en un espacio imaginario interior” y “una imaginación que activa el espacio,

⁷ Georges Didi-Huberman, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010), 110.

sea éste interior o exterior; con las consecuencias que de ello se derivan en la percepción y construcción del espacio físico; en la arquitectura, en el urbanismo y en el paisaje”⁸.

El filósofo italiano sitúa así en el centro de la escena una concepción de memoria creadora, actora, motora. Una memoria que mueve las ruedas de la imaginación y que pone las imágenes y los conceptos en acción. Y, también, una memoria profundamente relacionada con la invención y con el espacio, pues liga siempre lugares –espacios–, a imágenes y a conceptos. Pero esta concepción bruniana de memoria, heredera del *arte de la memoria* clásico –de particular relevancia para la arquitectura y que, además, se encuentra ligada a la utilización intensiva de la imaginación–, sufrió no pocos ataques a lo largo de la historia, en una batalla que tuvo uno de sus episodios más violentos en los ataques dirigidos a Giordano Bruno por Pierre de la Ramée, 1515-1572; un pensador francés que perseguía, en consonancia con una pretendida ideología calvinista, desterrar la imaginación, pieza fundamental de la memoria, y clausurar los *loci* y las imágenes para siempre. Batalla que, conviene señalarlo aquí, se ha recrudecido hoy en extremo, al tratar de imponerse la progresiva sustitución de un proyecto de construcción de conocimiento de base humanística –centrado en el espacio–, por un proyecto de construcción de conocimiento de base corporativa –centrado en los datos–.

En el resumen de este artículo se señalaba que la cualidad arquitectónica de las antiguas metodologías de generación de conocimiento era un hecho de singular trascendencia para la historia de la arquitectura y, a su vez, para la historia del conocimiento. Un hecho que, no obstante, no ha recibido la atención necesaria en la literatura científica, en parte debido a que el *arte de la memoria* fue “progresivamente acorralado y amenazado de quedar marginado en la economía general del saber”⁹ –en la que también se encuentra el propio sistema científico– y, en parte también, debido al control que ha intentado ejercerse históricamente sobre los cuatro elementos citados –el espacio, la memoria, las imágenes, y la imaginación–, con el objetivo de “dominar las prácticas de generación de conocimiento y los sistemas de pensamiento”¹⁰.

Para reforzar este recorrido argumentativo inicial, conviene señalar que el *arte de la memoria* es por un lado un *saber de la memoria* –un saber pensar, un saber sobre el pensar y un saber cómo pensar–, con una función estructural central en el pensamiento, y, por otro lado, es ante todo un *saber espacial* –un saber sobre el espacio– y, del mismo modo, un *arte espacial*, como la arquitectura y la arquitectura del paisaje. Y que estas funciones lo convierten en uno de los pilares de la cultura clásica¹¹. Asimismo es preciso señalar que el *arte de la memoria*, como resalta la investigadora Cristina Karageorgou –en la obra *Una retórica de la lucidez: poesía como arte de la memoria*, 2013– iba dirigido a crear un “espacio de contemplación interno, un lugar en el que confluyeran y pudieran ser elaboradas asociaciones

⁸ Varela, “Exploración y construcción...”, 517.

⁹ Marot, “Suburbanismo...”, 36.

¹⁰ Varela, “Exploración y construcción...”, 15.

¹¹ Sébastien Marot, “L’art de la mémoire, le territoire et l’architecture”, *Le visiteur*, n.º 4 (1999): 114-176.

de imágenes con el propósito de desembocar en sistemas de pensamiento”¹². Y que, como *arte espacial*, en el *arte de la memoria* todo aquello que ha de ser recordado tiene asignado un lugar y que, por ello, resulta significativo el hecho de que en este *arte* solamente el olvido carezca de lugar. De manera que cuando se precisa elaborar una metáfora del olvido, se recurre justamente a aquellos espacios que se caracterizan por no avivar recuerdos ni afectos, aquellos espacios sin cualificación que no merecen ser recordados; espacios que podrían ser asimilables, en el pensamiento de la sobremodernidad, a los no-lugares conceptualizados por el antropólogo francés Marc Augé, 1935-2023. Estos lugares podían ser los sótanos de un edificio o, a mayor escala, los terrenos estériles o incultos, páramos o pozos abandonados¹³; lugares todos ellos donde los anclajes de la memoria individual y colectiva son mucho más débiles. Y, por último, y en línea con lo expuesto anteriormente, cabe señalar el hecho de que no solamente la imaginación sino también los afectos “eran esenciales en la actividad cognitiva” y que esto “llevó naturalmente a una alianza íntima entre las esferas del arte y del conocimiento”¹⁴; entre las esferas del arte y de la ciencia; entre lo sensible y lo pensable.

Una vez contempladas algunas de las cuestiones que conciernen a la arquitectura desde esta perspectiva, repleta de imágenes y significados, cabe preguntarse en qué lugar se encuentra en la actualidad la valiosa tradición del *arte de la memoria* y qué podría tener en común, desde la perspectiva de las prácticas de generación de conocimiento ligadas a la *memoria*, el proceso de creación de los cinco autores que se abordarán en este artículo. Y lo que se verá a través de estos creadores es que a pesar de que esta valiosa tradición fue paulatinamente arrinconada, todavía muestra una fructífera expresión en un conjunto de *prácticas de la memoria* ligadas a la creación, herederas, en gran medida, del *arte de la memoria* y en las que la arquitectura sigue teniendo un papel esencial; pero antes de traspasar este umbral es preciso detenerse un poco más en las estancias de la memoria. Y ese mayor detenimiento permite apreciar que entre las distintas formas de utilizar el *arte de la memoria* es importante no dejar de lado una de ellas, pues resulta especialmente importante para comprender el origen de las *prácticas de la memoria contemporáneas*. En la obra *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 1992, la investigadora Mary Carruthers trata el *arte de la memoria* desde el punto de vista de la creación, en este caso literaria, pero podría ser perfectamente arquitectónica o paisajística. Carruthers explica que en la baja edad media el *arte de la memoria* comenzó a utilizarse también como un *arte compositivo*; por ejemplo para componer poemas. Para ello los creadores lo que hacían era recolectar e inventariar imágenes que debían poseer una carga de significado importante, y, después, colocaban esas imágenes, o bien en el espacio gráfico, a través del dibujo o de cualquier otra forma de representación gráfica, o bien en el interior de la mente. A partir de ahí todo lo que tenían que hacer era buscar las conexiones profundas entre esas

¹² Cristina Karageorgou, “Una retórica de la lucidez: poesía como arte de la memoria”, *Acta Poetica* 34, n.º 1 (enero-junio 2013): 193.

¹³ Harald Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, trad. por C. Fortea (Madrid: Siruela, 1999), 21.

¹⁴ Diego H. de Mendoza, “Palabras, imágenes y cosas”, *Redes* 10, n.º. 19 (2002), consultado 1 de agosto 2023: 7-23. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90701901>.

imágenes¹⁵. Esta forma de operar composicional remite también al desarrollo del *arte de la memoria* como un *ars combinatoria* que fue llevado a cabo por el filósofo catalán Ramón Llull, 1232-1316, quien, en muchos aspectos, fue un precursor del pensamiento en red y de las tecnologías de la información; gracias precisamente a las investigaciones que desarrolló utilizando el *arte de la memoria*¹⁶. Pero lo que interesa más aquí es que este arte composicional remite especialmente a la técnica del collage, utilizada por la mayor parte de los autores que van a abordarse en este texto; una técnica en la que la clave no está en la forma de confeccionar utilizando el montaje de imágenes, como a menudo se confunde, sino “en el paradigma mismo del pensamiento que lo sostiene y del conocimiento que de ello resulta”¹⁷ Lo que está detrás de esta forma de utilización de la técnica del collage es el modelo epistémico de la afinidad; modelo que viene a romper el dogma Kantiano, curiosamente a partir de una idea defendida por el propio Kant, 1724-1804, que es la del “poder sensible de inventar afinidades”¹⁸, de crear afinidades.

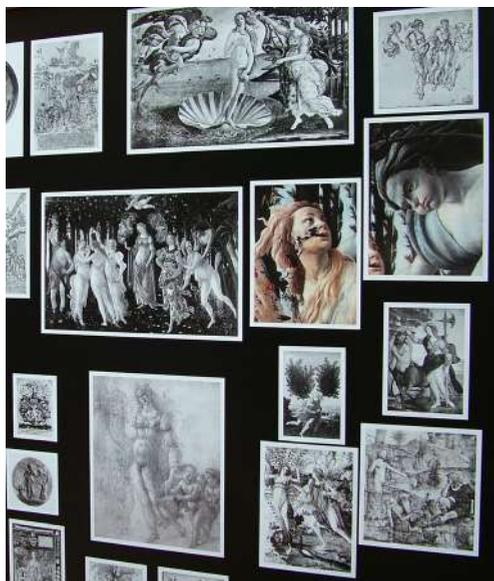


Figura 5. Extracto del Panel 39 del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Fotografías tomadas en el año 2008 con motivo de la exposición realizada por los comisarios Roberto Ohrt y Axel Heil en HKW, Berlín, a partir de la última versión documentada del Atlas de 1929. La leyenda completa del panel rezaba: “Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1.º y 2.º Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne = transformación. Cuerno de Aquelous” [nota original de Aby Warburg sobre este panel]. © Dzsil. Fuente: Flickr, bajo licencia Creative Commons.

¹⁵ Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 20.

¹⁶ Alexandere Fidora, “Combinatoria y reciprocidad: una nota sobre la vigencia del Arte luliano”, *Quadernos de la Mediterrània*, n.º 9 (2008): 350.

¹⁷ Cf. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente* (Madrid: Abada, 2009), 440.

¹⁸ Huberman, *Atlas...*, 106.

Y descubrir estas afinidades y estas conexiones profundas entre las imágenes sería precisamente la tarea a la que dedicaría toda su vida el historiador y científico de las imágenes alemán Aby Warburg, 1866-1929, en su conocido *Atlas Mnemosyne* (fig. 5) que él mismo define como “una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías”¹⁹. Un artefacto, en suma, con el que Warburg deseaba mostrar la complejidad de los procesos artísticos y reconstruir el “verdadero momento de la concepción”²⁰ de las obras maestras analizadas, utilizando con maestría, como en un ejercicio meta-artístico, el mismo método con el que los artistas habían trabajado y que, como cabía esperar, remite nuevamente a la tradición del *arte de la memoria*.

Y de ahí la trascendencia del pensador alemán, que comprendió que para resolver un problema científico de la complejidad que él estaba abordando no le bastaba con utilizar el razonamiento tradicional, inductivo y deductivo, sino que precisaba complementar estos últimos con el razonamiento abductivo; un tipo de razonamiento que fue ocultado a partir del Renacimiento “cuando la cultura de occidente ordena lo real de acuerdo con cánones científicos cercanos al signo”, excluyendo “otras formas semióticas como los indicios”²¹ y cerrando así el paso a una “visión dialógica y analéctica del mundo”²². Su extraordinario valor radica en haber descubierto que para llegar al verdadero momento de la concepción de la creación de las obras de arte, él mismo tenía que utilizar un método, y un tipo de razonamiento, que estuviese lo más cercano posible al método y a los procesos mentales que operaban en la creación de esas obras²³. Y su extraordinaria impronta tiene que ver con el hecho de haber servido de conexión entre el *arte de la memoria* clásico y las *prácticas de la memoria* contemporáneas, muchas de las cuales se vieron activadas a partir de su compleja y sugerente experiencia de investigación, tanto en el ámbito del arte contemporáneo, donde encontraron mayor eco de la crítica especializada, como en la arquitectura o en la literatura. En este recorrido en el que se han intentado vislumbrar de forma breve y panorámica algunas de las estancias de la memoria, resulta todavía preciso explicar algunas cuestiones relevantes sobre el *arte de la memoria*, la memoria, la imaginación y las imágenes. El propio Aristóteles, 348-322 a. C., en su obra *Tópicos*, defendía el uso del *arte de la memoria* porque le encontraba una utilidad esencial en la búsqueda de la verdad, al permitir al individuo ordenar las premisas y, por lo tanto, servirle de guía en el proceso de distinguir lo verdadero de lo falso. Pero en su obra *De Anima* extiende su argumentación y recalca que la imaginación, que considera muy cercana a la memoria, es la “condición necesaria de todo

¹⁹ Jaume Vidal Oliveras, “Atlas Mnemosyne. Aby Warburg”, *El Cultural, revista de letras* (3 diciembre 2010), consultado 1 de febrero de 2019. <https://el-cultural.com/Atlas-Mnemosyne>.

²⁰ Ernst Hans Josef Gombrich, *Aby Warburg: Una biografía intelectual* (Madrid: Alianza Forma, 1992), 65.

²¹ Julia Kristeva, *El texto de la novela* (Barcelona: Lumen, 1974), citado por Alfonso Cárdenas Páez, “Lenguaje, razonamiento y educación”, *Innovación educativa* 11, n.º 55 (abril-junio 2011): 48.

²² Cárdenas Páez, “Lenguaje, razonamiento...”, 48.

²³ Varela, “Exploración y construcción...”, 187.

pensamiento”²⁴ y, por ello, le concede una importancia decisiva para la acción, para la vida intelectual, para la praxis deliberativa, puesto que verdaderamente sin ella no es posible enjuiciar²⁵. “La imaginación es la intermediaria entre la percepción y el pensamiento. [...] Es la parte hacedora de imágenes del alma la que realiza el trabajo de los procesos más elevados del pensamiento”²⁶. Recuérdese aquí que la imaginación es la pieza clave del *arte de la memoria* y que Giordano Bruno definía la memoria como el “arte de actuar sobre la imaginación”²⁷.

Llegados ahora a lo alto de las estancias de la memoria, puede observarse que la importancia de la memoria, de las imágenes y de la imaginación es tal que no sorprende que el escritor Jorge Luis Borges, 1899-1986, para quien una de sus obsesiones era el uso preciso de las imágenes poéticas con las que despertar convenientemente la imaginación de sus lectores, resuma en una conferencia impartida en Harvard en 1967, y titulada *Credo de poeta*, el significado que para él poseía ser escritor, a través de la siguiente confesión de autor: para mí ser escritor “significa simplemente ser fiel a mi imaginación”²⁸ Y si Warburg en su *Atlas Mnemosyne* había seguido el viaje de imágenes que activaban la imaginación a través del arte –las imágenes agentes–, para indagar en la naturaleza de los procesos creativos, Borges, por su parte, había seguido el viaje de las metáforas a través de la literatura, con la intención de activar el trabajo de la imaginación, de recoger y comprender las cualidades de aquellas imágenes, en su caso poéticas, que, como diría el poeta Rainer Maria Rilke, 1875-1926, son capaces de adelantarse a todas las demás²⁹. Y, de la misma manera que Warburg a través de su *Atlas Mnemosyne* se había afanado en buscar el origen del proceso creativo en las obras de la antigüedad clásica, el arquitecto portugués Eduardo Souto de Moura, se afana en recoger, en los collage de su *Atlas de parede* –un *Mnemosyne* en vivo– imágenes que “activan los procesos cognitivos relacionados con la memoria y la invención, con la imaginación creadora”³⁰ (fig. 6). Y lo hace con el propósito de activar la búsqueda de aquello que pueda conferir cualidades de permanencia a la obra arquitectónica; de aquello que pueda reactivar el tiempo, la historia y la tradición; grandes preocupaciones del arquitecto y de la arquitectura portuguesa.

Sin duda uno de los creadores que mejor explica y ejemplifica la importancia de la memoria, de las imágenes y de la imaginación es el escritor italiano Italo Calvino, 1923-1985, quien

²⁴ Pablo García del Castillo, “Aristóteles, De anima III, 3: Primera exploración por el territorio de la imaginación”, *Azafa* III (1990): 25.

²⁵ García del Castillo, “Aristóteles, De anima...”, 11-32.

²⁶ Yates, *El arte de...*, 52.

²⁷ Huberman, *Atlas...*, 110.

²⁸ Jorge Luis Borges, *Arte poética: seis conferencias* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001), 136-137.

²⁹ El texto remite a la siguiente idea expuesta por Rilke: “Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros [...], hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso”. Rainer M. Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (Buenos Aires: Losada, 1958), 18-19.

³⁰ Varela, “Exploración y construcción...”, 254.

incluso dedicó uno de los capítulos de la obra *Las ciudades invisibles* –el de las ciudades y la memoria–, y, en particular, el subcapítulo de la ciudad de Zora, a reflexionar sobre el *arte de la memoria* y sobre los peligros que se cernían sobre la memoria; cuestión que era también una de las principales obsesiones de Borges. El escritor italiano dejó escrita una conferencia, que llevaba por título *La visibilidad* y que estaba pensada para ser leída en Harvard, en el mismo ciclo en el que había participado Borges. En ella definía las tres condiciones que debían darse para la exactitud de la obra literaria, exactitud a la que Borges se refería con la palabra precisión, y exactitud que podría igualmente servir para acercarse a la obra de un arquitecto como Souto de Moura. La primera de estas condiciones expuestas por Calvino remarca la importancia de “un diseño de la obra bien definido y bien calculado”. La segunda de ellas la importancia de “la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables”. Y la tercera la importancia de utilizar “el lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los matices y de la imaginación”³¹.

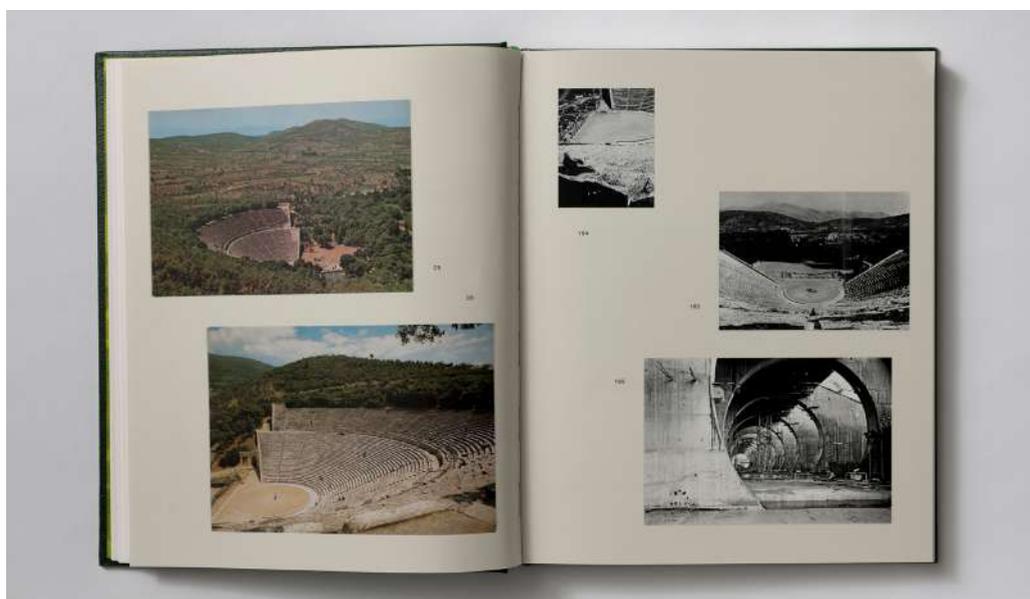


Figura 6. Fotografía de algunas imágenes que pertenecieron al *Atlas de parede* del estudio de Souto de Moura. Fuente: Philip Ursprung, Diogo Seixas y Pedro Bandeira, *Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método* (Oporto: Dafne Editora, 2011). Cortesía de Dafne Editora.

Calvino también manifestó que uno de sus principales temores era el de “perder una facultad humana [que él consideraba] fundamental”, y que no era otra que la de “pensar con imágenes”³². En relación a este temor, el historiador alemán Horst Bredekamp, nacido en 1947,

³¹ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. por Aurora Bernárdez (Madrid: Ediciones Siruela, 1989), 72-73.

³² Calvino, *Seis propuestas...*, 72-73.

nos recuerda que: “la imagen no es un derivado ni una ilustración sino un medio activo del proceso de pensamiento”³³. Y el mismo Calvino confiesa que cuando empezó a escribir relatos fantásticos aún no se planteaba problemas teóricos sino que “lo único de lo que estaba seguro era de que en el origen de todos sus cuentos había una imagen visual”³⁴. Y ejemplifica el proceso de modelado de las imágenes del pensamiento de la siguiente manera:

Por lo tanto al idear un relato lo primero que acude a mi mente es una imagen que por alguna razón se me presenta cargada de significado, aunque no sepa formular ese significado en términos discursivos o conceptuales. Apenas la imagen se ha vuelto en mi mente bastante neta, me pongo a desarrollarla en una historia, mejor dicho, las imágenes mismas son las que desarrollan sus potencialidades implícitas, el relato que llevan dentro. En torno a cada imagen nacen otras, se forma un campo de analogías, de simetrías, de contraposiciones. En la organización de este material, que no es sólo visual sino también conceptual, interviene en ese momento una intención mía en la tarea de ordenar y dar un sentido al desarrollo de la historia [...].³⁵

Esa intención de crear un orden, sirviéndose de las imágenes, queda muy bien reflejada en la metodología de trabajo del arquitecto Souto de Moura, que no coloca las imágenes en su *Atlas de parede* siguiendo un orden establecido *a priori*, sino que, al contrario, a partir de estas imágenes genera un orden, en un proceso dinámico que sirve a las necesidades de cada proyecto. Y, al igual que Warburg, Souto de Moura complementa estas imágenes con todo tipo de material gráfico, como recortes de prensa, dibujos, planos, o citas valiosas que el propio arquitecto selecciona minuciosamente y ordena en cuadernos (fig. 7)³⁶.

Por su parte, el fotógrafo y estudioso de las plantas Karl Blossfeldt, 1865-1932, tan admirado por Walter Benjamin, 1892-1940, y por Georges Bataille, 1897-1962, se afanó en descubrir a través de su extensa colección de imágenes botánicas, agrupadas en cartones de prueba mediante la técnica del collage, las distintas afinidades y asociaciones entre las formas de las plantas. Y, asimismo, en buscar en ellas los arquetipos y asociaciones que le permitiesen extraer leyes generales y principios generadores de la forma, así como comprender sus diferencias morfológicas; una mirada científica y artística que, como en el resto de autores, remite al “saber imaginativo o *gaya ciencia visual* que reivindicaba Goethe”³⁷.

³³ Francisco José Martínez, “Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, Madrid: Akal (2010). En los orígenes del ‘Giro icónico’: Aby Warburg y el revivir de la antigüedad”, *Éndoxa: Series Filosóficas*, n.º 26 (2010): 377- 384.

³⁴ Calvino, *Seis propuestas...*, 103-104.

³⁵ Calvino, *Seis propuestas...*, 104.

³⁶ Sobre el *Atlas de Parede* del arquitecto Eduardo Souto de Moura, véase Philip Ursprung, Diogo Seixas y Pedro Bandeira, *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método* (Oporto: Dafne Editora, 2011).

³⁷ Bernhard Beutler y Anke Bosse, eds., *Spuren, Signaturen, Spiegelungen: Zur Goethe-Rezeption in Europa* (Köln: Böhlau, 2000), citado por Huberman, *Atlas...*, 107.



Figura 7. Fotografía de algunas imágenes que pertenecieron al *Atlas de parede* del estudio de Souto de Moura y de la *parede* del estudio del arquitecto. Fuente: Ursprung, Seixas y Bandeira, *Souto de Moura...* Cortesía de Dafne Editora.

Conclusión

La invención del *arte de la memoria* estuvo ligada al “descubrimiento de las potencialidades implícitas de la memoria espacial para ordenar la información, así como para utilizar y recuperar de forma ordenada esa misma información, tanto dentro del proceso de exploración y construcción de conocimiento”³⁸ como dentro de los procesos creativos; incluyendo en ellos evidentemente el proceso de proyecto arquitectónico, urbanístico y/o paisajístico. Como se ha visto en este artículo, esa memoria espacial está sustentada por la imaginación y por el espacio; cuestión que resulta de gran importancia para la arquitectura.

Por su parte, las *prácticas de la memoria*, como experiencias de la *memoria* heredadas del *arte de la memoria*, permiten continuar esa prolífica tradición de la *memoria* centrada en el espacio, ejemplificada en los autores abordados, y actualmente arrinconada debido a la imposición de un modelo de conocimiento basado en la acumulación de información y centrado en los datos. Una tradición de la memoria que resulta hoy clave para hacer frente desde disciplinas como la arquitectura, las bellas artes o la literatura, “a los efectos humanísticamente desintegradores”³⁹ de la globalización tecnológica. Y una tradición de la memoria que resulta también clave “para descubrir y mostrar la verdad y la belleza de las cosas”⁴⁰.

³⁸ Varela, “Exploración y construcción...”, 517.

³⁹ María Esther Zarzo Durá, “Memoria retórica y experiencia estética” (tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2016), 20. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/64831/1/tesis_zarzo_dura.pdf.

⁴⁰ Varela, “Exploración y construcción...”, 529.

La Casa en el mar y el jardín: la colaboración de Lina Bo en el debate propuesto en la revista *Domus* de 1940

The House in the Sea and the Garden: Lina Bo's Collaboration in the Debate Proposed in the 1940 *Domus* Magazine

CARLA ZOLLINGER

Universitat Oberta de Catalunya, czollinger@uoc.edu

EVA ÁLVAREZ

Universitat Politècnica de València, ealvarez@pra.upv.es

CARLOS GÓMEZ

Universitat Politècnica de València, cjgomez@pra.upv.es

Abstract

Este artículo explora las investigaciones de Lina Bo Bardi en Italia sobre vivienda y estilos de vida, enfocándose en sus dibujos y proyectos que resaltan la relación entre arquitectura residencial, jardines y medio ambiente, en el contexto de los debates de las décadas de 1930 y 1940. Los diseños de jardines y las casas al estilo mediterráneo de Lina Bo actuaron como modelos, fusionando hábilmente paisajes naturales y culturales, destacando las complejas relaciones fundamentales para la arquitectura, a menudo pasadas por alto. Estos aspectos se entrelazan con asuntos sociales y de convivencia, preocupaciones medioambientales y cuidado, todos ellos componentes esenciales en los campos proyectual, histórico, paisajístico y urbanístico. Esta faceta inicial de la carrera de la arquitecta, cuando firmaba como Lina Bo, y trabajaba juntamente con el arquitecto Carlo Pagani, coincide con su rol como ilustradora, autora y editora en publicaciones de arquitectura y diseño, en particular en la revista *Domus*, a partir de 1940.

This article delves into Lina Bo Bardi's research in Italy regarding housing and lifestyles. It focuses on her drawings and projects that emphasize the connection between residential architecture, gardens, and the environment, within the context of the discussions of the 1930s and 1940s. Lina Bo's garden designs and Mediterranean-style homes acted as models, effectively blending natural and cultural landscapes, highlighting the intricate relationships crucial to architecture, often overlooked. These aspects intersect with social and coexistence matters, environmental concerns, and care—all integral to historical, landscape architectural, and urban planning fields—. This early facet of the architect's career, when she signed as Lina Bo, and worked together with the architect Carlo Pagani, aligns with her roles as an illustrator, author and editor in architecture and design publications, in particular *Domus* magazine, since 1940.

Keywords

Arquitectura moderna, jardín, paisaje, casa mediterránea, Lina Bo Bardi

Modern architecture, garden, landscape, Mediterranean house, Lina Bo Bardi

Introducción

Este artículo aborda la contribución de la arquitecta Lina Bo Bardi¹ al debate de la arquitectura moderna sobre la casa y las nuevas maneras de vivir, en la Italia de la primera mitad del siglo XX, enfocando la discusión en la revisión del número de agosto de 1940 de la revista *Domus* en el que, junto a Carlo Pagani, presenta el proyecto de una Casa sobre el Mar en Sicilia². Firmando entonces Lina Bo –el diminutivo de su nombre con su apellido de soltera–, esta aportación que constituyó una de sus primeras arquitecturas, se enfoca en la relación entre el espacio doméstico y el entorno dónde se desarrolla, centrando su mirada propositiva en la identificación de la arquitectura con su entorno y paisaje, tomando esta identificación la forma de jardín. Nuestro objetivo es discutir cómo la colaboración de Lina Bo en el número de *Domus* dedicado a la “casa en el mar” se relaciona, a la vez que se diferencia, con las demás propuestas sobre el tema de la casa mediterránea. Paralelamente, este texto examina cómo la colaboración de Lina Bo en el debate de su tiempo se acerca y se inserta en el debate contemporáneo sobre las arquitecturas *post-humana* que “más que cuestionar o criticar la hegemonía de los humanos sobre los no-humanos, socavan la posibilidad misma de pensar en la humanidad como autónoma y auto-determinada” y que trata de considerar las interdependencias de la humanidad con ecosistemas locales y globales³.

Trabajando en dúo con el arquitecto Carlo Pagani⁴ en los albores de su carrera como arquitecta, el vínculo de Pagani con el también arquitecto y director de la revista *Domus*, Gio Ponti⁵, presentó a la recién licenciada Lina Bo, la ocasión de revisitarse la temática de la casa mediterránea. El debate mantenido ya en los tiempos de preguerra entre modernidad y tradición⁶, ponía la casa mediterránea en el foco de dicho debate, ya que la reinterpretación de la casa mediterránea⁷ sugería un modelo y un programa modernos para la vivienda, a la vez que se vinculaba al lugar y a la tradición local.

El examen de este artículo para *Domus* de Lina Bo y Carlo Pagani es clave para comprender su búsqueda para contribuir a, e incluso refundar, esta discusión en el contexto intelectual y disciplinar. Remirarlo permite, asimismo, examinar el alcance de la influencia que recibieron de la producción y trabajo editorial de Gio Ponti y el arquitecto e historiador

¹ Carla Zollinger, “Lina Bo Bardi. O Museu-teatro-escola no Conjunto do Unhão” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011).

² Lina Bo y Carlo Pagani, “Casa sul mare di Sicilia”, *Domus* XVIII, n.º 152 (1940): 30-35.

³ Andrés Jaque, Marina Otero y Lucia Pietroiusti, eds., *More-than-Human* (Róterdam: Het Nieuwe Instituut, 2021).

⁴ Archivo Carlo Pagani, en *Rinascente Archives* (sitio web), s. f., https://archives.rinascente.it/en/funds/archivio_carlo_pagani.

⁵ *Gio Ponti Official Website* (sitio web), s. f., <https://www.gioponti.org/it/>.

⁶ Carlos José Gómez Alfonso, “Construcciones escolares en Valencia. 1920-1939” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2016), 23-32, <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/62170>.

⁷ Raoul Haussmann, “Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza”, *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea* VI, n.º 21 (1936): 11-14.

social, Bernard Rudofsky⁸, juntamente a otras influencias, como las de Giuseppe Pagano y Edoardo Persico, o Gualtiero Daniel en Italia, en un contexto que también contó con las publicaciones surgidas en España antes de la Guerra Civil, lideradas por Josep Lluís Sert y el GATCPAC sobre la arquitectura tradicional de la España insular mediterránea. El presente artículo examina cómo Lina Bo incluyó el cuidar y el pensar el paisaje y el jardín como modelo operacional para el estudio y proposición sobre nuevos modos de vivir y transformar el espacio doméstico en estrecha conexión con el entorno. La manera de divulgarlo fue desde artículos-proyecto publicados junto a Carlo Pagani a partir de 1940 en *Domus*, revista en la que los arquitectos llegaron a ser editores, hasta aquellos desarrollados en solitario, como el artículo “Architettura e natura. La casa nel paesaggio” publicado en *Domus* en 1943⁹. Por tanto, el artículo se centra en explorar cómo la participación de Lina Bo se suma y aporta una mirada alternativa en la discusión sobre la casa moderna, y mediterránea, aportando nuevas dimensiones a la discusión contemporánea que sobrepasan la repetición de un modelo, anticipando las cuestiones sobre la convivencia y el cuidado, más allá de lo humano, discusión aún vigente en el territorio de la arquitectura.

Ampliando la discusión sobre la casa mediterránea: proponiendo alternativas

Los medios de comunicación y divulgación internacional habían ocupado, en el período de entreguerras, un lugar central para la recepción y posterior relectura de modelos para la nueva arquitectura, sobre todo la vivienda mínima y colectiva. En este contexto, el tema de la casa mediterránea fue instrumentalizado, en asociación con el interés por lo vernáculo, lo local y lo tradicional, como contrapunto y alternativa –o como reafirmación– en relación a las corrientes dominantes en la arquitectura moderna, aportando respuestas a las transformaciones tecnológicas y sociales que siguieron a la Primera Guerra Mundial¹⁰.

Al acabar la carrera en años de guerra y ante la escasez de trabajo en la práctica, el trabajo editorial y de ilustración presentó a la joven Lina Bo una oportunidad para explorar la relación entre la casa y el habitar, repensando el lugar en que se habita. El estreno en medios de comunicación de la arquitecta en el número 152 de la revista *Domus* en agosto de 1940, se relaciona directamente al vínculo e influencia de Gio Ponti. El proyecto Casa sul mare di Sicilia (fig. 1), se publica en el número con el tema “La casa en el mar”, es decir, dedicado a la casa en el Mediterráneo como terreno de inspiración y experimentación de la arquitectura moderna. Es conocido que en la década anterior, la construcción o invención del tema de la casa mediterránea¹¹, tuvo gran importancia como tema reivindicado por la crítica y pro-

⁸ Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage, en *Internet Archive (sitio web)*, 2007, <https://archive.org/details/lessonsfromberna0000rudo/mode/2up>.

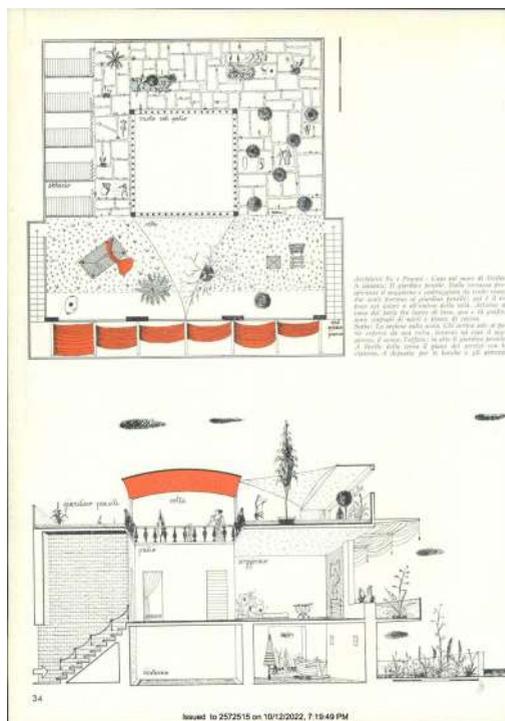
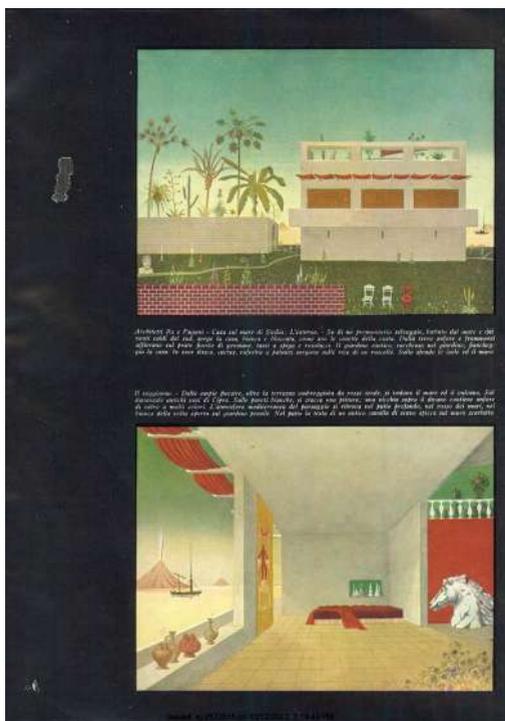
⁹ Lina Bo Bardi, “Architettura e natura. La casa nel paesaggio”, *Domus*, n.º 191 (1943): 464-71.

¹⁰ Marisa García Vergara y Antonio Pizza, “The Mediterranean and Modern Architecture: The Dissemination of a Myth in Architectural Media”, *The Journal of Architecture* 26, n.º 8 (2021): 1117-1145.

¹¹ Antonio Pizza, ed., *Imaginando la casa mediterránea: Italia y España en los años 50. Imagining the Mediterranean House: Italy and Spain in the 50's* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2019); Antonio Pizza, *El Mediterráneo inventado. Un archipiélago arquitectónico en la España del siglo XX* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2020).

ducción de la arquitectura moderna, con repercusión en los medios internacionales, centrando su exploración en Italia y España. El argumento sobre los vínculos de la arquitectura del movimiento moderno con la mediterraneidad fue exhaustivamente repetido y divulgado por Gio Ponti, uno de los protagonistas del relato, juntamente con Bernard Rudofsky, en las páginas de la revista *Domus*, editada por el primero.

El concepto de mediterraneidad es adoptado por una generación de arquitectos como encarnación de los valores modernos, encontrados en la simplicidad, la luminosidad, la solidez de la masonería de las construcciones anónimas presentes en este entorno cultural, geográfico y medioambiental. Ya en 1934, Sert había reivindicado el legítimo origen mediterráneo popular de la arquitectura moderna, mientras que, en Italia, el concepto se manifestaba en dos corrientes. Por un lado, aquellos que equiparaban lo mediterráneo llamado popular con el llamado Racionalismo en la arquitectura, representado por el grupo de la revista *Quadrante* (Pietro Maria Bardi e Massimo Bontempelli). Por otro lado, aquellos que reivindicaban el origen mediterráneo de la modernidad, o bien en el vernáculo popular (Pagano y Pécico); o en un atemporal clasicismo latino (Grupo Sette)¹².



Figuras 1 y 2. Proyecto de la Casa sul Mare di Sicilia, Lina Bo y Carlo Pagani. Fuente: *Domus* (agosto de 1940).

¹² García Vergara y Piza, “The Mediterranean and Modern Architecture”.

En la Casa sul mare di Sicilia, Bo y Pagani no solamente recogen las diferentes ideas sobre la mediterraneidad, como la iconografía popular y cierto ideal de clasicismo latino, sino que además sintetizan y centralizan su investigación y *leitmotiv* en el tema del jardín. Este se presenta, en la casa sobre el mar, en distintas configuraciones. Como jardín local, con olivos y especies autóctonas, que coexiste, en lugar de contraponerse, a un jardín exótico, en que las palmas se asoman detrás de los muros de masonería coronados con vegetación. Y también como jardín colgante sobre la cubierta plana. En estos jardines dibujados por Lina Bo, hay una voluntad de remirar y repensar los modelos y patrones recurrentes en la arquitectura de su tiempo.

Identificación al paisaje: repensando la arquitectura

El proyecto de Bo y Pagani comparte las páginas de la revista *Domus* 1940¹³ con casas y edificaciones proyectadas por otros arquitectos. Gio Ponti abre el número con dos proyectos, Casa en la pineda y Casa pequeñísima. Ponti y Pagani, juntos, presentan tres diferentes propuestas de casas que también cuentan con la colaboración de Lina Bo, autora de por lo menos uno de los dibujos (fig. 3). El número también incluye la propuesta de una Gran Casa al Mar de Fabrizio Clerici¹⁴, un café proyectado por Luigi Cosenza¹⁵ en el Golfo de Napoli y un estudio sobre el potencial turístico de la Isla de Elba por Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgioioso y Enrico Peressutti.

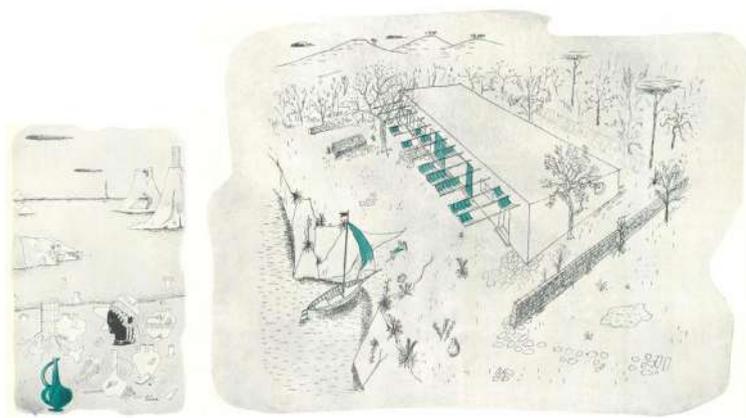


Figura 3. Proyecto de Casa al mar, Gio Ponti y Carlo Pagani con dibujos de Lina Bo. Fuente: *Domus* (agosto de 1940).

Los diferentes proyectos de edificaciones al mar coinciden en su consideración con la naturaleza circundante, que es incluida como parte de los proyectos. El artículo que abre el volumen, la Casa en la Pineda de Gio Ponti, es emblemático. Presenta la propuesta de una

¹³ *Domus Archive 1928-2023 (sitio web)*, s. f., https://www.domusweb.it/en/shop/digital_archive.html.

¹⁴ *Archivo Fabrizio Clerici (sitio web)*, 2023, <https://fabrizioclerici.com/fabrizioclerici/>.

¹⁵ *Archivo Luigi Cosenza (sitio web)*, 2023, <http://www.luigicosenza.it/>.

“la arquitectura debe ser la clave del paisaje, transformarse nel paisaje, tornarse ella propia paisaje”¹⁶.



Figura 5. Proyecto de la Casa sul Mare di Sicilia, Lina Bo y Carlo Pagani. Fuente: *Domus* (agosto de 1940).

El paisaje, en texto y dibujo, ofrece la clave del proyecto, sin que este busque reproducir ni mimetizarse a aquella. La arquitectura se identifica al paisaje en su sentido amplio, de riqueza medioambiental, pero también de contexto histórico, con el conjunto de memorias del lugar: “el suelo siciliano es sagrado. La Magna Grecia permanece viva en todas partes: en la atmósfera, en el paisaje, en la memoria. No queremos para ella una arquitectura ausente de esta atmósfera, mítica, sorprendente, fascinante”¹⁷.

La atmósfera literaria y a la vez constructiva, mítica y también concreta en las herencias del pasado, que fascina Lina Bo está presente en el dibujo realizado por la arquitecta para una de las casas de Ponti y Pagano estampadas en la misma revista. En el dibujo firmado “Lina”, el mar con sus islas y volcanes, extintos o en erupción, baña la tierra sagrada, con los objetos del pasado situados por ella sobre una playa o flotando en el agua, en una mirada poética, buscando retener el pasado del lugar que hace parte del contexto del proyecto. El mito mediterráneo, el lugar fascinante y mágico, convive con el entorno que los arquitectos buscan detallar, como lo hacen con los elementos constructivos del proyecto. La arquitectura coincide con este paisaje, a la vez mítico y concreto. La construcción de la casa mediterránea como construcción indisoluble de un paisaje y un jardín, aportando valores ambientales y de contexto, histórico y poético, es un terreno de nuevas pruebas y ensayos para la arquitectura de su tiempo y contexto.

Articulado a los jardines, uno de los aspectos centrales del proyecto, quizás el más desarrollado como posibilidad de aplicación en propuestas arquitectónicas, tiene que ver con el tratamiento que Bo y Pagani dan a los *espacios intermedios*, entre el dentro y el fuera, en su propuesta. En la sección de la casa se mezclan interior y exterior, se yuxtaponen paisaje

¹⁶ Bo y Pagani, “Casa sul mare di Sicilia”, 30.

¹⁷ Bo y Pagani, “Casa sul mare di Sicilia”, 30.

y construcción. Los arquitectos dibujan todo un catálogo de espacios intermedios, como balconeras, ático, palio para sombrear, terrazas- ajardinadas, vestíbulo abierto, patio, salones continuando el jardín. Buscan ampliar la idea Ponti y Rudofsky de una arquitectura mediterránea de espacios intermedios, abiertos al entorno y a la vida, explorando, como otros arquitectos contemporáneos, los tipos del pabellón y del recinto. Por un lado, la casa con patio es definida por un recinto amurallado que resguarda y protege los diversos jardines en su interior, a la que los arquitectos suman, por otro lado, los pabellones situados en el jardín. Los tipos de la casa-patio y la casa-pabellón fueron posteriormente utilizados por Lina Bo Bardi en proyectos de casas que fueron construidas en Brasil, como la Casa de Vidrio o la Casa Chame-Chame¹⁸. La publicación también recoge un aspecto característico de la expresión gráfica propia de Lina Bo Bardi desde sus ilustraciones y acuarelas cuando niña, en que un universo onírico tiene cabida y que se relaciona a pinturas realizadas por su propio padre, ingeniero tipógrafo y pintor *amateur*. A partir de este *background*, Lina Bo expresa en sus dibujos una simbología muy vinculada al surrealismo, presente en sus croquis imaginativos y collages, así como en elementos presentes en el proyecto como los juegos o el jardín exótico. En este jardín de especies no autóctonas definido en el interior de un recinto, la palmera detrás del muro remite a una imagen presente en la pintura *Domenica fuga del parco*, de Enrico Bo¹⁹. Esta pintura, dedicada a la propia Lina Bo, con los animales huyendo de un zoo o parque de especies exóticas, es ejemplo de la inspiración surrealista y la libertad que su padre le inculcó desde una edad muy temprana.

El dibujo del paisaje y del jardín están presentes como tema central en la producción de Bo y Pagani a partir de este artículo, como se percibe en la revisión sobre la actividad editorial de Lina Bo en Italia²⁰. En “Un giardino disegnato da Bo e Pagani”, publicado en *Domus* cuatro meses después de la Casa sul mare di Sicilia, los arquitectos vuelven a presentar sus ideas para repensar la casa a través del jardín. Tal como lo define el propio Ponti “los arquitectos Bo y Pagani ya son especialistas en jardines. Este que presentamos tiene todo el sello de la imaginación y la geometría de su composición”²¹. La imaginación identificada por Ponti es precisamente una de las cuestiones emblemáticas del proyecto de la Casa sul mare di Sicilia. La atmosfera que mezcla la historia y la imaginación, el mito y las herencias del pasado, el paisaje imaginado y la naturaleza del lugar están presentes tanto en los dibujos como en el texto presentado por Bo y Pagani para su Casa en el Mar de Sicilia. Reflejan una característica presente desde los primeros proyectos de Lina Bo, su capacidad de aunar, la invención y la libertad surrealista, con los elementos más cercanos y concretos de la realidad del entorno de actuación.

¹⁸ Carla Zollinger, “Lina Bo Bardi. La residencia del administrador del Unhão: un pabellón y el recinto diseñados en 1942”, *Perspectivas Urbanas*, n.º 10 (2009): 47-61.

¹⁹ Sarah Catalano, 1940-1946. *Lina Bo [Bardi] in Italy* (Roma: Ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori di Roma e provincia, 2022).

²⁰ Catalano, 1940-1946. *Lina Bo [Bardi] in Italy*, 74.

²¹ Lina Bo y Carlo Pagani, “Un giardino disegnato da Bo e Pagani”, *Domus*, n.º 156 (1940): 42-43.

Vinculación al lugar

La investigación realista del mundo moderno, destruyendo toda superficialidad, todo pre-concepto, todo decorativismo, ha devuelto a la arquitectura a la relación entre SUELO, CLIMA, ENTORNO y VIDA, relación que, con maravilloso primitivismo, vemos brotar de la más espontánea de las formas arquitectónicas: la arquitectura rural. De la perfecta correspondencia de esta arquitectura con el entorno en el que se desarrolla la vida del hombre, tenemos ejemplos en todo el mundo, en primer lugar, el de la casa mediterránea, pura, perfectamente adherida al suelo y al paisaje, coherente con la vida que se desarrolla.²²

En 1943, en plena Segunda Guerra Mundial, Lina Bo, desde las páginas de *Domus*, proponía devolver a la arquitectura su vinculación al lugar, tanto en el sentido físico (suelo y clima) como en el sentido de su apropiación por las personas (entorno y vida) como reacción a una profesión fascinada por lo global. Estas palabras, que impregnan su obra, siguen vigentes hoy en día, en medio de una enorme crisis climática y social – la pandemia de COVID como consecuencia de las anteriores – donde la arquitectura que se hace visible para la mayoría de la sociedad parece desenvolverse ajena al cuidado y a las pequeñas cosas cotidianas.

Los cuatro aspectos están totalmente entrelazados, pero suelo y clima son inseparables, siendo la base para definir el microclima local que, a lo largo de la historia, ha propiciado estrategias y maneras de proceder y construir en cada lugar, extremadamente eficaces y sostenibles. De hecho, la respuesta al clima y la adaptación al entorno son, probablemente, las variables que se han mantenido aparentemente constantes a lo largo del tiempo, pudiendo ser identificadas en la secuencia de arquitecturas históricas, incluida la primera producción moderna.

Por el contrario, los aspectos entorno y vida nos vinculan directamente a las personas, a la humanidad (no solo al hombre) en su capacidad de apropiarse y ocupar un espacio, de entender su existencia vinculada a los lugares que habita, configurando la noción *organismo-persona-entorno* que tan bien describen Gins y Arakawa, así como definiendo *lugares de aterrizaje*, es decir, aquellos lugares que quedan impresos en nuestros cuerpos y en los que la presencia de nuestros cuerpos produce nuevos significados²³. Desde este punto de vista, no es posible imaginar el entorno y la vida de un lugar sin contemplar a cada persona en particular, con toda la diversidad e *interseccionalidad* posible²⁴. Y, más aún, abordando una posición post-humana es imprescindible “más que cuestionar o criticar la hegemonía de los humanos sobre los no-humanos, socava[r] la posibilidad misma de pensar en la humanidad como autónoma y auto-determinada” buscando considerar las interdependencias de la humanidad con ecosistemas locales y globales²⁵.

²² Bo Bardi, “Architettura e natura. La casa nel paesaggio”, 464.

²³ Madeline Gins y Arakawa, *Architectural Body* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2002).

²⁴ Kimberle Crenshaw, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, *Stanford Law Review* 43, n.º 6 (1991): 1241-1299.

²⁵ Jaque, Otero y Pietroiusti, *More-than-Human*.

Estos cuatro términos, que Bo reconocía vinculados a la espontaneidad e inmediatez de la arquitectura rural, no son exclusivos solo de dicha arquitectura. También se reconocen en las arquitecturas populares suburbanas o en algunas arquitecturas urbanas históricas, siendo quizá la vitalidad y proximidad de dichos lugares, lo que impresiona más a quienes los visitan. Asimismo, dichos aspectos pueden identificarse como esenciales en las premisas que se proponen desde la arquitectura cuidadora y de proximidad o en la arquitectura sostenible, englobadas ambas en un término más amplio, al menos para los autores de este texto, de perspectiva de género en la arquitectura y urbanismo. Y, a pesar de que Bo Bardi se declarara públicamente *antifeminista*²⁶, su obra proyectada y construida habla claramente de proximidad, cuidado y diversidad, promoviendo un enfoque asimilable al de la perspectiva de género.

Conclusiones: el jardín diseñado

Las reflexiones presentes en este artículo abordan la contemporaneidad del pensamiento de Lina Bo Bardi, desde su producción gráfica y editorial en Italia, como parte de una discusión de especial actualidad. La casa es también la manera como convivir, cuidar e incluir el entorno, de manera amplia, con su conjunto de elementos naturales y culturales, considerando las personas y las especies. La casa no se puede concebir sin el paisaje, lugar de sociabilidad y cuidado. La mirada de la arquitecta es también semilla de una observación atenta y propositiva que busca la inclusión y la diversidad, en la que el jardín en la casa, o la casa en el paisaje, contribuye a aflorar.

La producción editorial de Lina Bo Bardi en Italia, desde su artículo propositivo para la Casa sobre el Mar de Sicilia, junto a Carlo Pagani con el apoyo de Gio Ponti, hasta su artículo “Architettura e natura. La casa nel paesaggio”, trae una reflexión que anticipó cuestiones posteriormente desarrolladas en su obra, como el papel de la arquitectura en estrategias de cuidado tanto hacia el lugar y sus entornos culturales y naturales, como de cuidado de las relaciones, tanto de las personas, como de las diferentes especies vivas, repensando la arquitectura en la cuestión medioambiental y en el cuidado de los entornos, como parte esencial para la convivencia y la corresponsabilización.

De este modo, al operar la arquitectura como un jardín cargado de memoria y testigos del pasado, Lina Bo Bardi propone recuperar una arqueología-ecología del lugar, en la que la dimensión ético-cultural convive con la bioclimática, en una mirada sostenible, inclusiva y cuidadora. Desde sus dibujos en Italia, su casa, moderna, no se apropia simplemente del paisaje como fondo, no se utiliza del entorno mediterráneo como escenario. Más bien, el propio paisaje da sentido a la casa. Cargado de memorias, individuales y colectivas, del lugar y del entorno, el paisaje coincide con la casa, su diversidad es el propio hábitat, en una especie de modernismo alternativo, en una *otra* casa mediterránea, que se sintetiza en un jardín diseñado.

²⁶ Lina Bo Bardi y Silvana Rubino, *Stones against Diamonds* (Londres: AA Publications, 2013), 114.

**LA ARQUITECTURA EN LA ERA
DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL**

La difusión de la arquitectura en la era de la post-fotografía: exceso y acceso

Dissemination of Architecture in the Post-Photography Era: Excess and Access

LUISA ALARCÓN GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla, lalarcon@us.es

MAR HERNÁNDEZ ALARCÓN

Universidad de Granada

Abstract

El modo de comunicarnos ha cambiado radicalmente en los últimos años, y la difusión de la arquitectura no se ha quedado al margen de ellos. La expansión de internet, la aparición de los *smartphones* y las redes sociales han modificado los hábitos de relación entre las personas y de acceso al conocimiento, produciendo un aumento exponencial en los contenidos que se comparten, la naturaleza de estos y como accedemos a ellos.

Del análisis de estas nuevas formas de difusión, caracterizadas por un acceso instantáneo a una cantidad ingente e inabarcable de contenidos; la falta de jerarquías en la organización de éstos y un cambio en la forma de valorarlos o mediarlos, que ya no sólo dependen de un crítico autorizado, podemos extraer conclusiones de su repercusión en el mundo de la arquitectura y de las posibles transformaciones que se pueden derivar de estas nuevas formas de conocimiento.

The way we communicate has changed radically in recent years, and the dissemination of architecture has not remained on the sidelines. The expansion of the internet, the appearance of smartphones and social networks have modified habits of relationships between people and access to knowledge, producing an exponential increase in the content that is shared, the nature of this content and how we access it.

From the analysis of these new forms of dissemination, characterised by instant access to a huge and endless amount of content; the lack of hierarchies in the organisation of this content and a change in the way it is evaluated or mediated, which no longer depends solely on an authorised critic, we can draw conclusions about its repercussions in the world of architecture and the possible transformations that can be derived from these new forms of knowledge.

Keywords

Redes sociales, post-fotografía, *cookies*, algoritmos

Social networking, post-photography, cookies, algorithms

Joan Fontcuberta en *La furia de las imágenes*¹ analiza el concepto de postfotografía, en base a una definición de David Tomas dada en 1988 y que el escribe como:

una contra-práctica crítica encaminada a combatir la *raison-d'être* de la fotografía (un punto de vista, una mirada, el producto de una tecnología de la representación), entendida intersistémicamente incluyendo el contexto de la comunicación y transmisión de información en su diversidad total.

La conclusión del estudio es que en la actualidad la fotografía sufre una desmaterialización de la autoría, al disolverse las nociones de originalidad y propiedad, con la que también, actualizando a Walter Benjamin, podemos pensar que estamos en la época de la apropiabilidad digital de las obras de arte, donde la difusión extrema y multidireccional acaba produciendo una pérdida de la autoría, por lo que la obra de arte no sólo ha dejado de ser única (reproducible), sino también en cierta manera, anónima (sin autor único).

Al inicio de su libro, Fontcuberta reflexiona sobre la transformación que para él ha supuesto internet en el mundo de la comunicación, en la que los valores del objeto en sí mismo se han visto relegados por los de profusión, inmediatez y conectividad². Realmente, el cambio principal está en cómo se accede al conocimiento de esos objetos o imágenes, ya que en su caso, él lo aplica directamente a la fotografía, se hace de forma masiva y sin ningún filtro más allá del interpuesto por el autor, y que en arquitectura podríamos traducirlo por la difusión que se hace de la misma a través de su imagen, ya que la obra arquitectónica física se vale fundamentalmente de ésta, de la fotografía, para su comunicación.

En este sentido, si la fotografía supuso una importante revolución en la publicación de arquitectura por su rapidez reproductiva y el mayor acercamiento que supone a la realidad física frente al dibujo, la instantaneidad en la difusión ha supuesto claramente otro nuevo salto en el acceso al conocimiento arquitectónico.

La aparición de internet y los medios de comunicación asociados a la red que han ido apareciendo (páginas webs, blogs, foros y las distintas redes sociales) han supuesto un paso más en la democratización de la reproductibilidad del arte que enunció Benjamin³. De la aparición de la bidireccionalidad en la comunicación que analiza por la posibilidad de poder escribir en un periódico contestando en la sección de cartas al director, hemos pasado al hecho de que cualquier persona, independientemente de sus conocimientos, puede subir contenidos a la red, casi sin ningún filtro, quedando expuestos para la visualización de cualquier otra persona, que a su vez puede utilizarlos, modificarlos y compartirlos de nuevo de manera inmediata.

Además de la democratización de la distribución de contenidos, y quizás debido al exceso que produce esta facilidad para compartirlos (todos estamos continuamente conectados, casi en cualquier lugar desde algo tan pequeño y ágil como un *smartphone*) el nuevo campo

¹ Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016).

² Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 15.

³ Walter Benjamin, *El arte en la época de la reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: Itaca, 2003).

de comunicación virtual ha traído aparejado otros elementos cómo son la inmediatez, la fugacidad y la preponderancia de la imagen que se ha convertido en la principal herramienta de la comunicación, relegando al texto, a la palabra a un segundo plano, posiblemente por su condición intrínseca que Bachelard nos indica en la introducción de *La poética del espacio*:

Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen.⁴

Y en la novedad de la imagen es donde se sitúa la actual preponderancia de las redes sociales como medio de comunicación y el éxito de lo que allí se difunde, como reflexiona Steyerl, incidiendo en la fugacidad del interés por lo que se presenta ante nosotros.

En un capitalismo de la información que prospera en lapsos de atención comprimidos, que se basa en la impresión antes que en la inmersión, en la intensidad antes que en la contemplación, en las vistas preliminares antes que en las versiones finales.⁵

La publicación de la producción arquitectónica tampoco ha quedado al margen de estos procesos globales de transformación de la comunicación, entre otros motivos porque la arquitectura se vale de las imágenes, tanto reales (fotografías) como virtuales (rénders) para su difusión, en las que se ha buscado siempre atraer al que las contempla, bien sea un posible cliente, el jurado de un concurso o el público en general.

Si las revistas de arquitectura⁶ editadas en papel se convirtieron en la herramienta principal de transmisión de las obras y las ideas de los arquitectos desde la segunda mitad del siglo XIX y durante todo el siglo XX⁷, el siglo XXI ha traído su decadencia. Las más importantes, que siguen editándose en papel, se han complementado con páginas web y presencia en las redes sociales abriendo perfiles como forma de llegar al público más joven formado por estudiantes de arquitectura y recién titulados; las de menor tirada se han transformado en revistas digitales o páginas webs, o directamente han desaparecido, encontrándonos

⁴ Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (México, D.F.: Fondo de Cultura económica, 2000), 7.

⁵ Hito Steyerl, Franco Berardi y Marcelo Expósito. *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 45.

⁶ Por revistas de arquitectura entendemos las publicaciones periódicas no diarias con un contenido destinado eminentemente a arquitectos o estudiantes de arquitectura, bien sean de carácter técnico o de difusión de proyectos y obras de arquitectura.

⁷ La primera revista de arquitectura que se comenzó a publicar en España fue un Boletín-Revista perteneciente a la Sociedad Central de Arquitectos en 1874, transformándose más tarde en la revista *Arquitectura* que aún se publica bajo la dirección del COAM (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid) quienes asumieron su edición en el momento de su creación en 1931. Juan Monjo Carrió, “Evolución de las revistas de arquitectura y construcción en España”, *Informes de la Construcción* 71, n.º 533, (enero-marzo 2019), consultado 10 de julio de 2023: 3. <https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/5929/7066>.

que la mayor parte de los contenidos sobre arquitectura que se consultan a día de hoy son digitales.

Pero las revistas ya no son sólo la única forma de difusión de la obra arquitectónica, ya que por un lado han aparecido web y blogs específicos de difusión de arquitectura, y por otro, muchos arquitectos y estudios publican su propio contenido en la red. Muchos estudios de arquitectura tienen página web y perfil en redes sociales, especialmente aquellos con reconocimiento internacional, y en algunos casos un doble perfil, uno para el estudio y otro personal, lo que también nos muestra la idea del arquitecto estrella como *influencer*⁸.

En estos casos, la manera de compartir la información se produce de manera voluntaria y mayoritariamente lo realiza el autor de la obra arquitectónica propiamente dicha o el de sus fotografías⁹, desarrollando un perfil autónomo a la hora de difundir su contenido. El creador como agente de difusión, no solo muestra la obra, sino que ésta se diluye con su vida, jugando un doble papel de creador y selector de contenidos, se ve en cierta medida obligado a plantearse que enseñar y cómo, convirtiéndose en su propio filtro y quedando a merced de los otros usuarios para determinar el alcance o la preponderancia del contenido mostrado. El creador se vuelve muchas veces un *freelancer*¹⁰ a la hora de mostrarse en redes sociales, siendo éstas un entorno hostil para la distribución de su obra, ya que es un mercado que está en continuo juicio en base a la instantaneidad del “me gusta”¹¹, sometido a un flujo constante de datos y de dependencia con el mundo virtual de las redes, generando en el creador/difusor la necesidad de renovarse continuamente, en base al actual hiperconsumo de las imágenes y contenidos, para no ser absorbido u olvidado dentro de la abrumadora extensión de la red.

Ya no hay un editor ajeno que selecciona el material a publicar, validando en cierta medida su calidad, sino que cualquiera puede hacerlo, y de esta manera, todas las arquitecturas se igualan en su capacidad de difusión, y su valor, de condición efímero, como todo lo que sucede en el mundo virtual, se hace por la visibilidad que adquieren dentro de los millones de imágenes que circulan por la red, difuminándose la línea entre la importancia de la crítica sobre la audiencia y lo que esta va a consumir, lo que antes era un estado de cuestión

⁸ Como datos reseñables indicar que, por ejemplo, la cuenta de Instagram de Zaha Hadid acumula 1,4 millones de seguidores en 2023 a pesar de su fallecimiento en 2016. Norman Foster y Bjarke Ingels poseen además de la del estudio una cuenta personal que acumulan 669.000 y 800.000 seguidores respectivamente, en ambos casos más que la del propio estudio.

⁹ Los fotógrafos de arquitectura desempeñaron un importante papel en la difusión de las obras de arquitectura en las revistas especializadas, cobraban a los arquitectos por los reportajes importantes cantidades de dinero y así esas obras fotografiadas por ellos tenían posibilidades de ser publicadas por sus contactos en las revistas. Hoy lo hacen a través de sus páginas webs, donde comparten las obras que fotografían, dándoles también mayor difusión al estar normalmente bien posicionadas en los motores de búsqueda.

¹⁰ Steyerl, Berardi y Expósito, *Los condenados de la pantalla*, 38.

¹¹ El contenido de las redes sociales se muestra fundamentalmente a los seguidores de un perfil, que dan la aprobación a ese contenido mediante un “me gusta”. El éxito de las publicaciones y de los difusores de contenido se valora por el número de seguidores y la cantidad de “me gustas”, llegando en los casos de mucho éxito en convertirse en un medio de vida en sí mismo.

de unos pocos ha pasado a ser global. La continua renovación de contenidos se produce al modo que describe Koolhaas para la ciudad actual:

Los edificios pueden colocarse bien [...] todos ellos florecen/perecen de manera impredecible. Las redes viarias se estiran exceso, envejecen, se pudren, se quedan obsoletas; [...] Lo que demuestra todo ello es que hay infinitos márgenes ocultos, colosales reservas de inercia, un perpetuo proceso orgánico de ajuste.¹²

En este punto nos surgiría la pregunta de si realmente este nuevo mundo virtual ha supuesto una total democratización o homogeneización en la difusión de la arquitectura o de si existe algún tipo de mecanismo que lleva a que una obra pase a ser reconocida o destaque dentro del exceso de información que circula por la red. Por un lado, estarían los antiguos medios de comunicación en su transformación digital, que siguen seleccionando el contenido en base a preferencias de críticos, fotógrafos y editores, y que, por tanto, siguen influyendo a través de sus canales digitales en el reconocimiento de determinadas arquitecturas o autores. Por otro, encontramos los filtros tecnológicos, como las *cookies* o la IA (Inteligencia Artificial) entendida como un motor de búsqueda avanzado, que seleccionan el contenido que recibimos en nuestros dispositivos tecnológicos en base a nuestros gustos o preferencias, limitando, por tanto, y mediando nuestro acceso a determinados contenidos. Esto produce una bruma entre las dos esferas de los medios de difusión artística y el filtro que la crítica ejerce sobre el mismo, diluyendo y homogeneizando los contenidos lo que requiere una nueva lectura.

Fontcuberta nos comenta que la aparición de la cámara de fotos en los teléfonos móviles y la transformación de estos en *smartphones* ha sido el principal desencadenante de la explosión de la fotografía amateur, apareciendo lo que él llama “ciudadano fotógrafo”, que también podría trasladarse a expresiones de “arquitecto fotógrafo” o “ciudadano arquitecto”, ya que por un lado los arquitectos, al igual que toda la población con *smartphone*, tiene la capacidad de fotografiar y compartir instantáneamente un contenido que puede ser especializado tanto de su propia obra como de aquellas que considera reseñables; y por otra, el difundir arquitectura en la red tiene dos vertientes de expansión social; una primera que se refiere a la popularización de las publicaciones especializadas, ya que las revistas de arquitectura siempre fueron de tirada reducida, con un consumo casi exclusivo de los propios arquitectos, se han convertido en sus formas digitales en elementos de acceso mucho más general; y una segunda que sería la de la existencia de difusores no expertos, ya que cualquiera puede ver, fotografiar y compartir arquitectura, sin mayor filtro que su gusto personal y con una capacidad de propagación basada en su número de seguidores no en su reconocimiento como experto.

La imagen deja de ser de dominio de magos, artistas, especialistas o “profesionales” al servicio de poderes jerarquizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente, como una forma natural de relacionarnos con los demás; la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal.¹³

¹² Rem Koolhaas, *La ciudad genérica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 31.

¹³ Fontcuberta, *La furia de las imágenes...*, 37.

Los agentes culturales, críticos y gestores de contenidos, se han adaptado (o lo están haciendo) a las nuevas realidades, dentro del consumo estético¹⁴ de las redes, aunque con el reto de la imposibilidad de conocer todas las imágenes publicadas, lo que puede abrumar al crítico que intente someter el contenido digital a los cánones clásicos de difusión, o al usuario que quiera conocer toda la arquitectura que se está produciendo en la actualidad ya que la saturación y aceleración del tráfico de los archivos digitales imposibilita seguir el rastro.

En las épocas de la modernidad que han quedado atrás este ambiente técnico-cultural cambiaba lentamente con el transcurrir del tiempo [...] las tecnologías alfabéticas dieron paso a las tecnologías digitales, las modalidades de aprendizaje, memorización e intercambio.¹⁵

La realidad es que el mundo actual se diferencia mucho del que existía hace tan sólo veinticinco años, la sociedad se ha convertido en un conglomerado hipermediatizado, donde las fronteras de la veracidad y durabilidad de los contenidos es puesta en cuestión de manera continua. El indiscutible éxito de las redes sociales, especialmente entre las generaciones más jóvenes, hacen que sean uno de los pilares de la difusión de la cultura actualmente, con cifras realmente indicativas, ya que existen en el mundo más de 4.760 millones de usuarios, lo que supone el 59,5 % de la población y un 92,3 % del total de personas que tiene acceso a internet, con un crecimiento en positivo, ya que en tan sólo un año se han sumado más de 137 millones de usuarios (un 3 %)¹⁶. Esta eclosión de las redes sociales hace que la comunicación sea cada vez más acelerada, comprendiendo casi exclusivamente imágenes de visualización rápida, de a veces tan sólo unos minutos, muchas veces editadas y descontextualizadas, lo que también lleva a una subversión de su significado inicial, y así la imagen se vuelve líquida¹⁷, podríamos decir que inaprensible.

Pero, ¿quién filtra ese ingente contenido imposible de abarcar que circula por internet?, los propios medios, los navegadores y motores de búsqueda seleccionan que podemos ver. Nuestro contenido está cada vez más intervenido por las *cookies*, pero ¿qué son? Un pequeño

¹⁴ Consideramos que en las redes sociales se busca no sólo la difusión del contenido por sí mismo, sino una forma determinada de hacerlo, en la que la estética se convierte en fundamental, como distintivo de la sociedad actual que en palabras de Lipovetsky sería: “con la época hipermoderna surge una nueva era estética, una sociedad superestética [...] Los imperativos del estilo, de la belleza, del espectáculo han adquirido tal importancia en los mercados del consumo, han transformado hasta tal punto la elaboración de objetos y servicios, las formas de comunicación y distribución”. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*, trad. por Antonio Prometeo Moya (Barcelona: Anagrama, 2015) [edición digital sin paginar].

¹⁵ Franco Berardi, *Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2007), 77.

¹⁶ Manuel Moreno, “Cuantos usuarios de redes sociales hay en el mundo [2023]”, en *Trecebits. Redes Sociales y tecnología (sitio web)*, 7 de marzo de 2023, consultado 16 de julio de 2023, <https://www.trecebits.com/usuarios-redes-sociales-mundo/>.

¹⁷ La palabra “líquida” aquí se utiliza en el sentido que emplea Bauman en sus obras *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* y *Amor líquido*. Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013) y Zygmunt Bauman, *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (Barcelona: Paidós, 2018).

archivo de datos que se genera al visitar una web, conectarse a una red social, etc., y que se envían con información de tu visita/búsqueda a un determinado navegador o servidor. Su creación en 1994 se hizo para mejorar la venta electrónica, y que se guardaran de forma automática los registros de los usuarios para próximas compras, pero en la actualidad se han desarrollado de forma exponencial, existiendo muchos tipos de ellas y son parte de lo que se conoce como algoritmo en las redes a la hora de recomendar contenido a los usuarios, para que en un futuro éste se adapte a sus necesidades de búsqueda. Si inicialmente se crearon para mejorar la facilidad en el acceso, la realidad es que su importancia ha ido más allá, ya que se ha convertido en filtros para envío de publicidad u otros contenidos equivalentes al visitado que pagan para estar mejor posicionados en las búsquedas, e incluso sirven a *hackers* para enviar mensajes fraudulentos, de hecho existen las denominadas *cookies* de terceros que son aquellas que no se envían al dominio de la web que estás usando, sino a otra que paga a la primera por la información que estos archivos poseen, de manera que son un propio negocio en sí mismas.

El envío de la información de tu tráfico por internet mediante las *cookies* provoca que si ves, por ejemplo, un video en Instagram de una ciudad que te interesa, te comenzarán a salir videos similares, ya que asume que es el contenido que quieres ver, o si buscas una determinada obra de arquitectura te enlaza a páginas o imágenes de edificios equivalentes. Por lo que se puede entender que son un moderador de contenido que influirá a la hora de qué es aquello que los consumidores culturales reciben, generando mediación y aislamiento, ya que cierran tu campo de visión a la hora de navegar en internet, de hecho, una misma búsqueda realizada por personas distintas, dentro de su propia cuenta nos da resultados diferentes, incluso puede variar según sea nuestra posición geográfica en ese momento (ya que las terminales digitales suelen estar georreferenciadas) o del idioma en que introducamos las palabras, ya que hay una primera selección en base a los datos de los usuarios que operan en un lugar o país, también influirá en la respuesta nuestra edad o género por cuestiones meramente estadísticas.

Esta mediación en los contenidos puede ser la causa de la réplica de las obras arquitectónicas en las últimas décadas, como concluye Juan Liñán en su tesis, indicando que en la actualidad se dan “un número limitado de soluciones arquitectónicas altamente reconocibles con independencia de su tamaño, programa o localización, y cuya razón de ser parece apoyarse en las dinámicas asociativas propuestas por el entorno web antes que en sus condiciones particulares”¹⁸.

Además de la mediación de la información, la falta de filtro en los contenidos expuestos y el acceso por cualquier usuario hace que todos los materiales subidos a la red posean gran uniformidad, nivelándose todos los elementos culturales independientemente de su origen, generando una nebulosa referencial “una densa nube de referencias donde lo histórico, lo canónico y lo que está de moda se funde en la equivalencia”¹⁹.

¹⁸ Lluís Juan Liñán, “Arquitectura web: de la reproducción a la producción en la era de Internet” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2021), 283.

¹⁹ Eric Howler, “Vapor”, en *Under the Influence*, ed. por Ana Miljacki (Cambridge, Mass.: SA+P Press, 2013), 166.

Si le preguntamos a Google como buscador más utilizado en el mundo, quienes son los arquitectos más *instagrameados*, nos puede sorprender que la lista esté encabezada por Le Corbusier con Romchamp como obra principal, y aún más que la segunda sea Zaha Hadid, la mezcla cronológica sigue, situándose en tercera posición Frank Lloyd Wright y en cuarta Frank Gehry²⁰, con una curiosa alternancia entre arquitectos de principios del siglo XX y de finales. También encontramos recomendaciones de que cuentas de Instagram debemos seguir, o con las palabras publicadas “10 cuentas de Instagram para fanáticos de la Arquitectura”²¹, donde la primera es *plataforma de arquitectura*, la segunda *Archdigest* (aunque es claramente la que tiene más seguidores) y la tercera *Archdaily*, todas ellas páginas web de publicación de proyectos; en sexta posición encontramos la de Zaha Hadid, la arquitecta con más seguidores en Instagram y de las más citadas; y en la séptima *Superarchitects*, recomendada como “un perfil muy diferente en el que se presentan nuevas ideas y metodologías en la que resurge una nueva forma de enfocar la arquitectura”²², y cuya gestora es una *influencer* o experta en redes sociales.

La publicación de imágenes instantáneas y fugaces contribuyen a esta descontextualización, interesando lo visual muy por encima del significado de lo que representan, lo que contribuye a una nueva interpretación y utilización de las referencias de arquitecturas existentes que se comienzan a emplear de una manera más libre y abstracta. Las abundantes imágenes a las que se tiene acceso se mezclan y se agitan en la cabeza de arquitectos/estudiantes de arquitectura, devolviéndonos proyectos reinterpretados sin contexto.

Si el desarrollo de la difusión de la arquitectura a comienzos del siglo XX con su incipiente aparato publicitario de exposiciones, catálogos, revistas y manifiestos, sirvió para expandir los conceptos del Movimiento Moderno²³ por todo el mundo hasta convertirlo en el llamado Estilo Internacional²⁴, las nuevas formas de difusión actuales, caracterizadas por el rápido acceso a una cantidad ingente e inabarcable de contenidos; la homogeneidad y horizontalidad en la organización de éstos y un cambio en la forma de valorarlos o mediarlos,

²⁰ Búsqueda realizada por Luisa Alarcón González, por lo que la información puede estar mediada por mi condición de arquitecta, datos obtenidos de: Andréa Arbués, “Estos son los quince arquitectos más populares en Instagram”, en *Arquitectura y diseño (sitio web)*, 1 de octubre de 2021, consultado 25 de mayo de 2023, primera opción del motor de búsqueda.

²¹ “10 cuentas de Instagram para fanáticos de la Arquitectura”, en *Babel (sitio web)*, 23 de febrero de 2021, consultado 25 de mayo de 2023, <https://www.babelarquitectos.com/cuentas-instagram-arquitectura/>.

²² “10 cuentas...”.

²³ Movimiento Moderno hace referencia a la arquitectura de vanguardia de principios del siglo XX que busca romper con el historicismo del siglo XIX.

²⁴ Por Estilo Internacional se conoce al Movimiento Moderno a partir de la exposición celebrada con ese nombre en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932 y comisariada por Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, utilizando las palabras de Luis Fernández Galiano: “al cruzar el Atlántico, el Movimiento Moderno se convirtió en el Estilo Internacional. La utopía artística y social concebida durante los años veinte por un grupo de jóvenes arquitectos europeos alumbró en América, después de la Depresión, una manera de construir y diseñar que sería la más característica del siglo XX”. Luis Fernández Galiano, “El estilo internacional”, *Arquitectura Viva*, 5 de junio de 1999, consultado 26 de mayo de 2023. <https://arquitecturaviva.com/articulos/el-estilo-internacional>.

ya que cualquiera puede difundirlos y su preminencia dependerá de factores comerciales (las *cookies*) o tecnológicos, como los algoritmos de recomendación de contenidos, pueden hacernos pensar que los proyectos arquitectónicos están siendo influidos por estos nuevos métodos de acceso al conocimiento y difusión de la arquitectura, y que la arquitectura que se está produciendo, y la que se va a producir a partir de ahora, tendrá algo que ver en como se muestra a otros arquitectos y a la sociedad en su conjunto.

PD: El texto carece de imágenes como contrapunto al exceso de ellas que circulan por internet.

Una mirada desde el metaverso a la ciudad

A Look from the Metaverse to the City

MÓNICA ALCINDOR

Universidade Portucalense Infante Dom Henrique, monicaalcindor@upt.pt

ALEJANDRO LÓPEZ

Universidade Portucalense Infante Dom Henrique, alejandrolopez@upt.pt

Abstract

El metaverso representa el entorno más nuevo en el que las personas podrán trabajar, aprender, comprar y socializar. Este entorno tiene poderes causales y es independiente de nuestras mentes. Ya que como han demostrado Bruno Latour y otros, no existe ningún objeto tecnológico discreto que sea pura y totalmente inhumano o reducible a una neutralidad puramente instrumental. Esto es especialmente importante, ya que la disposición de los entornos físicos dicta posteriormente las interacciones sociales y las posibilidades de las personas a las que sirven, por lo que es importante analizar las tendencias actuales, a fin de educar para el futuro. No hay que subestimar la importancia de la creciente socialización virtual a la hora de entender el ciclo vital de las ciudades.

Este artículo pretende profundizar en el marco del análisis de la representación de las ciudades en lo que respecta a las (re)articulaciones de lo humano y lo no humano.

The metaverse represents the newest environment where people will be able to live, work, learn, shop, and socialize. This environment has causal powers and is independent of our minds. As Bruno Latour and others have shown, there is no discrete technological object which is purely and totally inhuman or reducible to a purely instrumental neutrality. This is especially important, since the arrangement of physical environments subsequently dictates the social interactions and possibilities of the people they serve, so it is important to analyse current trends, in order to educate for the future. The importance of increasing virtual socialisation in understanding the life cycle of cities should not be underestimated.

This article aims to delve deeper into the framework of the analysis of the representation of cities in terms of the (re)articulations of the human and the non-human.

Keywords

Metaverso, lugares patrimoniales, antropología de la arquitectura, patrimonio

Metaverse, heritage places, architectural anthropology, heritage

Introducción

Las tecnologías digitales producen cada vez más una vida cotidiana virtual, si entendemos la virtualidad como una serie de mediaciones que afectan a las actividades y percepciones de diversas maneras. Es necesario tener en cuenta que el ámbito digital no es una mera colección de mundos separados, nodos discretos o plataformas de comunicación no relacionadas entre sí¹, y que las prótesis tecnológicas no son simples añadidos o accesorios anodinos: éstas ponen en marcha toda la carrera de relevos humana². Se puede decir que el mundo tecnológico se ha convertido en nuestra segunda naturaleza, sin olvidar que cualquier cultura es, ante todo, una cultura tecnológica distinta, y que la sensibilidad cívica de una persona contemporánea está relacionada con su caja de herramientas preferida para influir en las personas y en las decisiones.

El metaverso representa el entorno más reciente en el que la gente podrá vivir, trabajar, aprender, comprar y socializar. Es una mezcla de *blockchain*, web, medios sociales, juegos en línea, DeFi y hardware avanzado. Este entorno tiene poderes causales y es independiente de nuestras mentes³. Como han demostrado Bruno Latour⁴ y otros, no existe ningún objeto tecnológico discreto que sea pura y totalmente inhumano o reducible a una neutralidad puramente instrumental. Esto es especialmente importante, ya que la disposición de los entornos físicos (y virtuales) dicta posteriormente las interacciones sociales y las posibilidades de las personas a las que sirven, por lo que es importante analizar las tendencias actuales, a fin de educar para el futuro. En un sentido real, toda remodelación importante de las tecnologías significa un cambio en la montura correspondiente de la ciudadanía, un cambio de dirección y un cambio de prioridades. La adopción de la realidad virtual ofrece oportunidades nuevas y muy flexibles para los entornos históricos y las experiencias que se tienen de la ciudad que reflejan los cambios en nuestra forma de socializar, trabajar y practicar las ciudades.

El metaverso puede permitir crear espacios imaginados arraigados en el mundo real, así como ofrecer nuevas experiencias que trasciendan las limitaciones de la experiencia vivida ordinaria, al tiempo que permiten el anclaje de las identidades sociales de las personas que se encuentran en estos espacios. Es decir, las ciudades en el metaverso pueden ofrecer a las personas la oportunidad de imaginar formas alternativas de vivir en su propio mundo (aunque dentro de los límites impuestos por la mecánica del software y por los diseñadores). Las experiencias virtuales son cada vez más inmersivas y están diseñadas con el apoyo de tecnologías como sensores, háptica textil, IA, cámaras e interfaces de usuario de nueva generación que permiten a las personas percibir el espacio y el tiempo en entornos virtuales. Aunque la realidad virtual también puede crear riesgos de desconexión de lo auténtico; una

¹ Nikhilesh Dholakia, Ian Reyes, “Virtuality as Place and Process”, *Journal of Marketing Management* 29, n.º 13-14 (2013): 1580-1591.

² R. Debray, *Transmitting culture* (Nueva York: Columbia University Press, 2000).

³ David J. Chalmers, *Reality +. Virtual Worlds and the Problems of Philosophy* (Londres: Penguin, 2022).

⁴ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

pérdida de realidad de la educación, el trabajo y la sociedad, una pérdida que Baudrillard⁵ describió como simulacro⁶.

Ahora es el momento perfecto para reflexionar sobre qué y cómo se está abordando la representación de las ciudades en el metaverso. Esto responde a la importancia de identificar los principales conceptos inherentes a la representación de las mismas en el metaverso, y dar forma a lo que esto significa como parte de nuestras realidades digitales y físicas.

Lo virtual y su percepción

El concepto de metaverso tiene su origen en la obra de Neal Stephenson, *Snow Crash* de 1992, que proponía un mundo virtual paralelo al real. Con el progreso continuo de la RV/RA, la RX, la inteligencia artificial y otras tecnologías, cada eslabón de la cadena industrial que lo haría realidad ha ido madurando gradualmente. Esto se evidencia claramente en las continuas mejoras del rendimiento de los equipos de visualización, la popularización de los terminales inteligentes, el desarrollo de tecnologías de red que siguen aumentando, y la migración de toda una sociedad a la vida virtual en línea bajo políticas de aislamiento del hogar en la era epidémica. La reciente convergencia de estos factores, junto con muchos otros, ha llevado a que 2021 se identifique informalmente como el “primer año del metaverso”⁷, el comienzo de una era que ofrece un escenario cada vez más objeto de reflexión para la interacción entre humanos y ordenadores y el trabajo colaborativo asistido por ordenador.

Respecto a las ciudades es necesario considerar que los territorios se producen no sólo material y geográficamente, sino también en el imaginario social a través de ideologías y representaciones culturales. En este contexto, las imágenes urbanas no solo sirven como fuente para producir nuevos espacios ficticios, sino que también pueden desplegarse estratégicamente para cambiar la percepción pública de entornos existentes⁸. En lugar de servir como meros telones de fondo, las ciudades históricas se están convirtiendo en territorios nacionales virtualizados en los que cada vez es más frecuente la gestión de la percepción de la marca a través de experiencias personalizadas, situadas y supervisadas. Como significantes, estas áreas virtuales de algunas ciudades pueden llegar a desempeñar un papel fundamental como agentes de cambio que remodelan estratégicamente el territorio para reflejar agendas sociopolíticas específicas, perspectivas sobre la historia, sociedades imaginadas y supuestos de poder. El metaverso podría desempeñar un importante papel en este aspecto como facilitador de la futura transmisión cultural, ya que la cultura y la tecnología

⁵ Jean Baudrillard, “Simulacra and Simulations”, en *Crime and Media* (Londres: Routledge 2019), 69-85.

⁶ Pericles ‘asher’ Rospigliosi, “Metaverse or Simulacra? Roblox, Minecraft, Meta and the Turn to Virtual Reality for Education, Socialisation and Work”, *Interactive Learning Environments* 30, n.º 1 (2022): 1-3

⁷ Xiaohua Tian, “Scanning the Literature – from Ar/Vr to Metaverse”, *IEEE Network* 35, n.º 6. (2021): 8-9.

⁸ Anna Klingmann, “Rescripting Riyadh: How the Capital of Saudi Arabia Employs Urban Megaprojects as Catalysts to Enhance the Quality of Life within the City’s Neighborhoods”, *Journal of Place Management and Development* 16, n.º 1 (2023): 45-72.

evolucionan juntas y son mutuamente dependientes. De hecho, la importancia de la protección del patrimonio que existen en las ciudades se fundamenta en esta base, la indisolubilidad de lo considerado material y lo inmaterial, ya que éstas acogen diversas formas de hacer las cosas en una época y un contexto concreto⁹.

Las ciudades virtuales requieren del uso de ciertas convenciones o puntos de referencia para hacer reconocibles los entornos, con el fin de conectar con el mayor público posible. De este modo, las ciudades en el metaverso deben transmitir una imagen muy selectiva, sintética e intencionada de algunos lugares patrimoniales. Las representaciones no son copias “miméticas” de la realidad¹⁰, sino una “policronía”, como la acuñan Westin y Hedlund que incluye sistemas de percepción más allá de lo visual. De hecho, se ha descubierto que una dependencia excesiva de la representación digital ocularcéntrica en realidad resta inmersión¹¹. Por lo tanto en las ciudades del metaverso, la percepción debe incluir una interacción y respuesta naturales a los objetos, personajes y entornos virtuales, la sensación de que el avatar es una extensión del yo físico del usuario y el grado de realismo entre los lugares del entorno virtual y sus homólogos del mundo real, todo lo cual contribuye a la sensación de presencia¹² para la práctica virtual de la ciudad.

Para ello, la representación de ciudades existentes en el metaverso necesita ser trabajadas desde sistemas de integración multimodal que utilicen la codificación multisensorial de experiencias táctiles-visuales y táctiles-auditivas, junto con experiencias visuales-auditivas también. Dado que en situaciones reales solemos recibir un flujo simultáneo de información procedente de cada uno de nuestros sentidos, nuestra percepción de los objetos del mundo físico también es producto de un procesamiento multisensorial integrado¹³. Partiendo de esta base, será importante estudiar cómo influyen la percepción sensorial en los contextos virtuales específicos y cómo los tiene en cuenta. En términos de diseño, el uso de un procesamiento multisensorial integrado permite crear múltiples efectos además de la “escenografía” visual, que pueden utilizarse en los medios digitales como técnicas para crear lugares reconocibles. Por lo tanto, para crear el vínculo entre la ciudad física y su homóloga virtual será de vital importancia reconocer los contenidos y estrategias sensoriales que podrían ser utilizados en el metaverso, es decir, será necesario comprender los marcos subyacentes teniendo en cuenta que está basado en un campo colectivo de experiencia, que

⁹ Mónica Alcindor y Delton Jackson, “Transmitting Culture through Building Systems: The Case of the Tile Vault”, *Buildings* 13, n.º 4. (2023).

¹⁰ T.J. Barnes y J. S. Duncan (eds.), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape* (Londres: Routledge, 1992); Jonathan Westin, Ragnar Hedlund, “Polychronia - Negotiating the Popular Representation of a Common Past in Assassin’s Creed”, *Journal of Gaming & Virtual Worlds* 8, n.º 1 (2016): 3-20.

¹¹ William R. Illsley, “Digital Surrogacy: Politics and Aesthetics in Visualising the Historical Past of a City”, *International Journal of Heritage Studies* 28, n.º 2 (2022): 216-234.

¹² Robert P. Barratt, “Speculating the Past: 3d Reconstruction in Archaeology”, in *Virtual Heritage*, ed. por Erik M. Champion (Londres: Ubiquity Press, 2021), 13-23.

¹³ E. Ladavas, A. Farne, “Neuropsychological Evidence of Integrated Multisensory Representation of Space in Humans”, en *The Handbook of Multisensory Processing*, ed. por G. Calvert, C. Spence and B. E. Stein (Cambridge: MIT Press, 2004).

será diferente para las distintas culturas¹⁴ dentro de la misma ciudad. En resumen, será esencial identificar y comprender las formas de diseño sensorial de diferentes ciudades en el metaverso, al tiempo que se aborda también el significado y la importancia de los sistemas de percepción cultural.

Apuntes sobre las ciudades en el Metaverso

En las reflexiones de este artículo subyace el reconocimiento de que las ciudades virtuales deben analizarse en función de su capacidad de re-realización y re-localización de éstas, y no meramente como lugares de des-realización o des-localización¹⁵. Pero a días de hoy, el metaverso, entendido como un mundo virtual en línea compartido por un gran número de personas, donde se pueden interactuar entre sí en tiempo real a través de avatares, todavía no está consolidado. En el metaverso una ciudad puede ser cualquier cosa, desde un espacio recreativo lleno de actividades hasta una ciudad virtual completamente funcional, que imita la vida real donde la interacción, personalización, inmersión, escalabilidad y economía virtual son las principales características que las definen.

Desde las principales industrias ligadas a la arquitectura y urbanismo se está experimentando una transformación digital conocida como Cuarta Revolución Industrial (RI-4.0), impulsados por el aumento exponencial de la potencia informática y la abundancia de datos electrónicos disponibles. Estos nuevos modelos se centran en la digitalización de productos, procesos y materiales que están definiendo la industria de la construcción, un entorno que invita y permite la innovación continua¹⁶. En el caso específico de las ciudades de este campo han aparecido los gemelos digitales que pueden ser utilizados en algunos casos dentro del metaverso, como por ejemplo para simular el comportamiento de un objeto virtual, pero en general, el metaverso se refiere a una experiencia más amplia de usuarios en línea en el cual existen muchas más dimensiones que las que ofrecen los gemelos digitales. Aunque la interoperabilidad de las diversas plataformas sigue siendo el caballo de batalla del metaverso, lo cual dificulta el funcionamiento integrado que es pretendido, es decir, el entrelazado de experiencias de aplicaciones dispares y del mundo real.

Por ahora sólo es posible encontrar algunos espacios históricos de ciudades que se han utilizado como precursores o inspiración para el concepto de metaverso en los videojuegos en línea; o en las redes sociales, como Facebook (renombrado como Meta) o Instagram, que han creado plataformas donde las personas pueden interactuar entre sí en línea, al mismo tiempo que comparten contenido y construyen comunidades; o también en los mundos virtuales 3D, como Active Worlds o IMVU, que han creado espacios donde los usuarios pueden crear sus propios avatares, construir objetos y estructuras, y socializar con otros

¹⁴ Joy Monice Malnar, Frank Vodvarka. *Sensory Design* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004).

¹⁵ Mónica Alcindor, Delton Jackson, Patricia Alcindor-Huelva, "Heritage Places as the Settings for Virtual Playgrounds: Perceived Realism in Videogames, as a Tool for the Re-Localisation of Physical Places", *International Journal of Heritage Studies* 28, n.º.7 (2022): 865-883.

¹⁶ Georg Reischauer, "Industry 4.0 as Policy-Driven Discourse to Institutionalize Innovation Systems in Manufacturing", *Technological Forecasting and Social Change* 132 (2018): 26-33.

usuarios en línea. Aunque también es posible encontrar plataformas en línea que pretenden facilitar el aprendizaje de forma inmersiva e interactiva gracias a la interacción de los estudiantes con objetos, experimentar situaciones realistas, así como practicar habilidades favoreciendo el aprendizaje de forma activa y participativa que funcionan como nuevas áreas de ciudades (aunque no históricas).

En Meta es posible encontrar espacios patrimoniales de algunas ciudades en su plataforma. Sin ir más lejos, gran cantidad de museos virtuales. De hecho, Meta ha trabajado con museos de todo el mundo para crear experiencias virtuales de museos en línea. Estos museos virtuales permiten a los usuarios explorar las colecciones de los museos y aprender sobre la historia y la cultura a través de videos, fotos y descripciones detalladas. O también la función de 360 grados que permite a los usuarios explorar imágenes y videos en 360 grados, que también incluye visitas virtuales a lugares patrimoniales como museos, monumentos y sitios históricos en todo el mundo.

En los videojuegos son bien conocidos la saga de videojuegos de *Assassin's Creed* como verdaderos precursores para el concepto de Metaverso. Esta saga se centra en la exploración de la historia a través de un entorno virtual recreado con gran detalle. Los juegos tienen lugar en lugares históricos como el antiguo Egipto, la Roma Imperial, la Revolución Francesa y la Inglaterra victoriana. Pero cuando los entornos digitales ambientados en periodos históricos no se parecen lo suficiente a sus homólogos contemporáneos del mundo real ya que están caracterizados en otro periodo, los jugadores que visitan estos lugares no los reconocen. El sentimiento de pertenencia y familiaridad que surge al pasar tiempo en el entorno virtual no se traslada al propio lugar real.

Otros videojuegos que incorporan entornos históricos de ciudades es *World of Warcraft*. Este juego de rol en línea masivo incluye lugares históricos como la catedral de Notre Dame o el Coliseo Romano. *The Elder Scrolls: Skyrim*, este juego de rol de fantasía incluye varios lugares históricos y culturales que están inspirados en la cultura nórdica y escandinava, como la ciudad de Windhelm, que se basa en la ciudad de Bergen en Noruega. O también *Civilization VI* que incluye varios sitios históricos, como la Torre de Londres o el Coliseo Romano. Pero cuando los juegos que ofrecen modelos de comportamiento distintos de la norma rara vez gozan de una sensación general de realismo factual, debido a las limitaciones impuestas a las interacciones sociales y a las distintas formas de moverse por el entorno virtual. No crean una conexión significativa con los lugares reales; como mucho, un mero reconocimiento.

El realismo percibido de los mismos resulta un concepto clave para entender los procesos mentales que subyacen a las percepciones y respuestas a estos espacios en el metaverso, y por lo tanto, los posibles efectos de los medios virtuales¹⁷, así como su capacidad de re-localización.

En resumen, el metaverso se está construyendo sobre la base de estos y otros espacios virtuales existentes, que pretende que sea una evolución más avanzada que busca unir a todas

¹⁷ Rick Busselle, Helena Bilandzic, “Fictionality and Perceived Realism in Experiencing Stories: A Model of Narrative Comprehension and Engagement”, *Communication Theory* 18, n.º 2 (2008): 255-280.

estas plataformas en una experiencia compartida y coherente. Es en este estado inicial que toma mayor importancia el análisis de las ciudades en relación con las (re)articulaciones de lo humano y no- humano. Es importante ser sensible a la dinámica del espacio y del lugar (tanto físico como virtual), y al papel de la práctica virtual en la construcción cultural de los lugares¹⁸. El reto que se plantea radica en ser consciente de la importancia de comprender los posibles efectos que el mundo virtual tendrá sobre el físico y desde un inicio trabajar de forma conjunta desde las distintas disciplinas que permitirán mejorar nuestras ciudades. Ya que el mundo digital será una nueva capa de información en la evolución de las ciudades y como profesionales del entorno construido debemos tenerlo en cuenta desde sus fases iniciales.

¹⁸ Arjun Appadurai, "Introduction: Place and Voice in Anthropological Theory", *Cultural Anthropology* 3, n.º 1 (1988): 16-20.

Manierismo *on steroids*: reflexiones en torno a los procesos creativos en la era de la comunicación digital

Mannerism on Steroids: Reflections on Creative Processes in the Era of Digital Communication

SERAFINA AMOROSO

Universidad Rey Juan Carlos, serafina.amoroso@urjc.es

Abstract

Tras desarrollar unas breves reflexiones críticas en torno a la naturaleza combinatoria y acumulativa de la creatividad y cómo afecta al proceso creativo –y por ende a la propia manera de concebir y pensar el proyecto arquitectónico– la incesante circulación, producción y difusión de imágenes en la era de la comunicación digital, el artículo explora en primer lugar las posibilidades de la puesta en valor de (an)archivos, atlas y copias como herramientas de aprendizaje y estrategias proyectuales. Se propone, en segundo lugar, un entendimiento metahistórico del término manierismo como categoría espiritual, convirtiéndola en una enriquecedora clave de lectura de ciertas prácticas contemporáneas, que se convierte a la vez en un pretexto para replantear la relación entre impulsos aparentemente opuestos como lo individual y lo general, hasta redefinir el concepto de autoría y originalidad.

After developing some brief critical reflections on the combinatorial and cumulative nature of creativity and how the incessant circulation, production and dissemination of images in the era of digital communication affects the creative process –and hence the very way of conceiving and thinking about the architectural project– the article explores the possibilities of enhancing (an)archives, atlases and copies as learning tools and project strategies. A metahistorical understanding of the term mannerism as a spiritual category is then proposed, turning it into an enriching key for reading certain contemporary practices; at the same time, the term becomes a pretext to reconsider the relationship between apparently opposed driving forces such as the individual and the general, concluding by suggesting a redefinition of the concept of authorship and originality.

Keywords

Creatividad, (an)archivos, copias, manierismo, autoría

Creativity, (an)archives, copies, mannerism, authorship

Introducción: sobre la naturaleza combinatoria y acumulativa de la creatividad

Conforme se fue consolidando la figura del hombre renacentista, del genio creador, se empezó a producir una brecha entre arquitectura y sociedad que refleja los dos polos opuestos y aparentemente inconciliables entre los cuales parece oscilar la propia disciplina, es decir, su dimensión discursiva como práctica social y su dimensión autorial como expresión del genio creativo individual¹.

Otorgando protagonismo a la dimensión autorial de la obra, se oculta su dimensión colectiva de *proceso*, evidenciando la imagen ensimismada del genio solitario, una imagen refinada, depurada y afásica porque no nos informa de la intra-acción² de los varios factores (técnico-constructivos, formales, económicos, legales, normativos, etc.) que intervienen en el propio proceso, del que el objeto acabado representa tan solo una fase (ni siquiera la final, puesto que después de su realización está su uso, su gestión y mantenimiento, etc.).

Tom Avermaete, Irina Davidovici, Christoph Grafe y Véronique Patteeuw³, de acuerdo con Michel Foucault, sostienen que tanto el concepto de autoría como el de unidad de la obra son constructos culturales, que definen límites que en la realidad no existen. Esta lucha contra el tema de la autoría, que alcanzó su clímax especialmente tras la segunda guerra mundial, sobre todo en el ambiente cultural que se desarrolló después de 1968, se puede leer también como una reacción a los excesos de la *stararchitecture* de los años ochenta y noventa; sin embargo, nos enfrentamos a una situación paradójica en la que precisamente quienes pretendieron superar la dimensión subjetiva e intuitiva del proceso creativo –empleando con este fin las nuevas herramientas ofrecidas, a principios de los años noventa, por el cálculo numérico, y por el diseño asistido por el ordenador y paramétrico– en muchas ocasiones se han vuelto ellos/as mismos/as *stararchitects*, induciendo consecuentemente un renovado énfasis del culto de la personalidad⁴.

Ahondar en el estudio del proceso creativo en el ámbito del diseño arquitectónico, tal y como señala Juan Calvo Basarán, es una labor muy compleja, puesto que, por un lado, el proceso de diseño “se ha considerado y estudiado alternativamente como una forma de

¹ Se puede afirmar que esta brecha se convirtió en un tema candente del debate arquitectónico ya en el marco de los CIAM de la segunda posguerra, donde, gracias sobre todo al trabajo del Team X, se empezó a reivindicar una dimensión ética de la arquitectura y del urbanismo. A partir de allí, las relaciones mutuas entre arquitectura y sociedad se han convertido en uno de los principales focos temáticos y en el eje vertebrador de una larga serie de exposiciones; entre ellas –y sin ninguna pretensión de analizar sus respectivos éxitos y fracasos– baste con mencionar algunas Bienales de Arquitectura de Venecia de los últimos 25 años, como la dirigida por Massimiliano Fuksas en 2000 bajo el título *Less Aesthetics, More Ethics*, o la centrada en el *Common Ground* y comisariada por David Chipperfield en 2012, o la edición de Alejandro Aravena de 2016, *Reportando desde el Frente*, hasta llegar a la reciente XVIII Bienal comisariada por Lesley Lokko sobre el tema *El Laboratorio del Futuro*.

² Karen Barad, “Posthuman Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Sígnos: Journal of Women in Culture and Society* 28, n.º 3 (2003): 801-831.

³ Tom Avermaete, Irina Davidovici, Christoph Grafe y Véronique Patteeuw, “Authorship as a Construct”, *OASE* 113 (2023): 1-8.

⁴ Avermaete, Davidovici, Grafe y Patteeuw, “Authorship as a Construct”, 3.

producción artística o como el resultado de una ciencia técnica”⁵ y, por el otro, formando parte del pensamiento creativo en general y, por ende, del propio comportamiento humano, implica manejar conceptos ambiguos y escurridizos como *imaginación*, *inspiración*, *intuición*. “La palabra intuición proviene etimológicamente del término *intueri* que significa mirar con atención, con esa atención que permite descubrir, conocer, aquello que no se muestra ante los ojos de una forma evidente”⁶. El proceso creativo es por tanto un proceso de descubrimiento y a la vez de investigación, en el que, tal y como remarca Igor Stravinsky⁷, la inspiración, a pesar de la importancia que se le acuerda en la génesis de una obra, no es en algún modo una condición previa, sino una manifestación secundaria en el orden del tiempo. Por otro lado, existe una abundante literatura acerca de la naturaleza combinatoria de la creatividad y de la imaginación⁸, que ha contribuido a socavar el mito del genio creador. El propio Albert Einstein señalaba: “the psychical entities which seem to serve as elements in thought are certain signs and more or less clear images which can be combined [...]. This combinatory play seems to be the essential feature in productive thought”⁹. Se puede por tanto afirmar que la imaginación creativa consiste en un proceso de descomposición, disociación y recomposición de materiales dados.

El proceso creativo es un proceso complejo no lineal de continuas idas y vueltas, más parecido quizás a un recorrido en círculo o espiral, hecho de continuos avances y retrocesos, en los que buena parte del trabajo se produce por acumulación, repetición, nuevos comienzos y desviaciones.¹⁰

⁵ Juan Gabriel Calvo Basarán, “Sistemas operativos homológicos en el proyecto de arquitectura. Técnicas operativo-imaginarias del proyectar arquitectónico: fisión semántica y postproducción” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2021), 14, <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.68994>.

⁶ María Isabel Alba Dorado, “Arquitectura y creatividad. Reflexiones acerca del proceso creativo del proyecto arquitectónico”, *Arquitectura Revista* 12, n.º 2 (2016): 131.

⁷ Igor Stravinsky, *Poética Musical*, trad. por Eduardo Grau y Adolfo Salazar (Buenos Aires: Emecé, 1946), 72.

⁸ Véanse, por ejemplo, sin pretensión de exhaustividad: Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas* (Madrid: Tecnos, 1995); Gabriel Rodríguez Pascual, “*El arco creativo*”: *aproximación a una teoría unificada de la creatividad* (Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2004); Matilde Obradors, *Creatividad y generación de ideas. Estudio de la práctica creativa en cine y publicidad* (Valencia: Universitat de València, 2007); Harry Francis Mallgrave, *The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity, and Architecture* (Chichester, West Sussex, R. U.: Wiley-Blackwell, 2010); Alberto Nicolau Corbacho, “3 estrategias + 2 (procesos) de generación de proyectos en la segunda mitad del siglo XX” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016), <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.44504>.

⁹ [Las entidades psíquicas que parecen servir como elementos del pensamiento son ciertos signos e imágenes más o menos claras que pueden combinarse [...]. Este juego combinatorio parece ser el rasgo esencial del pensamiento productivo] Albert Einstein, citado en Sarnoff Mednick, “The Associative Basis of the Creative Process”, *Psychological Review* 69, n.º 3 (1962): 220.

¹⁰ Calvo Basarán, “Sistemas operativos...”, 27.

Se trata en resumidas cuentas de una actitud despreocupada hacia el concepto de autoría u originalidad, que en ciertos ámbitos de la producción artística como el cine, la música y el teatro se ha ido históricamente normalizando, tal y como señala Jonathan Lethem en su contundente artículo *The Ecstasy of Influence*; en este mismo texto, Lethem describe minuciosamente la resistencia que este tema encuentra en el ámbito literario, dejando clara su postura:

The case for perpetual copyright is a denial of the essential gift-aspect of the creative act. [...] Art is sourced. Apprentices graze in the field of culture. Digital sampling is an art method like any other, neutral in itself. [...] The kernel, the soul –let us go further and say the substance, the bulk, the actual and valuable material of all human utterances– is plagiarism. For substantially all ideas are secondhand, consciously and unconsciously drawn from a million outside sources.¹¹

Sin embargo, en arquitectura, esta actitud sigue suscitando cierta desconfianza precisamente porque choca con un concepto de autoría que ha sido históricamente vinculado al de originalidad como marchamo de calidad. Estos temas, tal y como señala el filósofo y ensayista surcoreano Byung-Chul Han¹², están estrechamente entrelazados, en el marco de la cultura occidental, con la idea de *verdad*. Entendida como "técnica cultural" basada en la exclusión y en la trascendencia, la verdad se ha convertido en un corsé ideológico-cultural que, en el ámbito de la arquitectura, ha subestimado las potencialidades y fecundidad creativa de las copias y de las re-producciones, alimentando el mito del genio solitario. El tabú sobre la copia, que en otros campos de la producción cultural humana ha sido neutralizado, se mantiene en la arquitectura, con la excepción de algunas exploraciones ya no muy recientes, como, por ejemplo, las publicadas en el número 948 (2011) de la revista italiana *Domus* sobre el tema Open Source Architecture¹³; el

¹¹ [El argumento a favor del derecho de autor perpetuo es una negación del aspecto esencial de regalo del acto creativo. [...] El arte tiene origen. Los aprendices pastan en el campo de la cultura. El muestreo digital es un método artístico como cualquier otro, neutral en sí mismo. [...] El núcleo, el alma –vayamos más allá y digamos que la sustancia, la masa, el material real y valioso de todas las expresiones humanas– es plagio. Porque sustancialmente todas las ideas son de segunda mano, extraídas consciente e inconscientemente de un millón de fuentes externas] Jonathan Lethem, "The Ecstasy of Influence. A plagiarism", *Harper's Magazine*, n.º 1881 (febrero 2007): 68.

¹² Byung-Chul Han, *Shanzai: el arte de la falsificación y la deconstrucción en China*, trad. por Paula Kuffer (Buenos Aires: Caja Negra, 2017).

¹³ El proyecto Open Source Architecture (OSArc), bebiendo de varias fuentes como la cultura *open source*, la ciencia-ficción, las teorías lingüísticas, se fundamenta en un enfoque inclusivo, en un acercamiento colaborativo al diseño arquitectónico, en el empleo de software colaborativos, en el uso de protocolos de diseño, participación, financiación, gestión y mantenimiento que aprovechan las ventajas de las herramientas de diseño paramétricas, de las estrategias de micromecenazgos y *crowd-funding*, de las plataformas digitales que permiten compartir y elaborar datos e información, y, finalmente, de la implementación sistemática del sistema BIM (Building Information Modelling) para cuestionar la separación y diferenciación entre habitar y diseñar, entre cliente y arquitecto, entre público y privado, entre usuarios/as y profesionales.

proyecto *Book of Copies*¹⁴, llevado a cabo por otra revista italiana, *San Rocco*, en 2012, o el proyecto desarrollado por el Colectivo Zuloark a través de la plataforma www.inteligenciascolectivas.org¹⁵. Siempre en 2012, Cristina Goberna y Urtzi Grau abordan estos temas en un interesante artículo publicado en la revista *SPAM_arq*, en el que plantean su interés por lo que definen como “copias agonistas”, es decir, las que “contesten las condiciones actuales abriendo espacios de discusión sobre las mismas”¹⁶. Por otro lado, Federico Soriano ha llevado a los extremos estos argumentos en varios números de la revista *Fisuras de la Cultura Contemporánea*¹⁷, en los que se exponen los resultados de las investigaciones realizadas por su equipo sobre los procesos de copia apropiativa desesemantizada¹⁸, que mantienen ciertas relaciones con el montaje, la edición y la apropiación, más que con la copia de tipo “referencia”.

De (an)archivos y atlas: reflexiones en torno al conocimiento por el montaje

El *Atlas Mnemosyne*, obra maestra del historiador del arte Aby Warburg –un conjunto de 63 enormes paneles (de 170 por 140 cm de tamaño) forrados en tela negra, en los que iba colgando con tachuelas materiales dispares procedentes de distintas épocas y culturas (fotografías en blanco y negro, recortes de cuadros sacados de libros y periódicos, imágenes cosmográficas, grabados, etc.), generando entre ellos relaciones siempre inéditas al cambiar su orden y disposición– compuesta entre 1924 y 1929, ha transformado nuestra manera de entender las imágenes. De este proyecto, que quedó inconcluso, sobreviven algunas fotos que dejan constancia tan sólo de unas de las infinitas narrativas que Warburg elaboraba al cambiar continuamente el orden de los elementos, cuyas diferencias, choques y confrontaciones a veces contradictorias revelan o incluso generan conexiones ocultas a través de su mera

¹⁴ El proyecto *Book of Copies*, que según sus editores se puede definir como un receptáculo de una forma colectiva de conocimiento, consistió en la edición limitada de cinco volúmenes de 4120 páginas en la que se reunió un database de imágenes que se pueden copiar para producir arquitectura. También la autoría del volumen fue colectiva, puesto que en él fueron llamados/as a participar varios/as arquitectos/as, a quienes se les encargó el desarrollo de varios temas arquitectónicos (de escala muy variada, como por ejemplo aeropuertos, autopsitas, cementerios, castillos, guarderías, residencias para ancianos, pero también pasillos, entradas, jardines, fuentes, etc.). Cada contribución consistió a su vez en una colección de imágenes, principalmente fotocopias de libros, revistas, manuales, etc., en las que en ocasiones el/la persona participante ha dejado constancia de su “presencia” a través de apuntes, notas, tachando o evidenciado parte de los textos recogidos en las páginas fotocopiadas. Para más información, véase: <https://www.sanrocco.info/bookofcopies>.

¹⁵ Esta última “es una plataforma abierta de investigación y diseño desde la que compartir y versionar detalles constructivos, objetos, arquitecturas y urbanismos tácticos no estandarizados”. Para más información, véase la propia página web del proyecto.

¹⁶ Cristina Goberna y Urtzi Grau, “Copiando voy, copiando vengo, por el camino yo me entretengo”, *SPAM_arq* 7 (2012): 25.

¹⁷ Estas cuestiones se abordan especialmente en los números 16 y 17 de la revista, ambos de 2011.

¹⁸ MPAA Colectivo, “Nos planteamos aquí un acercamiento al Cortar y Pegar como herramienta y las posibilidades que ofrece”, *Fisuras de la Cultura Contemporánea* 17, ed. por Federico Soriano e Irene Pérez (2011): 20.

yuxtaposición¹⁹. Los experimentos combinatorios de Warburg, basados en una metodología casi enciclopédica deudora de la imaginación sistemática heredada del siglo XVIII²⁰, siguen una lógica personal e intuitiva, que se suma al rigor de años de investigación académica, produciendo un complejo ensayo visual con interpretaciones abiertas²¹. Según la lectura que nos proporciona Giorgio Agamben, la propuesta de Warburg, que es evidentemente algo más que una simple colección de imágenes, se basa en el gesto, en las relaciones, más que en un trabajo sobre las imágenes como tales. A este respecto, tal y como señala Gutiérrez De Angelis²², un concepto que puede resultar útil para entender el atlas warburgiano es el de *figura* y el de su campo de sentido, es decir, lo *figural*. La matriz de lo *figural* no es la visibilidad objetual, la esfera de lo *visible*: "la figura es [...] una imagen que existe en tanto está ligada a un uso, una mirada y una activación"²³. En el atlas warburgiano esta dimensión figural se activa a través del dispositivo del *montaje*, que es precisamente la característica que no nos permite considerar como un atlas warburgiano las redes sociales o el uso generalizado de carpetas, plataformas y colecciones virtuales (como Pinterest, savee. it o Designspiration), o los escaparates digitales como Behance. Estos recursos, que permiten almacenar, compartir y guardar inspiración y referencias, proporcionando un amplio repertorio de elementos, actúan más bien como conjuntos aleatorios y dispersos totalmente desprovistos del trabajo de montaje propio del atlas de Warburg. Sin embargo, puesto que se trata de herramientas empleadas de manera masiva y habitual por usuarios y usuarias de todo tipo, incluso por parte de profesionales y estudiantes de arquitectura, merecen una especial atención. Sobre todo desde las escuelas de arquitectura, es importante enseñar a aprender a manejarlas de manera crítica, y que la desconfianza hacia estos medios, que responden a lógicas distintas de las de la academia, sea el punto de arranque de un proceso a la vez pedagógico y creativo que pueda estimular las capacidades proyectuales de las nuevas generaciones. Frente a la crítica del archivo elaborada por Michel Foucault por su "aspiración a contener un cierto estado del mundo, tal y como se pretendía en el Renacimiento"²⁴, Pedro G. Romero en conversación con George Didi-Huberman enfatiza las potencialidades paradójicas pero enriquecedoras de los archivos que, como el del atlas warburgiano, no pueden definirse propiamente como tales, por no resultar en una obra total capaz de registrar todas las experiencias. El de Warburg es un *anarchivo* o *antiarchivo* puesto que está lleno de agujeros, lagunas y saltos; en él, el tiempo no es lineal, es algo más complejo: se trata de

¹⁹ Max von Werz y Enrique Giner de los Ríos, "Gabinete. El *Atlas* de Aby Warburg", *Revista Animal*, n.º 25 (2017), consultado 3 de septiembre de 2023, https://revista-animal.com/archive_item/animal-26/gabinete-el-atlas-de-aby-warburg/.

²⁰ Teju Cole, *Cosas conocidas y extrañas: ensayos* (Barcelona: Acantilado, 2018).

²¹ Von Werz y Giner de los Ríos, "Gabinete...".

²² Marina Gutiérrez De Angelis, "Del Atlas Mnemosyne a GIPHY: la supervivencia de las imágenes en la era del GIF", *E-imagen Revista 2.0*, n.º 3 (2016), <http://www.e-imagen.net/del-atlas-mnemosyne-a-giphy-la-supervivencia-de-las-imagenes-en-la-era-del-gif/>.

²³ Gutiérrez De Angelis, "Del Atlas Mnemosyne a GIPHY...".

²⁴ Pedro G. Romero, "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman", *Minerva*, n.º 5 (junio 2007), consultado 3 de septiembre de 2023: 20, <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/conocimiento-montaje-entrevista-georges-didi-huberman/>.

una temporalidad anacrónica, ya que “una sola imagen –al igual que un solo gesto–, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos”²⁵. El conocimiento por el montaje es esta acción de descubrir y conectar las relaciones ocultas e insospechadas de lo visual, que opera bajo lógicas propias²⁶. Es precisamente esta la dirección hacia la cual tiene que dirigirse un proceso de enseñanza-aprendizaje destinado a facilitar el manejo de las poderosas herramientas de comunicación digital a nuestra disposición en la actualidad.

Existen otros experimentos combinatorios que presentan ciertas similitudes con el atlas de Aby Warburg por la manera en la que las imágenes se “activan” a través del montaje. Uno de ellos, el *Archive of Affinities*, es un proyecto de Andrew Kovacs que empezó cuando todavía era estudiante de arquitectura en la Universidad de Princeton, a principio de este siglo. Internet en ese momento, es decir, hace 23 años, no era como ahora: todavía si un estudiante de arquitectura necesitaba referencias tenía que hacer una búsqueda o escanear imágenes de libros o revistas procedentes de bibliotecas y tiendas de libros usados, para luego ir archivándolas en su propio ordenador. En este contexto nació este interesante experimento, que empezó a volcar imágenes en la red, subiéndolas a un blog de Tumblr, y que luego se convirtió en un proyecto de múltiples formatos, tanto en Instagram como en Twitter. Tal y como señala Kovacs, “If the canon of architecture is a solar system, *Archive of Affinities* strives to be a galaxy. If the canon is limited and exclusive, this is expansive and inclusive”²⁷. El *Archive of Affinities* se ha convertido en el origen y en una suerte de reserva de la que sacar material ya dado para nuevos propósitos arquitectónicos; el criterio de selección es la *affinity* entendida como afinidad y como semejanza, es decir, como relación entre cosas que guardan parecido y predilección personal. Si por un lado este archivo puede llevar a trazar e identificar, aunque sea involuntariamente, posibles genealogías, no pretende construir nuevas totalidades, sino más bien una suerte de taxonomía posmoderna, en la que se yuxtaponen fragmentos, tiempos distintos, escalas distintas, tipologías distintas, según una lógica de articulación provisional y cambiante. Tal y como señala Kovacs, “Not everything and anything can be architecture, but what is architecture may at first be unexpected”²⁸. Se trata de algo más que una simple colección de imágenes: es un experimento en continuo crecimiento, que puede llevar a la producción de meras experiencias especulativa sobre arquitectura o producir objetos arquitectónicos (a través de operaciones de manipulación como copiar, mixear, escalar, combinar, ensamblar, etc.). “In the process of its generation, it is a barometer, measuring both individual and collective sensibilities”²⁹.

²⁵ Romero, “Un conocimiento por el montaje...”, 19.

²⁶ Gutiérrez De Angelis, “Del Atlas Mnemosyne a GIPHY...”.

²⁷ [Si el canon de la arquitectura es un sistema solar, *Archive of Affinities* se esfuerza por ser una galaxia. Si el canon es limitado y excluyente, este es expansivo e inclusivo] Andrew Kovacs, “*Archive of Affinities Making Architecture from Architecture*”, *Architectural Design* 89, n.º 4 (2019): 56.

²⁸ [No todo ni cualquier cosa puede ser arquitectura, pero lo que es arquitectura puede resultar al principio inesperado] Kovacs, “*Archive of Affinities...*”, 57.

²⁹ [En el proceso de su generación, es un barómetro que mide la sensibilidad tanto individual como colectiva] Kovacs, “*Archive of Affinities...*”, 61.

El experimento de Kovacs demuestra que las redes sociales y las nuevas tecnologías son solo un medio, una herramienta, y que por tanto pueden convertirse en un recurso adicional del proceso creativo; si se las emplea desde posicionamientos dotados de cierto nivel de intelectualización y/o con el objetivo de redefinir y reinterpretar la arquitectura desde operaciones formales poco habituales, pueden incluso ayudar a cuestionar los propios componentes formales y las “certezas” de la disciplina.

Manierismo on steroids: una aclaración terminológica

En los experimentos que se acaban de comentar, la reivindicación de lo particular pretende reaccionar y entrar en tensión con la necesidad de ciertas reglas generales o con la sedimentación de memorias colectivas y hábitos disciplinarios. En un marco histórico ni lineal ni evolutivo, esta coexistencia casi contradictoria de las dos dimensiones, la individual y la colectiva, se puede considerar un rasgo característico de una suerte de manierismo³⁰ entendido como categoría espiritual metahistórica y transhistórica, que puede proporcionar una interesante clave de lectura de la contemporaneidad.

Trasladando a la arquitectura el planteamiento de Howard y Elisabeth Odum³¹ acerca del desarrollo por fases de las civilizaciones y de los ecosistemas, Federico Soriano³² argumenta sobre la existencia de un ciclo arquitectónico que se repite inexorablemente según una pauta caracterizada por cuatro pasos fundamentales: técnica/material, forma, lenguaje, imagen. Aportando varios ejemplos de la historia de la arquitectura –en los que, tras la ruptura del vínculo entre lenguajes y contenidos (técnicos y materiales) que los han producido, las “maneras” han tomado el control– Soriano concluye resaltando que, en la actualidad, en el ciclo en el que estamos inmersos (el generado por las tecnologías digitales), ciertas formas convertidas en imágenes ya de por sí transmiten su condición digital sin que su génesis esté necesariamente vinculada a su proceso de producción y por ende a razones técnicas.

El presente texto pretende dar un paso más en la dirección de un entendimiento metahistórico de términos como clasicismo y manierismo, centrando la atención no tanto en la constelación de arquitectos/as que, dominando las herramientas digitales y su lenguaje, las utilizan de manera *compliant* o subversiva³³, sino más bien en los/las que han convertido uno de los aspectos fundamentales del manierismo, es decir, la crisis (económico-financiera, ambiental, sanitaria, social, etc.), en un detonante para un replanteamiento de la

³⁰ Sin lugar a duda, el historiador húngaro Arnold Hauser fue quien rescató definitivamente al manierismo de sus connotaciones negativas, otorgándole más bien un papel histórico muy importante, el de sentar las bases y crear condiciones para el nacimiento de la cultura moderna. Véase: Francisco González de Canales, *El manierismo y su ahora: una aproximación optimista para un presente incierto* (Sevilla: Vibok Works, 2021), 13 y siguientes.

³¹ Howard T. Odum y Elisabeth C. Odum, *A Prosperous Way Down: Principles and Policies* (Boulder: University Press of Colorado, 2001).

³² Federico Soriano, *Encoger*© (Madrid: Fisuras de la Cultura Contemporánea, 2020), 28-33.

³³ Texas Architecture, “Jessen Lecture: Peter Eisenman and Mario Carpo, ‘Architecture or Computation’”, conferencia grabada el 9 de septiembre de 2020, video en YouTube, 1:55:42, consultado 20 de agosto de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=JOpVTUCshaE>.

arquitectura. La aceptación de la crisis como algo estructural, permanente, y no pasajero, implica sublimar sus limitaciones hasta convertirlas en recursos creativos, sentando las bases para gestar una suerte de “manierismo *on steroids*” en el que pueden coexistir –sin necesariamente resolverse, más bien tensionándose mutuamente– indecisión, incoherencias, contradicciones, lo antagónico y lo complementario. Todo ello no resta importancia a la posición subjetiva, a la sensibilidad individual, a cierto grado de intelectualización de los estudios y oficinas que se muevan en este *milieu*, compartiendo un *modus operandi* en el marco del cual cada proyecto es un espacio de búsqueda e investigación.

Si, tal y como afirma Henri Focillon³⁴, el clasicismo constituye un breve instante de pleno dominio de las formas, un zénit o clímax –entendido a la vez como una felicidad breve y como una tensión latente que permanece como ideal irrenunciable–, el manierismo representa el otro lado de este punto de inflexión. En este sentido, Juan Carlos Arnuncio³⁵ señala que “asociar Renacimiento a Modernidad y Manierismo a Posmodernidad” parece una actitud simplista; sin embargo, hay que admitir la existencia de ciertas sintonías. Juan Daniel Fullaondo³⁶, de acuerdo con Umberto Eco, llegó a preguntarse si posmodernismo no es otra cosa que el nombre moderno de manierismo, entendido como categoría metahistórica, como *Kunstwollen*, que por tanto no se puede circunscribir cronológicamente. La propia acepción del término *Kunstwollen*³⁷, introducido en la crítica del arte por Alois Riegl, necesita a su vez una aclaración terminológica para entender qué significado se puede atribuir a la actitud manierista en la contemporaneidad. Según las intenciones del propio Riegl, el término sirvió, por un lado, para rescatar del olvido al arte tardorromano y, por el otro, para devolver a la *voluntad artística*, a su autonomía y autojustificación, su lugar en la obra de arte y en la historia, frente al positivismo empírico de Gottfried Semper y a una concepción mecanicista de la obra de arte entendida como producto de razones prácticas, materiales y técnicas. Este enfoque, acentuando el componente de la *voluntad artística* (de un artista o de un entero periodo histórico), acabó por llevar el discurso fuera del contexto histórico. El objetivo de Riegl, sin embargo, consistía en profundizar, más allá de los factores y condicionantes históricos que inevitablemente influyen en una obra de arte y su existencia empírica, todo aquello que se refiere a las fuerzas creativas que la producen. Erwin Panofsky, retomando estos temas, los redefine con más precisión identificando en la *voluntad artística* un concepto metaempírico³⁸ en el marco del cual la obra artística compendia una determinada concepción del mundo, quedando totalmente desvinculada de cualquier limitación temporal o cronológica.

Estas cuestiones se pueden trasladar a la arquitectura. Una actitud manierista en arquitectura, tal y como señala Francisco González de Canales, es aquella que, “abandonando

³⁴ Citado en Juan Carlos Arnuncio Pastor, “Manierismo y posmodernidad”, *Proyecto Revista de Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño*, n.º 1 (1985): 10.

³⁵ Arnuncio Pastor, “Manierismo y posmodernidad”, 10.

³⁶ Calvo Basarán, “Sistemas operativos...”, 166.

³⁷ R. Bianchi Bandinelli, *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1961), s. v. “Kunstwollen”, consultado 20 agosto de 2023, https://www.treccani.it/enciclopedia/kunstwollen_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.

³⁸ Salvatore Tedesco, *Il metodo e la storia* (Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2006), 76.

la ingenuidad de las coherencias perfectas"³⁹, pretende enfrentarse a la complejidad de la contemporaneidad desde las herramientas que la arquitectura puede ofrecer. Los "dos polos que conforman un manierismo que abandera la complejidad de lo real"⁴⁰ son lo generalizable y lo individualizado: categorías opositivas e inconciliables que, según un enfoque moderno, se convierten en cambio, en la contemporaneidad, en territorio de cultivo fértil en el que experimentar nuevas fronteras del proyecto de arquitectura.

Se reafirma la actualidad y vigencia de los venturianos *double-functioning elements*, de la actitud *both-and*, de cómo la complejidad y la ambigüedad pueden conformar una arquitectura abierta e inclusiva, que supera los binomios opositivos de la modernidad. Superadas las pretensiones y veleidades universalizantes de los comienzos de la arquitectura moderna, cuya concepción del mundo se basaba en una serie de dicotomías excluyentes, una actitud manierista en la actualidad puede aportar nuevas estrategias proyectuales en las que la reivindicación de lo particular y de lo individual se complementa con una racionalidad extensiva porque colectivamente producida.

Utilizando esta clave interpretativa, se pueden enmarcar en esta sensibilidad varias experiencias, incluso heterogéneas, de algunas oficinas de arquitectura contemporáneas. En el *hall* de entrada del edificio 110 Rooms (Barcelona, 2016) del estudio MAIO, por ejemplo, la compresión espacial generada por el conjunto escaleras/ascensor, que niega la frontalidad obligando a recorrer el espacio para poder entenderlo, produce al mismo tiempo tensiones espaciales entre lo monumental y lo doméstico⁴¹. En este mismo edificio, nos enfrentamos también a una reinterpretación de la tradicional enfilade que se distorsiona para organizar un conjunto de habitaciones que se pueden recorrer mediante desplazamientos diagonales, provocando una continua tensión entre lo delimitado y lo continuo⁴². En esta dirección parece apuntar también la composición geométrica y el sistema de agregación que determina la articulación espacial de las distintas tipologías de viviendas de La Comunitat Habitacional, diseñadas por Cierto Estudio. En este proyecto, ganador del primer premio del Concurso Internacional Illa Glòries organizado por el Institut Municipal de l'Habitatge i Rehabilitació de Barcelona (IMHAB) en 2016, la distribución entre habitaciones, de tamaño equivalente y por tanto sin jerarquía espacial, se produce no solo desde la esquina sino también a través de elementos girados a 45° que desempeñan el papel de rótulas de articulación; este mismo dispositivo activa otra retícula que se superpone a la que constituye la base compositiva del conjunto, cuestionándola y permitiendo la incorporación de una habitación adicional que confiere flexibilidad a una configuración tendencialmente estática y cuadrículada. Otro trabajo interesante es el del estudio mallorquín TEd'A arquitectes, en cuyas obras se superponen, mezclan y entrelazan citas de referentes "ilustres" (como Erik Gunnar Asplund, Alvar Aalto, Jørn Utzon, Sverre Fehn, tal y como demuestran los collages

³⁹ González de Canales, *El manierismo y su ahora...*, 69.

⁴⁰ Alfonso Valdés, "Rafael Moneo: retórica y experimentalismo. [Ayuntamiento de Logroño]", *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, n.º 1 (1982): 47.

⁴¹ González de Canales, *El manierismo y su ahora...*, 66-68.

⁴² González de Canales, *El manierismo y su ahora...*, 66.

y composiciones “expuestos” en su cuenta Instagram) y elementos de la tradición constructiva local, produciendo una arquitectura que conjuga la atención minuciosa a los detalles con soluciones espaciales ambiguas, como las que caracterizan el proyecto de Can Jaime i n’Isabelle (Palma de Mallorca, 2011-2018); en esta vivienda, la propia estructura muraria que genera recintos se fragmenta, interconectando espacios más que delimitándolos, convirtiéndose ella misma en un espacio habitado.

Conclusiones

Técnica y tecnología afectan la manera en la que el proyecto de arquitectura se piensa, se concibe, se desarrolla, se construye. Podemos afirmar, tal y como señala Mario Carpo⁴³, que a partir de la primera década del siglo XXI estamos viviendo lo que él define como el segundo giro digital, o incluso, hasta cierto punto, posdigital⁴⁴, en el marco del cual se ha producido una suerte de naturalización de los medios digitales tanto en la arquitectura como en nuestras vidas. Aun así, lo que hemos heredado de las experiencias más extremas, que tuvieron lugar con la implementación de los medios digitales a la práctica de la arquitectura, tiene mucho más que ver con nuestra manera de pensar que con la tecnología per se, por lo menos de momento, puesto que todavía podemos considerar por separado las dos cosas⁴⁵.

Lo que se difunde a través de las redes sociales es una sobreabundancia de datos, información e imágenes que añaden aleatoriamente teselas a un mosaico potencialmente infinito; en el marco de este mosaico, cada contribución individual pasa a formar parte, más o menos inconscientemente, de una producción colectiva, en la que se pueden activar alianzas o genealogías, visibilizar afinidades o diferencias, y producir micromanifiestos particulares y singulares de muchas sensibilidades. Se está consolidando progresivamente una idea de cocreación que sin embargo no ha calado todavía en muchos medios de comunicación, que suelen enfatizar todavía la naturaleza objetual de la obra exaltando su dimensión autorial. Esta última paradójicamente tiene que seguir siendo importante, pero necesita un replanteamiento radical, precisamente por la multifactorialidad y la enorme variedad de actores y agentes que configuran la escena arquitectónica contemporánea y cuyas respectivas responsabilidades cada uno de ellos tiene que asumir.

Una actitud manierista, desestabilizando los modelos de pensamiento anteriores, reivindica un renovado papel para el concepto de autoría y marca la superación definitiva del enfoque dicotómico de la modernidad, basado en la confrontación antitética entre forma y contenido, tradición e innovación, y muchos otros impulsos aparentemente incompatibles. Tal y como sugieren Tom Avermaete, Irina Davidovici, Christoph Grafe y Véronique Patteeuw, la acepción de autoría se abre a otras características definitorias, siendo la más significativas las de la responsabilidad, solvencia, compromiso, credibilidad:

⁴³ Mario Carpo, *The Second Digital Turn: Design Beyond Intelligence* (Cambridge: The MIT Press, 2017), 18.

⁴⁴ Lluís Ortega, ed., *La digitalización toma el mando* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).

⁴⁵ Petar Jandric et al., “Postdigital Dialogue”, *Postdigital Science and Education* 1 (2018), <https://doi.org/10.1007/s42438-018-0011-x>.

In recognising authorship, the architect asserts a particular accountability for the aesthetic, technical and social characteristics of the projected or built work. [...] In a world in which expanding the built environment is no longer considered an innocent or benign activity, the liability of this commitment seems paramount, and demands recognition.⁴⁶

⁴⁶ [Al reconocer la autoría, el arquitecto afirma una responsabilidad particular por las características estéticas, técnicas y sociales de la obra proyectada o construida. [...] En un mundo en el que ampliar el entorno construido ya no se considera una actividad inocente o benigna, la responsabilidad de este compromiso parece primordial y exige reconocimiento] Avermaete, Davidovici, Grafe y Patteeuw, “Authorship as a Construct”, 5.

Aplicaciones de la Inteligencia Artificial en arquitectura. Clasificación y análisis de obra en la era digital

Uses of Artificial Intelligence in Architecture. Classification and Analysis of Work

GUIDO CIMADOMO

Universidad de Málaga, cimadomo@uma.es

VISHAL SHAHDADPURI ASWANI

Universidad de Málaga, vishal@uma.es

JORGE YEREGUI TEJEDOR

Universidad de Málaga, jyeregui@uma.es

Abstract

En menos de una década la disciplina arquitectónica y su educación serán totalmente transformadas por la implementación de herramientas de inteligencia artificial. Este proyecto de investigación se centra en el análisis de la obra de cuatro premios Pritzker publicada en el portal *ArchDaily*, aplicando un modelo de aprendizaje supervisado de clasificación de imágenes de tipo etiquetado múltiple, que muestra las probabilidades que cada una de las imágenes introducidas pertenezca a uno de los cuatro arquitectos incluidos en el proceso de aprendizaje. En este primer ensayo, realizado con un conjunto de entrenamiento limitado a 1500 imágenes, se obtiene una precisión media de 0,992. Se realiza un testeo inicial con proyectos de diez arquitectos no incluidos en el proceso de aprendizaje, descubriendo patrones que van más allá de las influencias directas entre proyectos o estrategias similares de diseño, y reconociendo aspectos estructurales de las influencias del lenguaje arquitectónico de ciertos arquitectos.

In less than a decade the architectural discipline and its education will be totally transformed by the implementation of artificial intelligence tools. This research project focuses on the analysis of the work of four Pritzker Prize winners published on the website *ArchDaily*, applying a supervised learning multi-label image classification model, which shows the probabilities that each of the images input belongs to one of the four architects included in the learning set. In this first test, performed with a training set limited to 1500 images, an average accuracy of 0.992 is obtained. An initial run is performed with projects of ten architects not included in the learning process, discovering patterns that go beyond direct influences between projects or similar design strategies, and recognizing structural aspects of the influences of the architectural language of certain architects.

Keywords

Crítica arquitectónica, inteligencia artificial, redes neuronales convolucionales, historiografía. Architectural critic, artificial intelligence, convolutional neural networks, historiography.

Introducción

El sociólogo y teórico de la arquitectura Benjamin Bratton describe el estado actual de la investigación en Inteligencia Artificial (IA) asimilándola a la época del cine mudo, destapando así el potencial existente que se desarrollará en los próximos años.¹ Según este autor, en menos de una década veremos la disciplina arquitectónica y su educación totalmente transformadas. Explorar las potencialidades de la IA y el rol de las redes neuronales de aprendizaje profundo (*deep learning*) es un objetivo hoy en día indiscutible en cualquier campo, que promete la mejora de las capacidades humanas en identificar relaciones ocultas y la gestión de una importante cantidad de información de una forma eficiente y de otro modo imposible de manejar.

En un mundo dominado por las tecnologías de la información y la comunicación (TICs), resulta inmediato pensar en el potencial de las máquinas para automatizar procesos y mejorar el rendimiento de análisis en numerosos campos disciplinarios. La rápida evolución de la IA en todos los sectores de la sociedad, se apoya en la apuesta de gigantes de la comunicación en red, como Alphabet, que desarrollan sus sistemas basados en IA para la gestión, búsqueda y predicción del ingente volumen de datos manejados por los usuarios.

La cada vez mayor relevancia que tienen las imágenes ofrece un escenario ideal para la implementación de esta última a la crítica arquitectónica, ámbito que hasta el momento no se ha visto afectado por transformaciones metodológicas originadas por el cambio de la era digital.

La comunicación, análisis, crítica y difusión de la arquitectura ha sufrido grandes cambios en las últimas décadas; el ecosistema ha crecido exponencialmente con la inclusión de los canales digitales, y su proliferación y relevancia los está convirtiendo en el lugar de almacenamiento del conocimiento arquitectónico de la era actual.² Se observa la cada vez mayor brecha existente entre los medios de comunicación de arquitectura convencionales y los contenidos demandados por el usuario en la red, que se dirigen hacia las redes sociales y los repositorios digitales como fuente de información e inspiración. Al igual que en muchos otros sectores, se ha consolidado un criterio de valoración que, si bien objetivo, se aleja de los tradicionales cánones aplicados al ámbito arquitectónico: reina el concepto de los big-data. Mayores flujos, mayor cantidad de información y mayor interacción significan mayor visibilidad y mayores ingresos económicos. Esto deja a un lado los criterios de selección previos, siendo ahora el mismo arquitecto el que se preocupa por seleccionar lo que quiere transmitir y cómo –con la utilización cada vez más destacada de la fotografía– distribuyendo los contenidos directamente a todas estas plataformas.

Se asiste así a la desaparición del rol del crítico o editor, reemplazado por el mismo autor y en última instancia por el usuario final, que con sus *likes* determina el éxito de una obra. Si

¹ Neil Leach, *Architecture in the age of artificial intelligence: an introduction for architects* (Londres; Nueva York: Bloomsbury Visual Arts, 2021).

² Guido Cimadomo, Rubén García Rubio y Vishal Shahdadpuri Aswani, “La diseminación de la arquitectura en la era digital. El ecosistema de las revistas (digitales), repositorios y redes sociales”, *Constelaciones. Revista de Arquitectura de la Universidad CEU San Pablo*, n.º 9 (2021): 157-173, <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n9a10>.

esto ofrece una mayor democratización de las obras, se observa a la vez un incremento significativo en el volumen de los proyectos publicados, que hace prácticamente imposible seguir su desarrollo. Este incremento de información obliga a la utilización de herramientas informáticas para resolver esta mayor complejidad, siendo la oportunidad de comprobar la utilidad de la inteligencia artificial como apoyo a la labor crítica, que defendemos tiene que ser realizada por especialistas del sector. La interacción humanos-máquinas, hoy en boga bajo el concepto de relaciones post-humanas, puede sin embargo enriquecer el análisis que se produce, siendo por lo tanto deseable ir más allá de considerarla una simple herramienta de apoyo.

En el ámbito específico de la arquitectura, el aprendizaje automático propio de la inteligencia artificial está siendo investigado e implementado en los flujos de trabajo, aunque posiblemente con un retraso respecto a otras disciplinas.³ La empresa XKool es pionera en desarrollar una plataforma de IA en la nube para utilizar la potencia de cálculo de los ordenadores en las tareas analíticas más repetitivas, permitiendo al arquitecto centrarse en las tareas más artísticas e innovadoras, y también facilitar el acceso a la profesión a sectores más amplios de la población.⁴

En el campo de la creatividad artística se puede citar el trabajo de Corinne Vionnet. En la serie “Photo Opportunities”, la fotógrafa suiza utiliza cientos de fotografías publicadas en las redes sociales otorgando un valor documental en su conjunto que individualmente no poseerían, al construirse una nueva imagen del monumento fruto de múltiples miradas.⁵ Una aplicación más radical es la denominada *Neural Architecture*, que a partir de la información existente en forma de *datasets* ofrece la generación de nuevas y originales síntesis proyectuales (por ahora limitadas a las dos dimensiones), aunque basadas en las preexistencias que la alimentan.⁶

Más próximos a la presente propuesta de investigación son los trabajos de José Llamas,⁷ que ha desarrollado nuevas técnicas para la clasificación de imágenes y la documentación del patrimonio cultural arquitectónico a través del *deep learning*. Los resultados obtenidos

³ Phil Bernstein, *Machine Learning: Architecture in the Age of Artificial Intelligence* (Londres: RIBA Publishing, 2022), <https://doi.org/10.4324/9781003297192>.

⁴ Edoardo Bruno, “Commentary / Integrating AI and Deep Learning within Design Practice Processes: XKool Technology”, *Ardeth. A Magazine on the Power of the Project*, n.º 5 (1 de noviembre de 2019): 220-226; “Design Collaboration with Artificial Intelligence | Autodesk University”, *Autodesk* (sitio web), 15 de diciembre de 2021, accedido 15 de julio de 2023, <https://www.autodesk.com/autodesk-university/blog/Design-Collaboration-Artificial-Intelligence-2021>.

⁵ Corinne Vionnet, *Photo Opportunities* (Heidelberg: Kehrer, 2011).

⁶ Matías Del Campo, “Deep Mining Architecture Datasets, Neural Networks, and Architectural Design”, *Gradient Journal* (sitio web), Feed #2 (2021), <https://gradient-journal.net/articles/deep-mining-architecture-datasets-neural-networks-and-architectural-design>.

⁷ Jose Llamas et al., “Applying Deep Learning Techniques to Cultural Heritage Images Within the INCEPTION Project”, en *Digital Heritage. Progress in Cultural Heritage: Documentation, Preservation, and Protection*, ed. por Marinos Ioannides et al., (Cham: Springer International Publishing, 2016), 25-32, https://doi.org/10.1007/978-3-319-48974-2_4; Jose Llamas et al., “Classification of Architectural Heritage Images Using Deep Learning Techniques”, *Applied Sciences* 7, n.º 10 (26 de septiembre de 2017): 992, <https://doi.org/10.3390/app7100992>.

por su grupo de investigación permiten un elevado reconocimiento de elementos constructivos basándose en la agrupación de categorías por medio de jerarquías cada vez más complejas. En la misma línea trabajan Date y Allweil aplicando redes neuronales convolucionales (CNN) para el análisis y la identificación sistemática del patrimonio urbano de Tel Aviv a partir de las imágenes disponibles en Google Street View.⁸ Por otro lado, Yoshimura et al. en el MIT están aplicando las mismas técnicas de *deep learning* para identificar, a partir de fotografías de edificios icónicos, al arquitecto autor del proyecto.⁹ En este caso el reconocimiento de las características propias de cada arquitecto viene realizado no tanto a través de la clasificación de elementos, sino de forma similar al trabajo de los historiadores y críticos, basándose en conceptos más abstractos, relacionados con la espacialidad y la luz. En el ámbito de la historia del arte, también de interés para esta investigación, se está aplicando la IA para reconocer el autor de una obra a través de las pinceladas utilizadas,¹⁰ o para identificar el estilo de una determinada pintura.¹¹

El objetivo general de la investigación busca establecer relaciones entre arquitectos y obras publicadas a una escala global utilizando su difusión en redes y medios digitales a través de la identificación de los patrones, y por ende las genealogías, que permiten la evolución del lenguaje arquitectónico. La metodología prevista contempla evaluar el estado actual de la inteligencia artificial en la búsqueda de patrones en el lenguaje arquitectónico contemporáneo, su aplicación y avance para cumplir con el objetivo señalado. Los resultados de este proyecto se consideran un primer paso para configurar las herramientas que permitan escribir una rigurosa y global historia de la arquitectura del siglo XXI.

Metodología

El objeto de estudio se centra en el análisis de la obra arquitectónica publicada en el portal *ArchDaily*. Éste, junto a *Dezeen*, *Designboom*, *Architizer*, *Architect*, o *Divisare* son algunos de los portales de arquitectura más importantes por el número de publicaciones diarias y de visitas. A través de la herramienta Alexa.com, que ha suspendido sus servicios en mayo de 2022, se ha identificado *ArchDaily* como el portal con mejor posicionamiento y mayor impacto sobre los usuarios, tanto por número de páginas visitadas, como por tiempo medio pasado en las mismas. Su oferta dedicada a través de siete dominios organizados por

⁸ Kartikeya Date, Yael Allweil, “Towards a New Image Archive for the Built Environment”, *Environment and Planning B: Urban Analytics and City Science* 49, n.º 2 (febrero de 2022): 519-534, <https://doi.org/10.1177/23998083211011474>.

⁹ Yuji Yoshimura et al., “Deep Learning Architect: Classification for Architectural Design Through the Eye of Artificial Intelligence”, en *Computational Urban Planning and Management for Smart Cities*, ed. por Stan Geertman et al. (Cham: Springer Nature Switzerland, 2019), 249-265.

¹⁰ F. Ji et al., “Discerning the Painter’s Hand: Machine Learning on Surface Topography”, *Heritage Science* 9, n.º 1 (diciembre de 2021): 152, <https://doi.org/10.1186/s40494-021-00618-w>.

¹¹ John Asmus, Vadim Parfenov, “Characterization of Rembrandt Self-Portraits through Digital-Chiaroscuro Statistics”, *Journal of Cultural Heritage* 38 (1 de julio de 2019): 167-173, <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.12.005>; James M. Hughes, Daniel J. Graham, Daniel N. Rockmore, “Quantification of artistic style through sparse coding analysis in the drawings of Pieter Bruegel the Elder”, *Proceedings of the National Academy of Sciences* 107, n.º 4 (26 de enero de 2010): 1279-1283, <https://doi.org/10.1073/pnas.0910530107>.

países, y la traducción de contenidos a cuatro idiomas (inglés, portugués, español y chino) garantizan una cobertura global que se refleja en una mayor heterogeneidad de proyectos publicados. Por lo tanto, dada la amplitud y diversidad de casos que ofrece respecto al objeto de estudio, este dominio resulta ser el más indicado para el trabajo planteado.

Los cuatro arquitectos seleccionados para el presente proyecto han sido elegidos entre los cuarenta y seis galardonados desde la constitución del premio Pritzker en 1979. El premio de arquitectura más importante del mundo reconoce anualmente el talento arquitectónico en proyectos y obras construidas que contribuyen al enriquecimiento cultural de la humanidad a través de su originalidad, innovación y calidad. La obtención de este galardón ofrece un gran impacto mediático, que se refleja en el importante impacto mediático que difunde el trabajo que estos equipos desarrollan a lo largo del mundo, consolidando su influencia para arquitectos y estudiantes.

La selección se ha realizado analizando el número de proyectos publicados para cada uno de los estudios galardonados en *ArchDaily*, para tener un amplio número de imágenes necesarias para el aprendizaje del modelo. Los arquitectos elegidos son Álvaro Siza (premio Pritzker en 1992, 24 proyectos publicados), Rem Koolhaas y su estudio Office for Metropolitan Architecture (2000, 82), Zaha Hadid (2004, 50), Kazuyo Sejima (2010, 10) que desarrolla su práctica en colaboración con Ryue Nishizawa en Sejima and Nishizawa and Associates (SANAA). La variedad de lenguaje utilizado por estos arquitectos ha sido también un criterio de selección. Álvaro Siza y Kazuyo Sejima se caracterizan por la elegancia y simplicidad de los volúmenes, líneas depuradas, atención a las proporciones, que en su conjunto ofrecen un sentimiento de tranquilidad a sus visitantes. Los proyectos dialogan a menudo con el entorno, fusionándose con el paisaje, que en el caso de Sejima se refleja en una atención hacia la transparencia de las pieles, generando así una relación fluida con el entorno. Rem Koolhaas y Zaha Hadid comparten una visión más innovadora y provocadora de la arquitectura, que reta las convenciones más tradicionales, a través de la complejidad y el desafío de las reglas preestablecidas. Mientras Koolhaas utiliza volúmenes atrevidos y formas poco convencionales asociados a nuevos materiales, Hadid y desde su muerte en 2016 su estudio liderado por Patrik Schumacher, destacan por un diseño futurístico y fluido que caracteriza todos sus trabajos. La metodología empleada en la primera fase del proyecto se basa en el entrenamiento de un modelo de inteligencia artificial supervisado de clasificación de imágenes. Se reconoce como sistema supervisado aquel que necesita que los datos de entrenamiento estén correctamente etiquetados para hacer posible el entrenamiento del modelo. En este caso se han utilizado un total de 1496 imágenes en el set de datos inicial, repartidas entre entrenamiento (1197; 80%), validación (150; 10%) y testeo (149; 10%). Este conjunto de imágenes consta de 6 etiquetas divididas entre 1165 fotografías y 331 gráficos digitales (planos, esquemas y análisis gráficos), provenientes de 12 proyectos de Rem Koolhaas/OMA (304), 8 proyectos de SANAA (215), 11 de Alvaro Siza (407), y 22 de ZHA-Zaha Hadid Architects (570).

Debido a las características intrínsecas del proyecto se utiliza un sistema no-binario frente a uno binario. Los modelos binarios son aquellos que intentan etiquetar los resultados entre 2 grupos mutuamente excluyentes. Por el contrario, los modelos no binarios se caracterizan

por tener la capacidad de tener en consideración múltiples categorías de clasificación. En este caso, se ha optado por un modelo *multi-label*. Frente a los modelos *multi-class*, cuyo objetivo es asignar una etiqueta en exclusiva a cada input de las múltiples disponibles, los modelos *multi-label* son capaces de identificar y etiquetar con varias categorías al mismo tiempo. La elección del sistema *multi-label* en esta primera fase responde a la consideración por parte de los autores de la presente investigación de que un proyecto arquitectónico puede y suele ser influenciado desde múltiples fuentes, y en diferentes capas y cualidades de este. Esta elección también está basada en el objetivo de escalar e incrementar el set de datos y refinamiento del entrenamiento del modelo en futuras iteraciones.

Tras el entrenamiento del modelo, las métricas de evaluación arrojan una precisión media, o área contenida bajo la curva precisión-recall, de 0.992 en el conjunto de todas las etiquetas. Este valor varía de 0.0 a 1.0, siendo los valores próximos a 1.0 indicadores de un modelo mejor entrenado. Si analizamos los datos para cada etiqueta observamos que el modelo tiene una precisión de 1.0 a la hora de diferenciar fotografías (pic) y gráficos digitales (cad). A la hora de diferenciar entre arquitectos/as se producen ligeras variaciones, aunque siempre muy próximas a 1.0. En concreto, 0.962 para OMA/Rem Koolhaas, 0.97 para Siza, 0.992 para ZHA y 1.0 para SANAA.

Discusión y Conclusiones

En primer lugar, y tras compararlo con otras investigaciones existentes, se puede decir que este proyecto de investigación plantea un avance único en la historiografía de la arquitectura introduciendo nuevas metodologías basadas en la posibilidad de reconocer los patrones que asimilan las obras de un arquitecto previamente seleccionado en todos los proyectos publicados en la red. Tras analizar los resultados obtenidos, y aunque estos no resultan definitivos, se puede adelantar que la aplicación de la IA para la identificación y clasificación de obras de arquitectura en base a su autoría permite obtener reconocimientos acertados, considerando el limitado número de imágenes utilizadas, lo que nos lleva a concluir que el modelo necesita crecer para incrementar los porcentajes de aciertos y en consecuencia seguir depurando el proceso.

El set de imágenes seleccionado para comprobar la eficacia del modelo (fig. 1) se ha realizado en base a diferentes consideraciones. El objetivo de comprobar la capacidad de relacionar e identificar la autoría de algunos proyectos con los cuatro arquitectos que han alimentado el aprendizaje del modelo lleva a incluir dos proyectos de Rem Koolhaas presentes en el proceso de aprendizaje, a través de un set de imágenes inéditas realizadas por los autores de la investigación. El resto de las imágenes se refieren a proyectos de 10 arquitectos no incluidos en el proceso de aprendizaje. Destaca entre todos Frank Gehry, con cuatro proyectos que abarcan su dilatada carrera, desde la Loyola School of Law de 1978 que utiliza un lenguaje postmoderno hasta los más conocidos proyectos basados en el cómputo paramétrico o el recientemente inaugurado rascacielos The Grand, en Los Ángeles. También se han incluido dos proyectos de Tom Mayne, cuya permanente investigación produce edificios radicales, basados en formas dinámicas a menudo basadas en las teorías del deconstructivismo. Con un único proyecto documentado a través de cinco fotografías se incluye el museo The Grand

de Diller y Scofidio + RENFRO, y la capilla de San Ignacio de Steven Holl. Completan el set algunas imágenes individuales de proyectos que a priori podrían asociarse a alguno de los cuatro arquitectos, con el objetivo de verificar la predicción de diferentes proyectos recuperados directamente en la red con el menor error posible. En definitiva, si los dos proyectos de Koolhaas pretenden una rápida verificación de la capacidad de reconocer el mismo proyecto a través de imágenes originales, y por ende a su autor, el resto del set de imágenes utilizado nos lleva a experimentar con autores diferentes, para contrastar la lectura formal y compositiva realizada por el modelo con aquella basada en la experiencia de los críticos, y en el conocimiento de la historia de la arquitectura y las relaciones entre maestros y discípulos.

Image	Label_1	Label_2	Label_3	Conf_1	Conf_2	Conf_3
2016_Koolhaas_Casa da musica_60D_GC_1001.jpg	siza	zaha	koolhaas	0.53560686	0.29313174	0.15442364
2016_Koolhaas_Casa da musica_60D_GC_2002.jpg	koolhaas	siza	sanaa	0.9067256	0.14857018	0.03668589
2016_Koolhaas_Casa da musica_60D_GC_3003.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.7845748	0.31770733	0.043535754
2016_Koolhaas_Casa da musica_60D_GC_4004.jpg	siza	zaha	koolhaas	0.84078074	0.16943201	0.054930653
2022_mayne_eugene court_60D_GC_1001.jpg	zaha	siza	koolhaas	0.68593043	0.26159087	0.08810821
2022_mayne_eugene court_60D_GC_2002.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.6820685	0.36350363	0.06799612
2022_mayne_eugene court_60D_GC_3003.jpg	zaha	koolhaas	siza	0.86223954	0.12227406	0.05993872
2022_mayne_eugene court_60D_GC_4004.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.61148578	0.18105376	0.15739328
2022_mayne_eugene court_60D_GC_5005.jpg	koolhaas	sanaa	zaha	0.42605114	0.3358179	0.13513085
2023_diller-scofidio_grand_60D_GC_1001.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.9004004	0.097206265	0.053694233
2023_diller-scofidio_grand_60D_GC_2002.jpg	zaha	siza	koolhaas	0.90940607	0.06810135	0.0675221
2023_diller-scofidio_grand_60D_GC_3003.jpg	zaha	koolhaas	siza	0.82742447	0.17975116	0.05521534
2023_diller-scofidio_grand_60D_GC_4004.jpg	zaha	koolhaas	siza	0.8592723	0.18367927	0.045679983
2023_Gehry_EPS_60D_GC_1001.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.7124056	0.42063645	0.042205412
2023_Gehry_EPS_60D_GC_2002.jpg	zaha	sanaa	koolhaas	0.95445645	0.050702635	0.047012992
2023_Gehry_EPS_60D_GC_3003.jpg	zaha	koolhaas	sanaa	0.9527233	0.05468369	0.049892448
2023_Gehry_EPS_60D_GC_4004.jpg	zaha	koolhaas	siza	0.85451794	0.18173617	0.049472395
2023_Gehry_grand_60D_GC_1001.jpg	koolhaas	siza	zaha	0.86090225	0.11349515	0.110120215
2023_Gehry_grand_60D_GC_2002.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.57945395	0.3057831	0.18886267
2023_Gehry_grand_60D_GC_3003.jpg	zaha	koolhaas	siza	0.4169934	0.20204255	0.17544833
2023_Gehry_grand_60D_GC_4004.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.9401983	0.06665417	0.043768816
2023_Gehry_grand_60D_GC_5005.jpg	koolhaas	siza	zaha	0.9227139	0.0506727	0.05170568
2023_Gehry_loyola_60D_GC_1001.jpg	siza	koolhaas	sanaa	0.7786072	0.282954	0.06523421
2023_Gehry_loyola_60D_GC_2002.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.81905544	0.11454429	0.097571015
2023_Gehry_loyola_60D_GC_3003.jpg	zaha	koolhaas	sanaa	0.74603623	0.31767014	0.04405931
2023_Gehry_loyola_60D_GC_4004.jpg	siza	koolhaas	sanaa	0.8215301	0.3435463	0.040191803
2023_Gehry_loyola_60D_GC_5005.jpg	koolhaas	siza	sanaa	0.6648921	0.5497633	0.037105184
2023_Gehry_loyola_60D_GC_6006.jpg	koolhaas	siza	sanaa	0.9143187	0.11359826	0.05134597
2023_Gehry_walt disney concert hall_60D_GC_1001.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.9166347	0.08777954	0.08102695
2023_Gehry_walt disney concert hall_60D_GC_2002.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.69110924	0.23481566	0.13791056
2023_Gehry_walt disney concert hall_60D_GC_3003.jpg	koolhaas	siza	zaha	0.50694686	0.35988244	0.17979847
2023_Gehry_walt disney concert hall_60D_GC_4004.jpg	zaha	koolhaas	sanaa	0.8498772	0.06837965	0.05182673
2023_Gehry_walt disney concert hall_60D_GC_5005.jpg	zaha	siza	koolhaas	0.93678373	0.058810465	0.058030438
2023_holl_san ignacio_60D_GC_1001.jpg	koolhaas	siza	zaha	0.8258564	0.18724065	0.057927314
2023_holl_san ignacio_60D_GC_2002.jpg	siza	koolhaas	zaha	0.5781077	0.20745489	0.10063873
2023_holl_san ignacio_60D_GC_3003.jpg	siza	koolhaas	zaha	0.51926297	0.4043253	0.057755116
2023_holl_san ignacio_60D_GC_4004.jpg	koolhaas	siza	zaha	0.42328402	0.22336565	0.2013244
2023_holl_san ignacio_60D_GC_5005.jpg	koolhaas	siza	sanaa	0.5529547	0.3840781	0.1388348
2023_Koolhaas_seattle_60D_GC_1001.jpg	zaha	koolhaas	siza	0.8787481	0.10544091	0.08073311
2023_Koolhaas_seattle_60D_GC_2002.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.8094481	0.2584698	0.04283378
2023_Koolhaas_seattle_60D_GC_3003.jpg	zaha	koolhaas	sanaa	0.81128037	0.19217457	0.062483076
2023_Koolhaas_seattle_60D_GC_4004.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.9293108	0.07684549	0.06055246
2023_Koolhaas_seattle_60D_GC_5005.jpg	koolhaas	zaha	siza	0.8795383	0.22080961	0.041982483
2023_mayne_emerson college_60D_GC_1001.jpg	zaha	koolhaas	siza	0.9055245	0.095916435	0.059014194
2023_mayne_emerson college_60D_GC_2002.jpg	zaha	siza	sanaa	0.8848666	0.07178663	0.071342565
2023_mayne_emerson college_60D_GC_3003.jpg	zaha	koolhaas	siza	0.92623156	0.064037785	0.048928417
2023_mayne_emerson college_60D_GC_4004.jpg	zaha	sanaa	koolhaas	0.6046476	0.25192738	0.06681268
2023_moneo_catedral_60D_GC_1001.jpg	siza	koolhaas	sanaa	0.65174437	0.61799324	0.04082027
GilBartolome_casa acantilado_1001.jpg	zaha	sanaa	siza	0.6358533	0.34145096	0.15226646
Aires_Mateus_Alcaicer do Sal Residences.jpg	siza	koolhaas	sanaa	0.9151933	0.08222221	0.059324957
Aires_Mateus_Casa-em-Leira.jpg	siza	koolhaas	sanaa	0.96223637	0.050295386	0.047110263
Asenjo_fycma_1001.jpg	zaha	siza	sanaa	0.9321106	0.07314673	0.057614554
Asenjo_fycma_1002.jpg	sanaa	zaha	siza	0.4726046	0.4278651	0.09289788
FdezAlonso_escuela universitaria de magisterio.jpg	siza	zaha	koolhaas	0.82852983	0.20943771	0.053714287

Figura 1. Set de imágenes utilizadas para el testeo del modelo, V. Shahdadpuri Aswani. Fuente: elaboración propia.

El análisis de los resultados (fig. 2), muestra las probabilidades que el modelo otorga para cada una de las imágenes anteriormente comentadas, asignando su autoría a uno de los cuatro arquitectos incluidos en el proceso de aprendizaje. El modelo *multi-label* ofrece los porcentajes de probabilidad para cada uno de ellos, aunque en la imagen se incluyen sólo los primeros tres resultados. En el caso de Rem Koolhaas, el algoritmo ha acertado en reconocer al autor de la Casa da Música y de la biblioteca de Seattle en un 55,5% de las imágenes suministradas. El resto de las predicciones se distribuyen entre Álvaro Siza y Zaha Hadid, respuestas lógicas considerando las características de estos dos proyectos. Este porcentaje debería poder incrementarse aumentando el set de imágenes que alimenta al modelo, aspecto sobre el cual será sin duda necesario trabajar en el futuro.

Los proyectos de Frank Gehry presentan resultados muy heterogéneos, en parte debido a los diferentes periodos en los cuales se han realizado y a la evolución de su propio “estilo”. Tanto la Facultad de Derecho Loyola como el rascacielos The Grand vienen atribuidos en el 73,6% de las imágenes suministradas, a Rem Koolhaas. La similitud de The Grand con el edificio Eagle West de Koolhaas, o el frecuente uso de columnas en los proyectos de este último, utilizadas también en la Loyola, parecen justificar esta decisión. En el caso del EPS de Seattle la asignación de autoría a Zaha Hadid parece correcta, por la fluidez de formas que utilizan ambos arquitectos, aunque la Walt Disney Concert Hall, que sigue las mismas ideas proyectuales, viene atribuida indistintamente a Koolhaas y Hadid (60%-40%), dependiendo de la imagen analizada. Mientras el Emerson College de Tom Mayne viene atribuido indiscutiblemente a Zaha Hadid, con la Corte Penal de Eugene sucede algo parecido al Walt Disney Concert Hall, cuya autoría se identifica tanto con Koolhaas como con Hadid (60%-40%).

En base a estos resultados, una primera revisión debería estar centrada en la información facilitada en el proceso de aprendizaje en dos sentidos, por una parte incrementando la muestra y, por otra, teniendo en consideración nuevas cuestiones respecto al tipo y al contenido de las imágenes introducidas. El incremento del número de proyectos se realizará a través de un *scraping* de todas las imágenes presentes en el portal *ArchDaily*, estimadas en unas 140.000 unidades, que incrementa la actual librería con un factor de escala de 466,6. Con respecto al tipo de contenido de las imágenes, será necesario considerar y diferenciar entre fotografías y planimetría, interiores y exteriores, y también en función del autor de las imágenes.

El hecho que un mismo proyecto sea atribuido a diferentes autores en función de la imagen valorada, lleva a algunas consideraciones. Uno de los motivos por los que el modelo está ofreciendo este tipo de resultados podría estar en la influencia que la autoría de las imágenes tiene en su interpretación. Por ejemplo, entre los grupos de fotografías aportados durante el proceso de aprendizaje, aunque todas las imágenes se han obtenido en *ArchDaily*, algunas son de fotógrafos profesionales y otras de carácter amateur que el portal ha obtenido en *Flickr*. De igual forma, en ocasiones todas las fotografías de un edificio eran del mismo autor, mientras que otras veces aparecían mezcladas diferentes miradas sobre una misma construcción. Por ejemplo, en la obra Fez House de Álvaro Siza las 39 imágenes publicadas por *ArchDaily* pertenecen al estudio de fotógrafos formado por Fernando Guerra

Como la investigación se sustenta principalmente en fotografías (aunque en el modelo se han introducido también planos y secciones de los proyectos para una primera evaluación de la capacidad de reconocimiento de este material), esta consideración nos permite plantear una nueva línea de trabajo en la que utilizar la IA en la identificación de los autores de las imágenes, especialmente en aquellas situaciones en las que los reportajes pertenecen a fotógrafos y fotógrafas profesionales de reconocida trayectoria.

Si finalmente será posible entrenar un modelo que sea capaz de reconocer si una imagen pertenece a un determinado arquitecto y, por otra parte, es capaz de identificar el estilo autoral con el que se ha producido esa fotografía, se podrían cruzar ambas líneas de investigación de forma que el modelo finalmente sea capaz de identificar todas estas cuestiones primero en el repositorio fotográfico de *ArchDaily*, y posteriormente extender este análisis más allá de los portales dedicados a la arquitectura.

Con este análisis de la producción arquitectónica a escala global se espera profundizar en patrones poco visibles que permitan superar la idea de influencias directas desde un proyecto a otro o en estrategias proyectuales comunes entre obras, para entrar en aspectos más estructurales y significativos de la influencia de algunos arquitectos sobre generaciones posteriores. Por otro lado, permitiría cuestionar la tradicional lectura única de la historia de la arquitectura, que ha ignorado sistemáticamente determinadas realidades (feminismo, sur global) que se verían reforzadas con este proyecto.

Cabe destacar, sin embargo, que estas siguen siendo herramientas, en definitiva, un soporte y ayuda para el trabajo que algunas personas seguirán haciendo. Se trata de que cada uno haga el trabajo que mejor sabe hacer: las máquinas elaborar y recopilar un número inmenso de datos, y clasificarlos. Entender el contexto que genera determinados proyectos, interpretar y poner en valor sus excepcionales, delinear una genealogía de las intervenciones y de los logros que la arquitectura está alcanzando, son sin embargo tareas que ya no son posibles sin la ayuda de las máquinas.

From Physical to Digital: The Impact of Twenty Years of Web 2.0 on Architecture

De físico a digital: el impacto de veinte años de Web 2.0 en la Arquitectura

GIUSEPPE GALLO

Independent researcher, giuseppe@giuseppegallos.design

Abstract

Han pasado dos décadas desde la irrupción de la Web 2.0, una revolución participativa que ha reconfigurado la comunicación y la forma en que se difunde la arquitectura. Sin embargo, esta transformación no está exenta de desafíos significativos: las reglas algorítmicas de la Web 2.0 enfatizan la viralidad y el sensacionalismo, desviando el discurso arquitectónico de los dibujos técnicos hacia la imagen. En este nuevo paisaje comunicativo, los arquitectos deben cautivar a la audiencia, estar al tanto de las tendencias y redefinir el propósito del diseño. Ejemplos como Casa Brutale, diseñada “para romper internet”, y Steven Chilton, que ganó reconocimiento y encargos en línea, ejemplifican esta realidad cambiante. Además, surgen nuevas figuras: los Diseñadores Muy Importantes, celebridades que incursionan en la arquitectura. Paralelamente, las firmas arquitectónicas se convierten en marcas, compitiendo en un entorno cada vez más orientado al marketing.

Twenty years have passed since the advent of Web 2.0, a participatory revolution that has transformed communication, giving rise to fresh approaches to how architecture is conveyed. This paradigm shift is not without its significant caveat: the algorithmic rules governing web 2.0 emphasize virality and sensationalism. This phenomenon has steered architectural discourse away from technical drawings in favour of imagery. In this altered communication landscape, architects must now possess the ability to engage audiences, attention to prevailing trends, and even redefine design purposes. Evidenced by examples such as Casa Brutale, designed “to break the internet”, and Steven Chilton, which garnered recognition and commissions through online exposure. Moreover, this evolving landscape has given rise to new figures, Very Important Designers: celebrities who conceptualize products for fashion and design brands and are now venturing into the world of architecture. Similarly, architectural firms have transformed into brands, competing in an increasingly marketing-oriented environment.

Keywords

Comunicación arquitectónica, redes sociales, web 2.0, diseño arquitectónico, arquitectura digital

Architectural communication, social media, web 2.0, architectural design, digital architecture

Communication, Web 2.0 and Architecture

One topic that distinguishes digital contemporaneity, and which architecture must face, is that of communication. The impalpable digital infrastructures are contributing to the liquefaction of society, pushing towards the indeterminacy of space, dissociating the cultural and personal dimensions, even affective¹, within which we structure our identity. This is visible on a personal level to anyone who owns a smartphone, a tool that makes us connected and constantly available to the world and has become one of the main ways we interface with society. Just as is evident in larger groups: companies, institutions and governments, which communicate, internally and externally, through exclusively digital media. The digital dimension guarantees not only the accuracy of information, and instantaneous communication but also, above all, it allows control over processes and operations otherwise impossible analogically. All utilities of sure interest for any company that, driven by the market and by legislative activity, is today, many times, obliged to communicate via digital means². It is, therefore, possible to distinguish at least two levels of external communication: a first private and corporate level, describable as a network of partners and institutions with which the company communicates to carry out activities linked to corporate purposes, and a second level, the public one. A distinction increasingly blurred today, as observable in digital communication practices, which with the 2.0 paradigm have allowed every web user to interact, and instantly share any type of content, taking part in the collective evolution of the internet. Today, each individual has an infinite number of platforms and stages available on which to structure an image of himself: a digital twin, made up of profiles where he builds his representation, similar to what was already done before digital, by public figures and organisations. In this sense, each of us has become a public figure, whose identity can be reconstructed starting from the information available on the internet, like any celebrity, company or institution. Furthermore, if in the pre-digital era reputation was the sum of values deriving from the structures of society, today these values have dissolved in digital participation. This condition has favoured the emergence of new voices, characters and companies, which, strengthened by recognition by the digital public, acquire a liquid, sometimes inconsistent authority, even superior to that of reliable sources. How, then, do these new communication paradigms influence the complex and stratified world of architecture? First of all, it should be remembered that the architectural project is imbued with communication. The productive contribution required of the architect by society is in fact that of carrying out architectural projects, capable of technically communicating meanings that others will make material. Various authors assimilate architecture into a language, investigable according to the tools and methods of semiotics, such as Umberto Eco who even defines architecture as a form of mass communication, an “operation that addresses

¹ Edward William Soja, “The Spatiality of Social Life: Towards a Transformative Retheorisation”, in *Social Relations and Spatial Structures*, ed. Derek Gregory and John Urry (London: Macmillan, 1985), 90-127.

² Giuseppe Gallo, “Digital and Quarantine”, in *Urban Corporis Unexpected*, ed. by Miceal Milocco Borlini and Andrea Califano (Conegliano: Anteferma edizioni, 2021), 284-290.

groups humans, to satisfy some of their needs and persuade them to live in a certain way”³. Of different opinion are other theorists, such as Brandi, who declares himself sceptical of the parallelism between architecture and language⁴. Regardless of the conflicting opinions of celebrated scholars, it is immediately visible how the subject of communication is present in the contemporary architectural debate. If as an example Schumacher⁵ in defining his parametricism refers to the thought of Niklas Luhmann, creator of a theory of systems who reads society as the summation of communications between entities, Gregotti warns us of the drifts that contemporary communication risks insinuating within the architectural project, bringing it dangerously close to fashion and marketing⁶.

New possibilities, new skills, new dynamics

By directing our gaze to the contemporary design process and the organisation of the architectural studio, it is possible to read how the new communication paradigms have changed the interaction within ever richer design groups. While software engineering theorists such as Brooks already identify communication between collaborators as a generator of viscosity and problems within processes⁷, this condition is re-proposed today in architecture. The architectural project travels more and more frequently on digital paths, so much so that architects translate almost any analogical document into files that can be shared, checked and modified anywhere on the planet. Further changes in the communication of the architectural project concern the relationship with the client, to whom the architect must be able to communicate the complexity and values of the project. As Harry Ibbs testifies, the designer must possess knowledge that allows him to translate the architectural project into a language understandable by non-experts⁸. This effort of translating the values of the architectural project into even simplified forms goes beyond the relationship with the client and reappears in firms’ contemporary digital communication. The interviewee mentions storytelling, or the ability to narrate, among the essential skills for the architect, which according to Ibbs plays a central role in defining the success of the architectural firm. Of the same opinion is Andreas Klok Pedersen, who underlines the need to have within the studio, architects who know how to communicate, and explain clearly, so that the media and the public can understand project values and digest them. Online communication is therefore vital today for the prosperity of an architectural studio, so much so that in all the major contemporary studios there are groups of architects and specialists who collaborate in the management of the communication processes of the architectural project and dissemination activities of each

³ Umberto Eco, *La struttura assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale* (Milan: La Nave di Teseo, 1968), 23.

⁴ Cesare Brandi, *Struttura e Architettura* (Turin: Giulio Einaudi editore, 1967), 33.

⁵ Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture* (London: John Wiley & Sons, 2011), 136-141.

⁶ Vittorio Gregotti, *Architettura, tecnica, finalità* (Bari: Laterza, 2002), 43.

⁷ Frederick Phillips Brooks, *The Mythical Man-Month* (Reading: Addison-Wesley, 1975), 27.

⁸ Giuseppe Gallo, “Architettura e second digital turn, l’evoluzione degli strumenti informatici e il progetto” (doctoral thesis, University of Palermo, 2021), 470-475.

type. Among the architecture studios that in recent years have managed to build an image starting from a different way of narrating architecture, the BIG Bjarke Ingels Group stands out. The firm simplifies the design process of each building in graphic schemes, telling the succession of choices starting from the requirements of the single project. Testifying the BIG studio's desire to get closer to a wider public is also the creation of a new slogan “Yes is more”, which by recovering the famous phrase by Mies, intends to describe a different pragmatic and inclusive approach to architectural design. The slogan has also become the title of a comic book, signed by the main partner of the group, Bjarke Ingels⁹.

If on the one hand, therefore, the approach to communication of architecture by the studios has changed, the media that architects use to communicate the project has also changed, reconstructing the alternation of digital possibilities for the project. Andreas Klok Pedersen testifies how the 2000s were the phase in which the production of rendered images spread in the world of architecture. In the following ten years, digital instruments made possible the animation of images on video, certainly more captivating and involving than images static, and which his studio has been adopting for years for public communication and with clients. Renders are helping to move architectural design from the real world to the virtual one. If any architectural firm wanted to implement communication and marketing activities in a pre-digital era, it would have had to first design the architecture, and then follow its construction, after which it could have documented the real building through photographs. Today building is no longer necessary, rendered virtual images have reached a level of fidelity that borders on photography. The only operations necessary for the communication of an architecture are the design of a 3D model and then the rendering of the same model¹⁰. Thus was born a new generation of architects who have built their architectural concepts exclusively on virtual dimensions, where there are no physical constraints nor economic limits, and the formal possibilities do not have to face the inconsistencies they would find in the physicality of architecture, implementing research which is aimed more at the image than at the architecture.

Architecture and Web 2.0: New digital spaces, new competing voices

There is no doubt the contribution of the digital paradigm in the development of what many authors define as the society of the image, a global panorama oriented towards the consumption of images that animate individual desire and constantly push it towards new aspirations¹¹. This has an important influence on the way architecture is communicated globally: a digital translation of the places that represent the contemporary architectural debate and therefore in the public that architecture manages to reach is evident. While recognised architecture magazines and publishers such as *Domus* have combined digitally with the

⁹ Bjarke Ingels, *Yes is More: An Archicomic on Architectural Evolution* (Berlin: Taschen, 2009).

¹⁰ Sigrid Adriaenssens and Laurent Ney, “Shaping forces”, in *Shell Structures for Architecture*, ed. by Sigrid Adriaenssens, Philippe Block, Diederik Veenendaal, and Chris Williams (London: Routledge, 2014), 22-34.

¹¹ John, Sinclair, *La società dell'immagine. La pubblicità come industria e ideologia*, trans. by Mauro Formaggio (Milan: Franco Angeli Editore, 1991), 84.

physical production of paper editions, reproducing them online or creating ad hoc platforms, the web has favoured the birth of numerous new publishing initiatives, groups which, thanks to the innovation of, have built exclusively digital editorial platforms, establishing themselves as leaders in the communication and dissemination of architecture. Among the most successful we point out *ArchDaily*, a platform born in 2008 and which today is one of the most influential editorial groups specialised in architecture, a point of reference for the 13 million architects and enthusiasts from all over the world who use the site every month¹². Starting from *ArchDaily*, it is possible to enumerate an indefinite and increasingly vast number of blogs that deal with architecture and design. Among these are *Dezeen* and *Designboom*: platforms born in the early 2000s, which have developed into a range of initiatives and services. These websites are stages of great value for architects, who, over the years, have developed an increasingly close relationship with these realities¹³. While it is evident that these platforms have become new points of reference for the architectural community, transposing the functions previously performed by paper magazines to digital, there are substantial differences between the previous analogue ones and the new digital alternatives. This above all because an analogue magazine until the 90s was the result of a complex activity, which also from a production point of view required a considerable investment of time and money. Today, on the contrary, a single person with even a limited number of digital skills is enough to start a blog. Anyone can, ideally, offer their opinion and structure it behind a website and therefore a brand, which in the eyes of a non-specialist is as reliable a vector of information as a well-known magazine. A key difference from the past that concerns both web 2.0 micro-publishers and large digital architectural platforms is the relationship with the image of architecture. Leafing through a specialist magazine, an architect has the opportunity to see images of the built architectural product, texts, sketches, but also and above all, technical drawings. Plans, sections, elevations, construction details, and imaginative supports¹⁴ allow us to understand architectural complexity, according to a language that is typical of our discipline. On the contrary, the platforms on which the architectural debate comes alive are the realm of the image: photographs, renderings and architectural concepts are presented mainly through photos and videos, technical drawings are present in a reduced way on some websites, or even absent in most cases. Leaving aside the profound repercussions that this phenomenon brings to the architectural debate, and also to the training of developing architects, it is possible to identify the causes in the diffusion of Web 2.0. If, as we have seen, each user can communicate actively, the amount of information that reaches him has increased exponentially, this has triggered a mechanism of competition between contents, which to be successful must exceed thousands of views and interactions of competitors or perish into oblivion. In the alternative between popularity and oblivion, whoever manages these platforms will choose popularity and, will therefore

¹² David Basulto, "Tools, inspiration, and knowledge to help create better cities", in *Archdaily.com (website)*, 20 January 2020, visited 10 June 2023, <https://www.archdaily.com/content/about>.

¹³ Jan Knikker, *How to Win Work: The Architect's Guide to Business Development and Marketing* (London: Routledge, 2021), 47.

¹⁴ Bruno Munari, *Fantasia* (Bari: Laterza, 1977), 56.

publish the most captivating images among those useful for describing the project, leaving out technical drawings and sketches, which have neither the communicative richness of an image, nor the engaging potential of a video, but are still necessary to understand an architecture. The phenomenon of architecture as an image is then amplified by social media, the virtual places where, since the second half of the 2000s, we tell a more or less truthful account of our lives. Just as social profiles today represent us and contribute to the definition of our identity, they represent the stratified world of architecture and shape the identities of designers and architects. Few contemporary architecture studios have not yet developed a presence on social networks. On the contrary, each of the major international groups has profiles on different platforms, starting from *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *LinkedIn*, and others. If for a digital publishing platform, the success of content is one of the objectives of communication, the same is true within social media, where the amount of information with which the content has to compete is exponentially greater. Because of this incredible quantity, and to provide users with content in line with their interests, the main social networks have created automatic means to judge content quality. Algorithms based on quantitative metrics, such as the number of likes a post gets in the first few minutes of publication, or the time users spend watching a post: numbers that influence content visibility, favouring novelty and sensation, which in architecture are more easily achieved through images and videos, rather than technical drawings and sketches. We also observe how social networks have allowed the emergence of additional actors participating in architectural communication: users who are passionate about architecture, as well as informal groups, present exclusively on social networks. It is no longer necessary to have a website to communicate, social media offer anyone the opportunity to participate in the global debate in the same way as companies, designers or structured editorial groups do. A further democratization of digital practices, which has favoured the rise of super-users, also defined as influencers: famous because they have a particularly large audience, even in the order of millions of users. The phenomenon is not limited to clothing and entertainment, each field has its influencers, who offer advice and themed entertainment. Architecture is no different, several of the most celebrated contemporary architects are influencers, designers such as Bjarke Ingels, or the much more mature Norman Foster (fig. 1), praised for the attention dedicated to the care of his Instagram profile¹⁵.

The spread of image and fashion: from brutalism to Very Important Architects

Widening our gaze beyond individual users who have managed to conquer an audience through social media, it is possible to observe how the bottom-up approach has favoured the rebirth of an architectural current that has little ties to contemporary digital architecture: brutalism. Just searching the keyword “brutalism” on generalist social networks such as *Facebook* will take us to find dozens of thematic groups (fig. 2), where users from all over the world share images of architectures more or less adherent to the current.

¹⁵ Trudie Carter, “10 architects you need to follow on Instagram”, in *Dezeen.com (website)*, 16 March 2017, visited 12 June 2023, <https://www.dezeen.com/2017/03/16/10-architects-follow-instagram-norman-foster-john-pawson-david-adjaye/>.

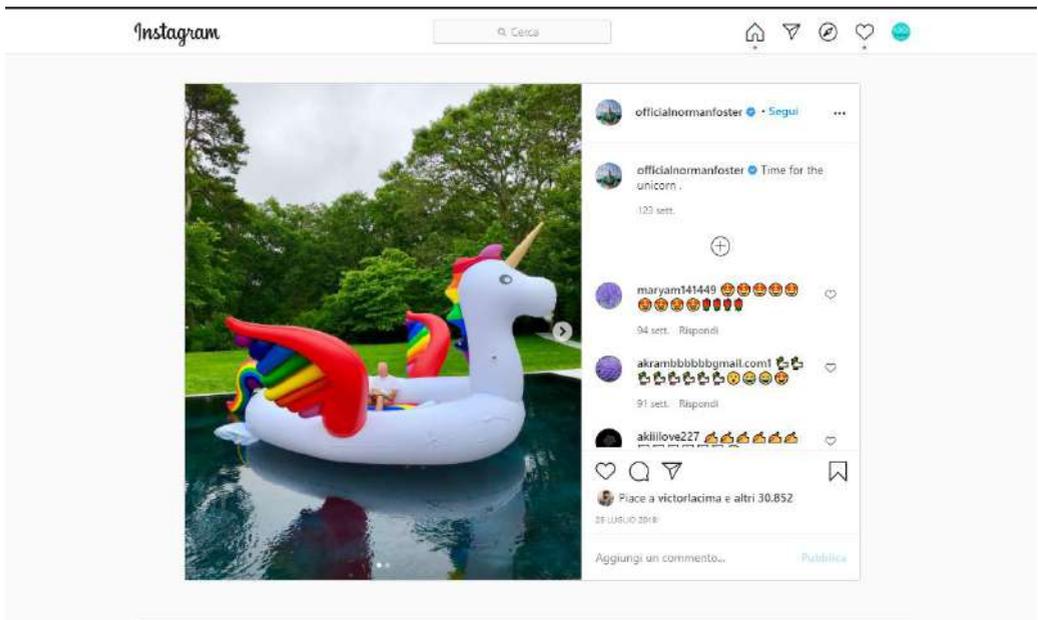


Figure 1. A post for Norman Foster's *Instagram* profile, image Giuseppe Gallo.

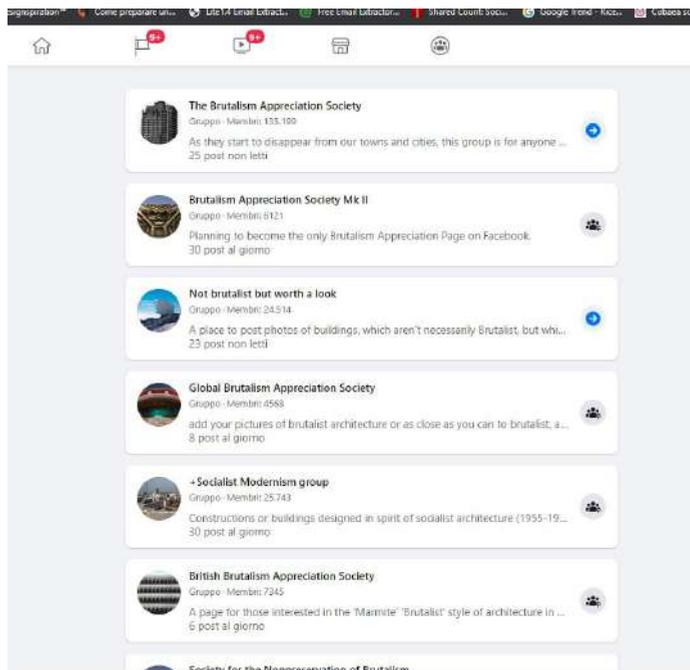


Figure 2. A list of *Facebook* groups dedicated to Brutalism, image Giuseppe Gallo.

Even Virginia McLeod, the author of a new atlas of brutalist architecture, testified how crucial social media have been in reawakening the interest of the public and the architectural community towards the current¹⁶. Today, musicians and directors use brutalist buildings for music videos and films, designers create furniture and concrete objects advertising them as brutalists, tourist companies organise brutalist tours and trips through the European capitals of the current. The renewed fame of brutalism has also favoured the rise of new professional studios, which have gone from anonymity to fame even with a single project. This is the case of OPA, a studio formed by two young Greek designers, who in 2015 published the architectural concept Casa Brutale on social media platforms and their website. Casa Brutale is a luxury residence set on a rock face overlooking the sea, in a typically Mediterranean landscape (fig. 3). A swimming pool made entirely of glass and steel surmounts the architecture: the only element that reveals its presence. Next to the pool, a staircase oriented towards the sea allows access to a double-height room, lit from above through the glass base of the pool, and from the front, through a single large glass wall overlooking the sea. The house is designed according to a rectilinear composition, highlighting the physical nature of the materials: steel, worn wood and in particular concrete, used both for the walls and for the fixed furnishings, elements that clearly show the signs of the wooden formwork virtually adopted for their construction¹⁷.



Figure 3. A render of OPA's Casa Brutale, image Open Platform for Architecture.

¹⁶ Virginia McLeod, *Atlas of Brutalist Architecture* (London: Phaidon, 2018), 12.

¹⁷ Dario Goodwin, “Live on the Edge with OPA's Casa Brutale”, in *Archdaily.com* (website), 3 July 2015, visited 20 August 2023, <https://www.archdaily.com/769631/live-on-the-edge-with-opas-casa-brutale>.

The project, disclosed through renders and videos, was not born to be built, but with the sole intention of being communicated and going viral: in the words of the authors “to break the internet”. A phrase that in jargon indicates having global success online. The design choices are therefore developed within a communication strategy aimed at an audience of enthusiasts, taking advantage of the renewed popularity of brutalism, from which the house derives its name. Within a few days of the first publication, the major platforms specialised in architecture will chase each other to present the project, and the fame of the house will go beyond architectural communication, amplified by websites and generalist televisions which will talk about the project all over the world, comparing it to the house of a villain from the James Bond films or even at Casa Malaparte. The attention obtained by the project is such as to make it one of the most discussed topics in 2015 on some of the major websites specialising in architecture, and this changed its fate. Thanks to a mysterious and wealthy client interested in owning the architecture that broke the internet, and to the Arup studio, which will take care of its structural design¹⁸. A further example of architects who have found success thanks to the dissemination of their projects on the internet is Steven Chilton. When he started the SCA studio in 2016, he chose to put his skills into play by participating in various international competitions, participations which, do not always translate into real commissions. The architect therefore decided to publish a selection of images to find recognition in the dissemination of projects online. A communication probably less strategic than Casa Brutale’s one, but it will bring even greater results. The project that in particular, among those presented by Chilton, meets the public’s interest is the theatre for the city of Wuxi in China: a circular building characterized by a vault developed according to a structural pattern of irregular triangles populated with sunscreens in gilt metal (fig. 4). Thanks to its strong communicative impact, the project will be first published on Dezeen¹⁹, and then on numerous other international websites, even celebrated by CNN as one of the most awaited projects of 2019.

Chilton himself states how he did not expect such success and how much the publication of the project favoured the flourishing of the studio²⁰. In the same interview, the architect also dwells on the communicative and symbolic value of his project, affirming how this feature of the project is not always a result of the architect’s will, but a requirement placed by the client. Those of Casa Brutale and Steven Chilton are certainly the most emblematic success stories in the digital communication of architecture, however, they are not the only ones. There is an infinite number of virtual designers, who share architectural concepts and projects with the most varied shapes and styles. This is the case of Massimo Colonna,

¹⁸ Patrick Lynch, “Casa Brutale is Getting Built, and Here’s Why (Hint: The Internet)”, in *Archdaily.com* (website), 2 May 2016, visited 16 August 2023, <https://www.archdaily.com/786550/casa-brutale-is-getting-built-and-heres-why-hint-the-internet>.

¹⁹ India Block, “Steven Chilton Architects Designs Wuxi Show Theatre with White Columns and Golden Canopy”, in *Dezeen.com* (website), 4 October 2018, visited 12 June 2023, <https://www.dezeen.com/2018/10/04/steve-chiltern-architects-wuxi-show-theatre-china-architecture/>.

²⁰ Karl Van Es, “Interview with Steven Chilton: On Design, China, & Fortnite” in *Avontuura.com* (website), 6 February 2019, visited 2 July 2023, <https://www.avontuura.com/interview-with-steven-chilton-on-design-china-fortnite/>.

an Italian designer who creates renderings that recall the works of masters such as Luis Barragán or Ricardo Bofill and has built a reputation by creating images for large industrial design groups or technology multinationals²¹. The influence of communication is even deeper in fields such as fashion and product design, where it is now common to discover objects designed by stars: Very Important Designers. Characters such as Kanye West, an American rapper who has designed sneakers made with a new material partially obtained from seaweed²², or Pharrell Williams, a celebrated contemporary musician who began his career as a product designer in 2010, making various chairs, clothing in eco-sustainable materials, bicycles, shoes for the multinational Adidas. Objects available on the market, which make the famous musician a successful designer. Furthermore, since 2019 Pharrell Williams has also become an architect, his debut project is the Untitled complex in Toronto, two residential towers that will host common areas at the base of the building available to residents and commercial spaces. The project was carried out in collaboration with an architectural studio hired to follow the indications of the Very Important Architect, who oversaw several aspects of the building, from the facades to the interior and furniture design²³. We are not aware of the level reached by Williams' contributions, the contemporary architectural project is vast and collaborative, full of actors who define the project. Despite this, the narration of architecture has remained anchored to the genius of individuals: artists, poets of form and living, capable of instantly grasping the salient aspects of a project and solving them. Meanwhile, large architecture firms are becoming brands, as fashion houses, that survive their founders and compete globally, according to increasingly marketing-oriented communication practices.

Conclusions

The web 2.0 phenomenon that has characterised the last 20 years, developing new economic and social communication dynamics, has undoubtedly also left its mark on the world of architecture. Not only has changed how architecture is communicated but also the reasons why we approach the architectural project. While on the one hand visualisation techniques allow the image of architecture to be communicated with photorealistic images regardless of the actual construction, on the other hand, the competition between the thousands of architectural images shared every day on websites and social media has developed a dangerous drift towards the image. This drift is accentuated by the algorithmic automatisms that measure the desirability of content on social media, consequently defining its visibility. A condition that, even on the most famous specialist sites, has already made technical

²¹ Steph Wade, “Ambiguous by Massimo Colonna”, in *Ignant.com (website)*, 14 September 2018, visited 12 August 2023, <https://www.ignant.com/2018/09/14/ambiguous-by-massimo-colonna/>.

²² Keiron Marchese, “Kanye West’s Yeezy Sneaker Will Be Made Using Algae in New ‘Seed to Sole’ Concept”, in *Designboom.com (website)*, 11 August 2019, visited 12 August 2023, <https://www.designboom.com/design/kanye-west-yeezy-clog-algae-seed-to-sole-11-08-2019/>.

²³ Amy Rose Dobson, “Pharrell Williams Announces Residential Design Partnership”, in *Forbes.com (website)*, 6 November 2019, visited 13 August 2023, <https://www.forbes.com/sites/amydobson/2019/11/06/pharrell-williams-announces-residential-design-partnership/>.

drawings marginal. The trend towards the image, evident both in the renewed success of brutalism and phenomena such as Casa Brutale, reaches new peaks in the spring of the Very Important Designers. Famous personalities who design industrial products for marketing and commercial purposes. Similarly, the biggest architectural studios are becoming brands, communicated according to a commercial narrative, which pursues the archetype of the brilliant founder, capable of understanding and solving any design issues by himself. These dynamics, together with the technical innovations that are eroding contemporary design practice, anticipate a future in which democratisation goes hand in hand with the loss of architectural quality and the architects' role loses more and more weight in favour of fashion, clients and algorithms.



Figure 4. A render of SCA' Wuxi Theatre, image Steven Chilton Architecture.

Nikolaus Pevsner en la BBC: la comunicación oral de la Historia del Arte y la Arquitectura

Nikolaus Pevsner on the BBC: The Oral Communication of the History of Art and Architecture

DAVID GARCÍA-ASENJO LLANA

Universidad de Alcalá, david.garciaal@uah.es; Universidad Rey Juan Carlos, david.garciaasenjo@urjc.es

MARÍA PURA MORENO MORENO

Universidad Rey Juan Carlos, mariap.moreno@urjc.es

Abstract

La reconstrucción de la carrera del historiador Nikolaus Pevsner (1902-1983) en Inglaterra, tras ser destituido de la Universidad de Göttingen en 1933, incluyó la labor de divulgar arte y arquitectura a un público no especializado, alcanzando una gran popularidad. Enmarcada en el paradigma contemporáneo de la divulgación arquitectónica, esta comunicación realizará un análisis de sus intervenciones radiofónicas en la BBC entre 1945 y 1977. El objetivo será comprobar la diferencia entre los guiones en este tipo de alocuciones y su propia producción académica editorial. Se abordará la dificultad de transmitir la disciplina sin el aval simultáneo de la contemplación de imágenes, desde vertientes como la comunicación oral, el vocabulario o la capacidad de transmitir emoción estética. En paralelo se clasificarán los contenidos de sus alocuciones cuestionando cuál fue la influencia en el resultado final de los diversos editores de los programas.

The reconstruction of the career of historian Nikolaus Pevsner (1902-1983) in England, after being dismissed from the University of Göttingen in 1933, included the work of disseminating art and architecture to a non-specialist public, achieving great popularity. Framed in the contemporary paradigm of architectural dissemination, this communication will carry out an analysis of his radio interventions on the BBC between 1945 and 1977. The objective will be to verify the difference between the scripts in this type of speech and his own editorial academic production. The difficulty of transmitting the discipline without the simultaneous endorsement of the contemplation of images will be addressed from aspects such as oral communication, vocabulary, the ability to transmit aesthetic emotion or content. In parallel, the contents of his speeches will be classified, questioning what was the influence of the different program's editors.

Keywords

Nikolaus Pevsner, Broadcast Talks, divulgación, arquitectura, arte
Nikolaus Pevsner. Broadcast Talks, divulgation, architecture, art

Introducción

A partir de la II Guerra Mundial, la British Broadcasting Corporation (BBC), auspiciada por su primer director Lord Reith y atendiendo a su principal labor de servicio público, tuvo como uno de sus objetivos el enriquecimiento intelectual y cultural de la nación a través de las ondas radiofónicas. Una visión estratégica que favoreció la inclusión en su programación de contenidos referidos a análisis, descripciones y críticas de arte y arquitectura de la mano de historiadores tan reconocidos como John Summerson (1904-1992) o Nikolaus Pevsner (1902-1983). La gran calidad de sus lecciones y el interés mostrado por las mismas hizo que algunas de ellas se convirtieran en libros que forman parte de la bibliografía esencial de la historia de la arquitectura. Es el caso de *El lenguaje clásico de la arquitectura* (1963) de Summerson, que compiló seis de sus charlas radiadas entre mayo y julio de 1963, en cuyo prólogo el propio autor reconocía la dificultad de trasladar un guion radiofónico a un formato de libro editado.

Esta divulgación popular, mediatizada por la capacidad de oratoria y los métodos de la retórica, suponía un desafío tanto por la selección de temáticas que reclamaran el interés y la atención de un público generalista, como por la dificultad de mostrar aspectos de estas disciplinas sin la visualización simultánea de imágenes.

La transmisión del mensaje a través de la radiodifusión requería de voces capaces de trasladar un conocimiento que, aunque fuera muy específico o erudito, resultara lo más comprensible para una audiencia no especializada. Una circunstancia que exigía del locutor factores como una elocuente competencia didáctica y una adecuada habilidad para contagiar emotividad artística a través de instrumentos intangibles como la entonación, la capacidad dialéctica con posibles interlocutores y, por supuesto, el preciso control de las pausas, la acentuación oportuna o la destreza en la modulación de la voz. Mecanismos todos necesarios y complementarios con los que había que ir trabajando en la lectura en voz alta en ensayos previos para conseguir durante la emisión en directo evitar la sensación de monotonía o aburrimiento; pero sobre todo impedir la desconexión del posible oyente.

Nikolaus Pevsner: la labor social de la historiografía

Nikolaus Pevsner, tras ser destituido de la Universidad de Göttingen en 1933 por sus orígenes judíos, no tuvo más remedio que reconstruir su carrera en una Inglaterra en donde ejerció labores colaterales a las propiamente académicas que había desempeñado hasta entonces en Alemania. Si bien es cierto, que en su etapa alemana ya había tenido experiencias de *outsider* de la Academia al ejercer de curador durante cinco años en la Dresden Painting Gallery o como asistente voluntario al director de la *Dresden International Art Exhibition*, al tiempo que había ejercido como crítico de arte en el diario *Dresdner Anzeiger*.¹ Ambas experiencias lo acercaron a un público diferente al académico y sin duda, le valieron para su posterior etapa en la BBC, y en su papel de editor y miembro del equipo editorial de la

¹ Stephen Games (ed.), *Pevsner on Art and Architecture. The Radio Talks* (Londres: Methuen, 2002), 21.

prestigiosa revista *Architectural Review* a partir de 1947. Actividades a las que añadir además su responsabilidad en la edición de libros en *King Penguin* durante la guerra.²

La importante repercusión de esta última labor editorial le permitió acceder a la tarea con la que alcanzó su mayor popularidad: la divulgación de la historia del arte y la arquitectura en intervenciones radiadas por la BBC durante el periodo tiempo comprendido entre 1945 y 1977. Gracias a dicha actividad, unida al reconocimiento de sus audiencias, fue seleccionado en 1956 para impartir las *Reith Lectures*, reservadas para intelectuales de prestigio contrastado.

Su consideración al respecto de su función como historiador del arte y la arquitectura en la sociedad transita en el tiempo debido a su condición de forzado emigrante. La especialización que él entendía como requisito indispensable de los verdaderos historiadores, y que admiraba en compañeros como Rudolf Wittkower (1901-1971) o Ernst Gombrich (1909-2001), se ve sustituida en su caso por una visión nueva en la que primaba el pragmatismo de buscar una utilidad social a sus conocimientos. Algo que manifiesta claramente en el prefacio de su libro *Las Academias de Arte. Pasado y Presente*, publicado ya en Inglaterra en 1940, y en donde afirmaba: "...empecé a darme cuenta de que la historia del arte no debe concebirse tanto en términos de cambios de estilo como de relaciones cambiantes entre el artista y el mundo que le rodea".³

Reflexión que complementaba al cuestionarse: "¿Acaso una de las tareas más urgentes de la historiografía del s. XX no es la de reconciliar la erudición con la utilidad directa?"⁴ O anunciando aquello de que "el historiador no puede marginarse de las cuestiones contemporáneas. Se encuentra por todas partes involucrado en cuestiones actuales, o bien relegado a un aislamiento académico".⁵ Afirmaciones todas ellas con las que justificaba el amplio abanico de labores que estaba dispuesto a llevar a cabo una vez separado de su camino estrictamente académico en Alemania.

En paralelo a ese papel social que reclamaba de la figura del historiador resulta significativa —especialmente para introducir el análisis de sus intervenciones radiofónicas— la consideración esgrimida a propósito de las dos características que, según él, caracterizan el s. XX: las masas y la velocidad.

El siglo XX es el siglo de las masas: educación de las masas, distracción de las masas; traslado de las masas, universidades para veinte mil estudiantes; escuelas con capacidad para dos mil niños...Este es un aspecto; el otro es la velocidad de locomoción...Ciencia, tecnología, locomoción de las masas, producción y consumo de las mismas, y comunicación de las masas en el campo de las artes visuales... significan el predominio de la arquitectura y el diseño sobre las bellas artes...⁶

² Émilie Oléron Evans, "The Voice of Art History: Nikolaus Pevsner's Work for the BBC", *Journal of Art Historiography* 13 (2015): 1-7.

³ Nikolaus Pevsner, *Las Academias de arte. Pasado y presente*, trad. por Francisco Calvo Serrallet y Margarita Ballarín (Madrid: Destino, 1982), 16.

⁴ Pevsner, *Las Academias de arte...*, 16.

⁵ Pevsner, *Las Academias de arte...*, 16.

⁶ Nikolaus Pevsner. *Los orígenes de la arquitectura europea* (Londres: Thames & Hudson / Barcelona: Gustavo Gili, 1968), 7.

Su condición de emigrado dispuesto a afrontar nuevos formatos de comunicación y difusión de sus conocimientos, tanto para ganarse la vida como para ser aceptado en Inglaterra, junto a su convencimiento sobre la utilidad de los historiadores en pro del enriquecimiento cultural de esa sociedad de masas que estaba ávida de conocimiento, fueron las circunstancias que hicieron a Pevsner tomarse en serio la divulgación del arte y la arquitectura a través de las ondas.

Nikolaus Pevsner: las charlas en la BBC. Oportunidad y objetivo

La radio fue uno de los medios de comunicación más populares de la primera mitad del s. XX, siendo el transistor uno de los aparatos electrodomésticos con mayor implantación en los domicilios. Desde sus comienzos, especialmente en Inglaterra, fue utilizado como medio de divulgación de todo tipo de disciplinas. La labor de la BBC fue ejemplar en este sentido gracias al impulso editorial de su primer director John Reith, que encaminó toda la programación hacia el servicio público procurando simultánea e indistintamente educar, informar y entretener (fig. 1).



Figura 1. Nikolaus Pevsner en una imagen promocional de la BBC. Fuente: Web de la BBC, <https://www.bbc.co.uk>.

Nikolaus Pevsner entre 1945 y 1977 realizó un total de setenta y siete alocuciones radiofónicas para la audiencia inglesa de la BBC, y otras quince en su lengua natal —el alemán— para el servicio exterior e inter-fronteras de la cadena.

Fue introducido a esta tarea gracias a la mediación de su vecino el poeta Geoffrey Grigson que en aquellos años 40 combatía por todos los medios contra los designios artísticos defendidos por una, a su juicio, anquilosada Royal Academy.⁷ Una academia que consideraba anticuada al ser dirigida por adalides demasiado alejados de cualquier modernidad. Pevsner, que coincidía en ese diagnóstico, accede a la radiodifusión gracias a un cambio

⁷ Stephen Games, *Pevsner: The BBC Years: Listening to the Visual Arts* (Farnham, Surrey; Burlington: Ashgate, 2015), 17.

en la estructura de la BBC que destinó un canal a temas culturales sin aligerar por ello el contenido de las materias.

El objetivo de la cadena era programar temas de alta cultura para una audiencia de élite que pudiera ir ampliando el interés de otras capas más modestas de la sociedad. No se perseguía la segregación, sino un lento ascenso cultural de los oyentes a través de transmisiones que resultaran de máximo interés.⁸ Para su *Third Programme*, la BBC contrataba los servicios de especialistas, y Pevsner fue aceptado por su reputación de experto en la materia de la arquitectura, al considerar que sus aportaciones tendrían el nivel exigido. Pese a la existencia de otros académicos más reputados, como John Betjeman, John Summerson o James Laver, Pevsner contaba con la ventaja de ser reconocido por el público por su mirada refrescante, y por su modo ameno y cercano de comunicar.

Al problema de no disponer de imágenes se le añadía la dificultad de adaptar el discurso propio de un erudito investigador de entorno académico a un lenguaje que fuera accesible a una audiencia no especializada que no seguía con concentración la alocución del ponente. Las primeras intervenciones de Pevsner permitieron mostrar que era “más un propagandista que un pensador o un académico, conforme a su propio carácter y a los tiempos”⁹, lo que facilitaba que llegara el mensaje al oyente. Pevsner participaba en la BBC con el mismo entusiasmo para difundir el arte en la sociedad moderna del mismo modo al que lo realizó en los años 30 con sus publicaciones.

Contenidos

Durante las tres décadas en la BBC el amplio abanico de temas tratados por Pevsner demuestra un eclecticismo que es propio tanto de su larga temporalidad en las ondas, como de la demanda de sus distintos editores sobre temas de actualidad referidos a exposiciones o publicaciones que pudieran ser de interés público.

La relación de los títulos de sus alocuciones expone claramente el panorama sobre la diversidad de enfoques e intereses, pero también sobre las escalas de los asuntos observados. Unas escalas que abarcaban desde un análisis de un cuadro de Bruegel como *The Adoration of Kings*¹⁰, en el que a través de la escenografía y la técnica pictórica analizaba el contexto religioso y político del momento, hasta cuestiones más abstractas como en “Is there an English Baroque?”¹¹, donde planteaba la diferencia entre el estilo barroco inglés y el de otras latitudes europeas. Todo ello sin perder siempre el tono ameno y didáctico.

Entre esos contenidos resulta interesante observar cómo varias de sus charlas estuvieron dedicadas a difundir su criterio en torno a figuras artísticas concretas de la modernidad o proto-modernidad. En concreto en el ámbito de la arquitectura, podríamos realizar una

⁸ Games, *Pevsner: The BBC Years...*, 50.

⁹ Games, *Pevsner: The BBC Years...*, 49.

¹⁰ Nikolaus Pevsner, “The Adoration of Kings”, Series: Paintings, *BBC Third Programme* (lunes 26 de enero de 1948, 10:30-10:50 pm). Recogido en Nikolaus Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast Talks. Architecture and Art on Radio and Television, 1945-1977* (Londres: Ashgate Press, 2014), 55-60.

¹¹ Nikolaus Pevsner, “Is There an English Baroque?” BBC Radio Three (viernes 9 de febrero de 1973, 8:40-9:00 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 526-532.

clasificación distinguiendo entre alocuciones en torno a figuras concretas, a conceptos teóricos, a movimientos o tipologías y, por último, a exposiciones visitadas o impresiones de viajes propios realizados.

En las charlas referidas a personalidades destacaríamos el capítulo dedicado a Frank Lloyd Wright y Le Corbusier en el que confronta dos visiones funcionalistas complejas a través de las diferentes percepciones que ambos, por su condición geográfica y cultural, tenían sobre la ciudad moderna o el futuro del urbanismo. Un texto en el que aprovecha para invitar a aquellos arquitectos ingleses, arraigados todavía en estilos poco contemporáneos como el “Perpendicular” o las “Elizabethan Mansions”, a contemplar el lenguaje de las obras de estos dos arquitectos internacionales que, según Pevsner, “proclaman lo que es capaz nuestra época en cuanto a estructura y poesía visual, o la arquitectura emocionante que podemos tener si queremos...una arquitectura y un idioma que podría añadir poesía a nuestras vidas en este nuevo mundo de postguerra”.¹²

Otras personalidades de la arquitectura introducidas a los oyentes fueron Antonio Gaudí¹³, en cuya alocución les planteaba el dilema de qué hacer con la Sagrada Familia, si continuarla tras su muerte, o dejarla como ruina contemporánea. O la dedicada a Charlie Rennie Mackintosh¹⁴ en la que volvía a incidir en la influencia de su obra en la arquitectura moderna europea al subrayar cómo Olbrich y Hoffmann siguieron las líneas austeras del trabajo del escocés, una vez éstas fueron expuestas en 1900 en Viena. Circunstancia que alababa para que el público anglosajón valorara la influencia de su cultura en los orígenes del diseño moderno. Una tesis arraigada a su discurso operativo sobre los orígenes del movimiento moderno, coincidente con la planteada en sus textos académicos en los que asociaba la ruptura con los historicismos del s. XIX con William Morris y la Gran Exposición de Londres de 1951. E identificaba como precursores del avance a la confluencia del movimiento *Arts and Crafts*, la edificación ingenieril y el *Art Nouveau*. Factores que pusieron, según Pevsner, los cimientos de arquitecturas como las de Frank Lloyd Wright, Tony Garnier, Adolph Loos o Peter Behrens.¹⁵

En cuanto a conceptos abordados en las charlas, subrayaríamos la incidencia en varios programas en torno al “Revivalism in Architecture”¹⁶, “The Return of Historicism”¹⁷, “The

¹² Nikolaus Pevsner, “Frank Lloyd Wright and Le Corbusier”, Series: The Arts (3), BBC Home Service (viernes 9 de febrero de 1945, 10:30-10:50), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*

¹³ Nikolaus Pevsner, “Antonio Gaudí”, *BBC Third Programme* (jueves 31 de julio de 1952, 11:30-12:00 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 191-197.

¹⁴ Nikolaus Pevsner, “Charlie Rennie Mackintosh”, BBC Home Service (Scotland) (viernes 7 de junio de 1968), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 497-499.

¹⁵ Panayotis Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, trad. por Jorge Sainz (Madrid: Librería Maira y Celeste Ediciones, 2001), 45.

¹⁶ Nikolaus Pevsner, “Revivalisms in Architecture”, Series: Aspects of Art in England 1700-1840, *BBC Third Programme* (lunes 12 de junio de 1950, 7:20-7:50 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 115-123.

¹⁷ Nikolaus Pevsner, “The Return of Historicism”, *BBC Programme* (sábado 11 de febrero de 1961, 8:25-8:45 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 410-415.

Perpendicular House”¹⁸, temas teóricos que acercaba al oyente para su debate público, y para que observaran con conocimiento crítico la arquitectura más inmediata.

Su propio discurrir vital y la contemporaneidad de su contexto aparecía involucrado en las temáticas elegidas ofreciendo capítulos como “*Building Now: Exhibition*”¹⁹, sobre la primera exposición tras la guerra en el RIBA; “Le musée Imaginaire”²⁰ en el que critica la obra ensayística de André Malaux recién publicada un año antes; “The Berlin Interbau Exhibition”²¹ en el que explica en dos alocuciones distintas —una en inglés y otra en alemán— sus impresiones tras visitar el Hansa District de Berlín, en el que arquitectos modernos ejecutaron experimentos de vivienda colectiva que pudieran ser ejemplo para la reconstrucción europea; o en algunos titulados directamente en primera persona como “Nikolaus Pevsner in New Zealand”²², donde vertía sus impresiones sobre la arquitectura de la colonia inglesa, intentando así captar la audiencia colonial de extra-fronteras.

En definitiva, una compilación de temas de arte, arquitectura, pensamiento o teoría enfocados a una audiencia para la que no olvidaba su condición de anglosajona, como demostraba la atención a figuras como Richard Payne Knight²³ (1750-1824), creador del concepto estético del pintoresquismo, o el arquitecto e historiador especializado en artes decorativas Matthew Digby Wyatt (1820-1877).²⁴ En todas sus charlas no dudaba en utilizar sus investigaciones más académicas o sus artículos en *Architectural Review* como demuestran títulos como “From William Morris to Walter Gropius”²⁵ coincidente con el subtítulo de una de sus más reconocidas obras *Pioneers of the Modern Movement*, publicada por primera vez en 1936.

Estilo, lenguaje y oralidad

Cualquier análisis referido al estilo, al lenguaje o la oralidad no puede desligarse de las coordenadas que dictan la confabulación de historia, sociedad y arquitectura. Por ello se

¹⁸ Nikolaus Pevsner, “The Perpendicular House, Three-part series: Mannerism and Elizabethan Architecture”, BBC *Third Programme* (jueves 27 de febrero de 1964, 8:40-8:55 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 460-463.

¹⁹ Nikolaus Pevsner, “Building Now: Exhibition, New Department”, BBC Home Service (jueves 11 de abril de 1946, 6:10 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 18-20.

²⁰ Nikolaus Pevsner, “Le musée Imaginaire”, BBC *Third Programme* (lunes 23 de febrero de 1948, 10:40-11:00 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 60-66.

²¹ Nikolaus Pevsner, “The Berlin Interbau Exhibition”, BBC European Division, German Service (jueves 25 de julio de 1957, 21:00-21:15 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 344-348.

²² Nikolaus Pevsner, “Nikolaus Pevsner in New Zealand”, NZBS (jueves 13 de noviembre de 1958), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 367-372.

²³ Nikolaus Pevsner, “Richard Payne Knight”, Series: The Visual Arts, BBC *Third Programme* (jueves 16 de enero de 1947, 6:30-7:00 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 41-46.

²⁴ Nikolaus Pevsner, “Sir Matthew Digby Wyatt”, BBC *Third Programme* (jueves 3 de noviembre de 1949, 9:05-9:25 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 94-101.

²⁵ Nikolaus Pevsner, “From William Morris to Walter Gropius”, BBC *Third Programme* (domingo 6 de marzo de 1949, 10:05-10:25 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 82-88.

atiende, siguiendo a Foucault, a la práctica del discurso histórico como configurador también de los objetos de los que se habla.²⁶

Abundando en ese análisis conviene también tener en cuenta, tal y como señala Stephen Games, que la palabra hablada muestra siempre matices distintos a la palabra escrita. El modo de locutar el discurso tiene un impacto más allá del lenguaje que se usa. No siempre un buen texto pensado para ser leído en la intimidad resiste una lectura pública.²⁷ La estructura del texto y su ritmo interno tienen que ir acompañados de una correcta puesta en escena. En ese sentido, Reyner Banham señalaba que existe una diferencia entre la historia de la arquitectura escrita y la narrada de forma oral. La primera entendida como un diálogo colectivo y la segunda como una comunicación más subjetiva.²⁸

AUGUST 7 1952 THE LISTENER 213

The Strange Architecture of Antonio Gaudí

By NIKOLAUS PEVSNER

THIS year is the centenary of Antonio Gaudí. Few people in England know him. Those who have seen one or two of his buildings at Barcelona are inclined to take him as light entertainment, which only goes to show that the English traveller has never really got over that virulent attack of Ruskin which began to infect English taste in High-Victorian days. With Ruskin's standards one cannot appreciate him, and even Berentini and the Asanis are purty itself compared with that phantasmagoria that is Gaudí's style. How fantastic it is, it is almost impossible to convey in words alone, and even illustrations fail, because they do not tell of scale and of colour.

The visitor with a well-lauded Stowell might be ready to accept such exuberance as southern, as Spanish, as Baroque—but the odder fact is that Gaudí was not a Spaniard but a Catalan, and that the character of medieval Barcelona is about as far from exuberance and fantasy as anything can be. These churches and these spacious civic halls—all of the fourteenth century—a town hall, a hospital, and here and there, and that is the characteristic of the churches, as well. Tall, almost unmoderated buttresses, immensely tall interiors with thin, plain, octagonal or circular piers, simple vaults, it is all of superb clarity and has nothing whatever of that effusive, fantastic filling of every space with thick, intricate ornament which one thinks of in speaking of medieval Spain—Gothic as well as Moorish.

Yet the frenzy must live somewhere in the people of Barcelona as well, or Gaudí could never have become a popular, a universally liked figure. Historically speaking he belongs to the movement known as Art Nouveau. He was born, as I said, a hundred years ago this year, and he did his best work from about 1898 onwards. That is just the date when Art Nouveau was rampant all over Europe, the date of the Sezession in Vienna and of Makhlinov in Glasgow, of the Metro stations in Paris and the Turin exhibition. As a matter of fact, Gaudí had done certain really Art Nouveau ornament already in 1885 and even before, and that rare bird, the art historian interested in Art Nouveau, will have to note him as a lone pioneer earlier even than the earliest English book designers and earlier also than Louis Sullivan, the architect of the Auditorium at Chicago. But these are intimacies for the connoisseur. The essential fact is that in all countries Art Nouveau was a rarefied fashion, with all the

exclusiveness of the aestheticism of Oscar Wilde and Aubrey Beardsley. What pleasure could the Art poster take in these swaying walls and interminable trails, these fragile glass vessels and pale enamel plaques of willfully curved outlines? But Gaudí the Art poster do enjoy—thinks of course to the mentality of the Iberian, but also to a robustness of his which he was the only one to infuse into Art Nouveau.

Art Nouveau in the history of European style represents the final breaking away from period imitation. It preclaims abstract or nature forms, or both, strangely mixed together. Gaudí was older than some of the others. He was, what is more, the son of a tinker in a village, and a humble, unquestioning believer in the Catholic Church. So he began as an architect by respecting Gothic forms, as all the others did. He studied period precedent carefully, though he must have cast his net much wider than the normal Gothicist for in his later work inspiration from Moorish faience and from African tombs at least possible, these conical or sugar-loaf tombs as they stand in weird silent clusters in North African lands. In this open-eyed examination of promising work in many countries, and also in his fanaticism, his faith in craft and in doing things himself, and his faith in the Middle Ages, he corresponds, one might say, in our William Morris. In his religious intensity, however, and in the visible results of his efforts he does not. These results I can here describe to you only in two works: the church of the Sagrada Família which was placed into his hands in 1884 and which he left no more than a fragment of what he meant it to be when he died in 1927; and the Puig de Cadell, a planning and building scheme, begun in 1900 and also never completed.

The Sagrada Família poses the problems of the church building in the twentieth century more enlighteningly than any other church. Here certainly is one answer, even if not an answer applicable to England, because the English are not Theists. All that stands is an ampireque fragment built in an even brown-coloured stone: the screen wall of an apse with polygonal chapels and rather dull windowery, and there, like a fabulous cliff, one transeptal facade. The other was never begun, the crossing tower meant to be over 500 feet high never begun, the nave never begun, the male nave never begun. A model existed and was burnt in the civil war; sketch models of one pier, some window tracery and such like bits are all



Gaudí's unfinished Church of the Sagrada Família, Barcelona. Left: top of one of the towers.

Figura 2. Artículo "The Strange Architecture of Antonio Gaudí" de Nikolaus Pevsner en la página 213 del periódico *The Listener* del 7 Agosto de 1952. Fuente: Pep Avilés, "Nikolaus Pevsner, Photography, and the Architecture of Antoni Gaudí", *Getty Research Journal* 14 (agosto de 2021): 123-150.

²⁶ Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002), 52.

²⁷ Games, *Pevsner: The BBC Years...*, 207.

²⁸ Games, *Pevsner: The BBC Years...*, 207.

Pevsner era apreciado por los oyentes porque demostraba conocimientos enciclopédicos y porque se tomaba muy en serio la tarea de divulgarlos a través de las ondas, irrumpiendo en los hogares como alguien próximo y cercano. Las charlas más relevantes del *Third Programme* se recopilaban en la publicación semanal *The Listener*, y las de Pevsner tenían una mejor aceptación en la versión oral que en la escrita.²⁹ Si la charla se basaba en trabajos previos, como lecciones académicas o artículos publicados, procuraba reescribirlos para adecuarlos al formato radiofónico modificando estructura y lenguaje. Especialmente cuando trabajó con la editora Anna Kallin, que supo mantener el tono y la temática de sus charlas para que se ajustaran a las características de su público concreto (fig. 2).

La transmisión en directo requería de ensayos previos: había que vocalizar y modular la voz muy bien para que pareciera que no se estaba leyendo. Sus guiones aparecen colmados de anotaciones y correcciones trabajadas con sus productores, algunas de ellas incluso sobre el guion definitivo tras ser testado en los ensayos.

Pevsner lograba parecer mesurado, con una velocidad de lectura adecuada. Cuando apostaba por evolucionar desde las charlas guionizadas frente a formatos más informales, conseguía firmar su personalidad, por ejemplo, incorporando los pequeños fallos como una virtud propia de su naturalidad.

Una serie de intelectuales británicos como Anthony Blunt o John Summerson han trascendido a la historia por ser capaces de transmitir de forma clara conocimientos sobre arte o arquitectura con textos que parecían informes oficiales: claros, concisos, bien argumentados y elegantes.³⁰ Sin embargo, no eran capaces de llegar al oyente del mismo modo que lo hacía Pevsner, quien para conseguir esta comunión introducía elementos que distorsionaban esa pulcritud, buscando una cierta informalidad o irreverencia dentro de unos límites. La utilización de herramientas retóricas vitalizaba la narración de sus textos. Tenía un especial talento para la musicalidad y sabía subrayar su capacidad memorística para el detalle o el dato. Su tono no era el de un académico impartiendo una clase sino el de un interlocutor que apela a la inteligencia del oyente para comprender lo argumentado.

Una de sus técnicas más habituales era plagar de interrogantes los comienzos de sus alocuciones. Preguntas indirectas que no necesitaban siquiera el signo de interrogación, como “I wonder how many listeners to these programmes know of Gropius and his career from Weimar to Harvard”.³¹ O preguntas con las que organizaba el argumento del discurso y con las que hasta titulaba las entradas, como “Is There an English Baroque?": un texto en el que explicaba las discrepancias con colegas de diversas naciones sobre si el Greenwich Hospital era el climax del Barroco inglés. Argumento que defendía, pero para el que recurría a la retórica pregunta: “the question to be asked in such a case as Greenwich must of course be, what elements or motifs do we see an to what extent can they be interpreted so

²⁹ Games, *Pevsner: The BBC Years...*, 208.

³⁰ Games, *Pevsner: The BBC Years...*, 269.

³¹ Pevsner, “From William Morris to...”, 82.

as to turn out to have essentials in common with the Italian Baroque, the German Baroque, the Austrian Baroque?”³²

Muchas veces incluía expresiones coloquiales para hacerse entender, para pautar su propio discurso o para recapitular antes de ofrecer alguna conclusión. Ejemplos como, “So you see”, “You can hardly imagine”, “I have told you all this to give you an idea...”, “ So that is the situation...”, “ The same doubt crept into my mind...” demuestran el vínculo que deseaba establecer con el oyente, expresando hasta sus propias dudas. Esto lo alejaba del envaramiento de los intelectuales vinculados a las universidades tradicionales, un símbolo de división social en el Reino Unido.

Todas las charlas eran ensayadas por un Pevsner que no dudaba en introducir expresiones en primera persona como por ejemplo: “I have recently had a very entertaining experience...”³³, “ I grew up to know that the place where Diocletian’s palace was, is called Spalato”³⁴, “I celebrate a memorable anniversary this year. I mean memorable for myself. It is thirty years since I brought out my *Pioneers of Modern Design*...”³⁵. Una táctica con la que conectaba personalmente con un público familiarizado con su persona y que, tras tantos años, ya sentía como suyo, no importándole el uso del lenguaje familiar y subjetivo para sentirse co-protagonista de un diálogo sincero y amistoso.

Las *Reith Lectures*

Las *Reith Lectures* eran siete conferencias encargadas cada temporada a personalidades influyentes en diversas disciplinas con las que, desde 1948, la BBC conmemoraba los esfuerzos de su fundador Sir John Reith por un modelo de radio pública. La popularidad adquirida por Nikolaus Pevsner en sus alocuciones radiofónicas fue el motivo de su selección para impartir esas prestigiosas charlas en el año 1956³⁶ (fig. 3).

Sus predecesores, figuras como Bertrand Russell o Robert Oppenheimer, habían destacado en la ciencia, la política y la filosofía, siendo él el primer invitado para hablar de arte. La tarea, nada fácil, resultó una oportunidad para clarificar ideas ya enunciadas respecto a la visión holística del historiador contemporáneo frente enfoques particularizados de estilos sujetos a cronologías o geografías concretas.

La influencia del filósofo Dvorák (1874-1921), que entendía el arte como producto de la historia del pensamiento, o la de Wilhelm Pinder (1878-1947) que abogaba por la conexión de espíritu y producción artística configuraron la aproximación compleja por la que Pevsner

³² Nikolaus Pevsner, “Is There an English Baroque?”, BBC Radio Three (viernes 9 de febrero de 1973, 8:40-9:00 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 526.

³³ Nikolaus Pevsner, “The Elizabethan Problem”, BBC *Third Programme* (viernes 21 de febrero de 1964, 8:10- 8:25 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 455.

³⁴ Nikolaus Pevsner, “New from Split”, BBC *Third Programme* (jueves 3 de marzo de 1966, 9:25-9:45 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 468.

³⁵ Nikolaus Pevsner, “The Anti-Pioneers”, BBC *Third Programme* (sábado 3 de diciembre de 1966, 7:10-7:50 pm), en Pevsner, *Pevsner: The Complete Broadcast...*, 474.

³⁶ Las *Reith Lectures* se pueden escuchar a través de este enlace: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p00h9llv/episodes/player>.

apostó en sus charlas. La elección del título general —*The Englishness of English Art*— enraizaba también con la teoría del historiador suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945) respecto a cómo el factor geográfico podía dar respuesta a cuestiones planteadas desde el arte. Algo que explicaba el propio Pevsner en la primera de esas charlas titulada “The Geography of Arts” al indicar:

Estas lecciones no van a tratar del desarrollo del estilo desde un periodo a otro periodo como hace la historia del arte, sino con un tipo diferente de generalización, una modalidad que podría ser denominada como geografía del arte. En vez de preguntar lo que los trabajos artísticos tienen en común por pertenecer a un periodo en cualquier país o civilización, yo voy a preguntar aquí lo que los trabajos artísticos (y también naturalmente la arquitectura) de un pueblo tienen en común, en cualquier momento en el que se hayan realizado. Mi objetivo es realmente el carácter nacional tal y como se expresa en términos de arte.

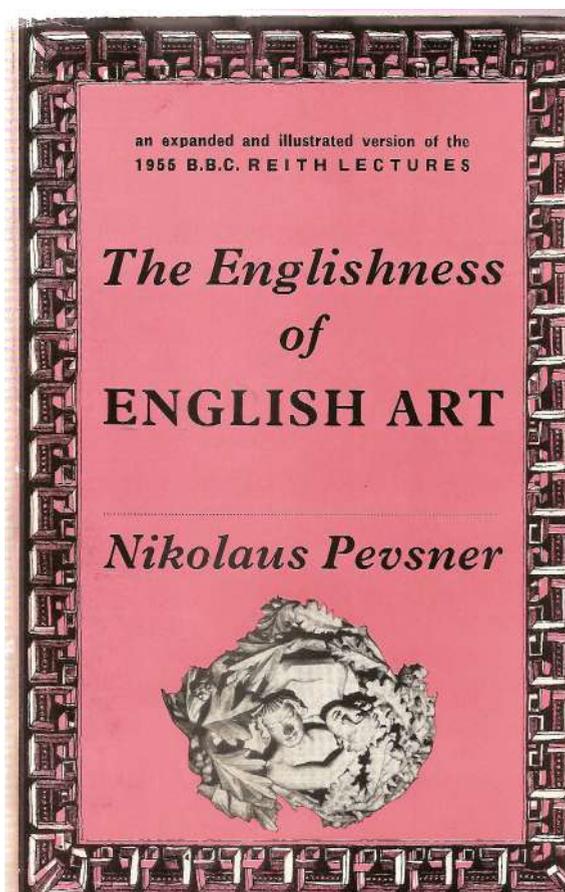


Figura 3. Portada de *The Englishness of English Art*, edición ampliada e ilustrada que recoge las *Reith Lectures* de 1955. Fuente: Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art* (Londres: Architectural Press, 1956).

Esa intencionalidad aparece por ejemplo en la charla dedicada al pintor William Hogarth señalando cómo las temáticas de sus pinturas, que plasmaban escenografías de la vida cotidiana inglesa, se diferenciaban de pinturas contemporáneas de otras latitudes europeas. El carácter anglosajón y el protestantismo aparecen en el análisis pictórico como particularidad que traslada al pasado atendiendo a la pintura del medievo. Y también conecta con el futuro inmediato al indicar la vinculación de la arquitectura industrial con el carácter pragmático de edificios como el Crystal Palace, o al recordar como el paisajismo es una invención inglesa.

Algo en lo que abunda en la tercera conferencia dedicada a Sir Joshua Reynolds, en la que analiza el carácter que aportan las escenografías de sus retratos. Temática con la que enlazaba la introducción de las siguientes lecciones dedicadas al Estilo Perpendicular de las iglesias góticas inglesas, o de las abstractas geometrías del Greek Revival en figuras como John Soane. Para continuar hablando de la pintura del romanticismo de figuras como William Blake, o John Constable. Todo ello previamente a las dos últimas lecciones dedicadas a “The Englishness of English Art” y “The Genius of the Place”, donde no hacía otra cosa que reafirmar su convicción compartida con la historia del arte alemana de la importancia del *Zeitgeist* o espíritu de la época asociado a los análisis morfológicos o al predominio de lo universal frente lo individual.³⁷

Conclusiones

El trabajo de Pevsner para la BBC fue relevante por la visibilidad que concedió a unas materias como el arte y la arquitectura en un canal de comunicación que no parecía el más adecuado para tratarlas. Permitted crear una senda que se trasladó a medios como la televisión, donde la incorporación de las imágenes facilitaba la conexión con el espectador. Posteriormente se han multiplicado estas iniciativas de divulgación en diversos formatos, que se pueden considerar herederas de la labor de Pevsner.

El historiador no era consciente de la importancia de esta tarea, pese a la estabilidad financiera que le garantizó y al importante reconocimiento público. No lo incluía dentro sus aportaciones como sí hacía con la labor periodística en *Architectural Review* o editora para la serie de libros *King Penguins*.

En todo caso conviene no sobreestimar el alcance que tuvieron las charlas de Pevsner. Se emitían en el canal más minoritario de la BBC en el que la música era el principal contenido. Carecían de un calendario preestablecido y de un horario fijo que permitieran su seguimiento. Esto hacía difícil estar atento a su difusión. Muchas de ellas fueron reemitidas y publicadas en *The Listener*, lo que indicaba que habían sido bien recibidas por el equipo directivo, pero apenas tuvieron repercusión en los medios que tradicionalmente se ocupaban de la crítica de la arquitectura y el arte.

Frente a la frecuente aparición de reseñas sobre las publicaciones de Pevsner, las reseñas sobre sus charlas no tuvieron el más mínimo eco en la prensa. Pese a todo, eran bien

³⁷ Tournikiotis, *La historiografía de la arquitectura moderna...*, 39.

acogidas por el público y el alemán se convirtió en una de las voces más respetadas dentro de la cadena.

Las charlas le dieron una visibilidad que lo llevó a lo más alto, pero que hizo que decayera el respeto intelectual que se le profesaba, porque en lugar de investigar lo que había hecho era opinar, por cuanto quedaban como simples opiniones lo que debería haberse entendido como investigación. Y esto también tuvo consecuencias con sus publicaciones basadas en los guiones de las charlas, ya que en ocasiones no estaban suficientemente fundadas en investigaciones como sus trabajos anteriores. Su mensaje perdía rigor al trabajar en la radio. Los oyentes no lo apreciaban, tampoco los lectores de *The Listener*. Pero estaban lejos de su capacidad de avance en la materia que tuvo al principio de su carrera. Eso es propio de una larga trayectoria, pero también es fruto del amplio abanico de temas que trató en sus casi tres décadas en la BBC. De todas formas, se trata de una interesante aproximación a la divulgación de arquitectura en un medio tradicionalmente ajeno a la disciplina, que sentó las bases para seguir trabajando en el formato sonoro. Las estrategias que adoptó Pevsner para cambiar de lenguaje siguen siendo un punto de partida interesante desde el que abordar nuevos modos de relatar la arquitectura y su historia.

***CREAfab App*: herramienta digital para la investigación y gestión de procesos de reindustrialización creativa en ciudades históricas**

CREAfab App: Digital Tool for Research and Management of Creative Reindustrialization Processes in Historic Cities

FRANCISCO M. HIDALGO-SÁNCHEZ

Universidad de Sevilla, fhidalgos@us.es

SAFIYA TABALI

Universidad de Sevilla, tsafiya@us.es

MARÍA F. CARRASCAL-PÉREZ

Universidad de Sevilla, mcarrascal@us.es

Abstract

La comunicación en torno a la investigación sobre patrimonio arquitectónico trasciende el fin de informar y llega a ser, innegablemente, un acto creativo en sí mismo. La digitalización y el empleo de nuevas herramientas tecnológicas contribuyen a su resignificación, su dinamización y su salvaguarda. Desde esta perspectiva, el proyecto de investigación *CREAfab: Metodologías para una Reindustrialización Creativa de los Centros Históricos* plantea entre sus resultados el diseño de una herramienta digital e interactiva denominada *CREAfab App*. Esta herramienta, cuyo desarrollo está en curso, combina el uso de Sistemas de Información Geográfica (SIG) con el diseño gráfico, la fotografía y otros medios visuales para ofrecer una visión pionera de los centros históricos en el contexto andaluz. En esta comunicación, se presenta el enfoque metodológico empleado para el diseño de la herramienta, profundizando en su funcionamiento y contenidos. Asimismo, se muestran las capacidades de la herramienta para comunicar e investigar el panorama de las IICC en relación al patrimonio industrial en el marco del proyecto de investigación *CREAfab*.

Communication around architectural heritage research transcends the purpose of informing and becomes, undeniably, a creative act itself. Digitalisation and the use of new technological tools contribute to its re-definition, its revitalisation, and its safeguarding.

From this perspective, the research project *CREAfab: Methodologies for a Creative Reindustrialisation of Historic Centres* proposes among its results the design of a digital and interactive tool called *CREAfab App*. This tool, which is currently under development, combines the use of Geographic Information Systems (GIS) with graphic design, photography, and other visual media to offer a pioneering vision of historic centres in the Andalusian context. In this communication, the methodological approach used for the design of the tool is presented, going in depth into its functionality and contents. It also shows the potential of the tool to communicate and investigate the panorama of the IICC in relation to industrial heritage in the framework of the *CREAfab* research project.

Keywords

Industrias creativas, patrimonio industrial, digitalización, Sistemas de Información Geográfica
Creative industries, industrial heritage, digitization, Geographic Information Systems

Introducción: Herramientas digitales y proyectos de investigación

En este primer apartado de la comunicación se aborda la contextualización del proyecto *CREAfab*, sus objetivos y plan de digitalización e innovación en la comunicación digital de los fenómenos arquitectónicos y urbanos analizados en el proyecto de investigación.

Proyecto de investigación *CREAfab*: patrimonio industrial, centros históricos e industrias creativas

El proyecto *CREAfab* (US.22-03): *Metodologías para una Reindustrialización Creativa de los Centros Históricos. Industrias Creativas, Patrimonio Industrial y Nuevas Formas de Habitar* es un proyecto de Investigación financiado por la convocatoria pública de concurrencia competitiva de ámbito autonómico: Ayudas para Universidades Públicas Andaluzas para Proyectos de Investigación, de la Consejería de Fomento, Articulación del Territorio y Vivienda de la Junta de Andalucía.

CREAfab tiene como objetivo fomentar la reindustrialización creativa de los centros históricos como estrategia de desarrollo local, facilitando la implementación de Industrias Creativas (IICC) en el contexto del Patrimonio Industrial de Andalucía. Para ello, desde premisas sostenibles y resilientes, se proponen protocolos y herramientas de apoyo a la gestión de espacios productivos vacantes, obsoletos o infrautilizados, pero susceptibles de acoger actividades creativas. La propuesta encomienda a las IICC, que representan el 6,8% del PIB de Europa y el 6,5% del empleo, como una industria blanda y cívica capaz de promover el desarrollo local, la regeneración urbana, la restauración de edificios productivos obsoletos, la cohesión social, la cultura local, la empleabilidad y las nuevas economías alternativas. También se destaca el componente artístico de la ciudad adentrándose en el ámbito creativo, centrándose en el potencial de regeneración urbana y social de estos entornos por parte de los creadores y productores locales.

En este contexto, la digitalización e innovación cobran especial interés en el proyecto, cuyos resultados se integran en una herramienta digital interactiva denominada *CREAfab App*. Sus principales apartados se centran en el mapeo y análisis de este tipo de enclaves. Desde la localización de proyectos de referencia a la presencia de las IICC en centros históricos, concretamente en las ciudades de Sevilla y Málaga.

Así, se aborda una metodología de trabajo centrada en el desarrollo de datos espaciales mediante Sistemas de Información Geográfica (SIG) inédito, combinando variables de carácter multidisciplinar (patrimonio, economía, arquitectura, urbanismo, gestión y sostenibilidad) para generar visiones cruzadas y creativas del objeto de estudio.

Estado de arte: datos espaciales para la investigación de industrias creativas

El empleo de datos espaciales y concretamente de Sistemas de Información Geográfica (SIG) para el análisis del contexto en el que tienen lugar las actividades relacionadas con las industrias creativas (IICC) tiene gran potencial. Las aportaciones que se han localizado utilizan los SIG para distintos propósitos, fundamentalmente: (a) mapeo y caracterización del estado actual de las IICC en un determinado ámbito espacial; y (b) análisis espacial para detectar zonas con potencial para su desarrollo. Respecto a la primera de las líneas

de investigación (a), se han llevado a cabo esfuerzos para identificar la concentración de IICC a distintas escalas e identificar áreas de especial actividad, clústeres o distritos creativos. Desde la escala internacional, cabe señalar el registro realizado entre los años 2011 y 2015 para detectar y comparar los principales focos de IICC en distintos países de Europa¹. Centrados en ámbitos geográficos específicos, esta misma labor se ha llevado a cabo de manera pormenorizada en ciudades como Darwin (Australia)², Liubliana (Eslovenia)³, la regencia de Bekasi (Indonesia)⁴ o Los Ángeles (Estados Unidos)⁵.

El registro e inventariado lleva a la caracterización y el análisis de aquellos parámetros que influyen en la aparición y consolidación de las IICC. En este sentido, los parámetros que se analizan van desde la morfología y diseño del tejido urbano⁶, a otros aspectos de índole histórica, social o política⁷. A nivel nacional, se destaca el análisis socio-temporal con SIG realizado por Boal-San Miguel y Herrero-Prieto para detectar patrones de distribución e

¹ Rafael Boix et al., “Creative Clusters in Europe: A Microdata Approach”, en *Actas del XXXVII Reunión de Estudios Regionales-51th European ERSA Congress. New Challenges for European Regions and Urban Areas in a Globalised World* (comunicación, Barcelona, 2011); Daniel Sánchez-Serra, “Determinants of the Concentration of Creative Industries in Europe: A Comparison between Spain, Italy, France, United Kingdom and Portugal” (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015), <http://hdl.handle.net/10803/377431>; Rafael Boix, José Luis Hervás-Oliver y Blanca De Miguel-Molina, “Micro-Geographies of Creative Industries Clusters en Europe: From Hot Spots to Assemblages”, *Papers in Regional Science* 94, n.º 4 (noviembre 2015): 753–772, <https://doi.org/10.1111/pirs.12094>.

² Chris Brennan-Horley y Chris Gibson, “Where Is Creativity in the City? Integrating Qualitative and GIS Methods”, *Environment and Planning A: Economy and Space* 41, n.º 11 (noviembre 2009): 2595–2614, <https://doi.org/10.1068/a41406>; Chris Brennan-Horley, “Multiple Work Sites and City-Wide Networks: A Topological Approach to Understanding Creative Work”, *Australian Geographer* 41, n.º 1 (marzo 2010): 39–56, <https://doi.org/10.1080/00049180903535550>; Chris Gibson, Chris Brennan-Horley y Andrew Warren, “Geographic Information Technologies for Cultural Research: Cultural Mapping and the Prospects of Colliding Epistemologies”, *Cultural Trends* 19, n.º 4 (diciembre 2010): 325–348, <https://doi.org/10.1080/09548963.2010.515006>.

³ Matjaž Uršič, “Characteristics of Spatial Distribution of Creative Industries in Ljubljana and the Ljubljana Region”, *Acta Geographica Slovenica* 56, n.º 1 (2016): 75–99, <https://doi.org/10.3986/AGS>.

⁴ I. Fardani, I. H. Agustina y M. A. D. Yuliandra, “Development of Creative Economy Geospatial Database Using an Open Source GIS Program”, *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering* 1098, n.º 3 (marzo 2021): 032002, <https://doi.org/10.1088/1757-899X/1098/3/032002>.

⁵ Sarah Williams y Elizabeth Currid-Halkett, “The Emergence of Los Angeles as a Fashion Hub”, *Urban Studies* 48, n.º 14 (noviembre 2011): 3043–3066, <https://doi.org/10.1177/0042098010392080>.

⁶ Jung Hoon Lee y Atsuko Kaga, “Visual Analysis of the Relation between Concentrated Districts of Knowledge-Based Industries and Third Places in Osaka City”, en Rudi Stouffs et al. eds., *Open Systems: Proceedings of the 18th International Conference on Computer-Aided Architectural Design Research in Asia (CAADRIA 2013)* (s. l.: Universidad Nacional de Singapur, 2013), 581–589; Helin Liu, Elisabete A. Silva y Qian Wang, *Creative Industries and Urban Spatial Structure* (Cham: Springer International Publishing, 2015), <https://doi.org/10.1007/978-3-319-16610-0>.

⁷ Jin-Liao He y Hans Gebhardt, “Space of Creative Industries: A Case Study of Spatial Characteristics of Creative Clusters in Shanghai”, *European Planning Studies* 22, n.º 11 (noviembre 2014): 2351–2368, <https://doi.org/10.1080/09654313.2013.837430>.

influencia de las IICC en todo el territorio español⁸. También son destacables los estudios de Escalona-Orcao y equipo, desde la disciplina de geografía económica, sobre IICC en ámbitos rurales y ciudades medias de España desarrollados utilizando la herramienta *Cultural and Creative Cities Monitor*⁹. La capacidad de los SIG para trabajar con datos de distinto formato y naturaleza permite procesar todos estos parámetros para obtener conclusiones que orienten el trabajo de políticos y gestores culturales o económicos¹⁰. Asimismo, puede ayudar a emprendedores y trabajadores de las IICC a tomar decisiones acerca de la localización de sus negocios y procesos creativos, además de fomentar redes de trabajo entre ellos¹¹. Esto nos lleva a la segunda línea de investigación (b), referida a la detección de zonas geográficas potenciales para la generación de enclaves creativos. Las aportaciones en esta línea están muy orientadas a sustentar analíticamente futuras inversiones económicas público-privadas en las que la creatividad, inherente a las industrias culturales, se concibe como fundamental para superar los retos globales que están por venir¹². En esta línea, las herramientas SIG también se han utilizado para poner de manifiesto la importancia de la presencia de clústeres de IICC para mejorar los indicadores socioeconómicos de una población¹³.

Por último, el creciente desarrollo de la tecnología web-SIG deriva en la creación de mapas y aplicaciones web interactivas que permiten fomentar sinergias entre distintos usuarios a través de los datos espaciales. No son muchas las aportaciones que de modo abierto y

⁸ Iván Boal-San Miguel y Luis César Herrero-Prieto, “A Spatial-Temporal Analysis of Cultural and Creative Industries with Micro-Geographic Disaggregation”, *Sustainability* 12, n.º 16 (agosto 2020): 6376, <https://doi.org/10.3390/su12166376>.

⁹ Ana Isabel Escalona Orcao et al., “Cultura y desarrollo territorial: un análisis de las ciudades medianas españolas mediante la herramienta europea Cultural and Creative Cities Monitor”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 92 (febrero 2022), <https://doi.org/10.21138/bage.3175>.

¹⁰ Justin O'Connor y Xin Gu, “Creative Industry Clusters in Shanghai: A Success Story?”, *International Journal of Cultural Policy* 20, n.º 1 (enero 2014): 1–20, <https://doi.org/10.1080/10286632.2012.740025>.

¹¹ Eva Coll-Martínez y Carles Méndez-Ortega, “Agglomeration and Coagglomeration of Co-Working Spaces and Creative Industries in the City”, *European Planning Studies* 31, n.º 3 (marzo 2023): 445–466, <https://doi.org/10.1080/09654313.2020.1847256>.

¹² Graeme Lorenzo Evans, “Emergence of a Digital Cluster in East London: Birth of a New Hybrid Firm”, *Competitiveness Review: An International Business Journal* 29, n.º 3 (mayo 2019): 253–266, <https://doi.org/10.1108/CR-08-2018-0047>; Dandan Wu et al., “The Location and Built Environment of Cultural and Creative Industry in Hangzhou, China: A Spatial Entropy Weight Overlay Method Based on Multi-Source Data”, *Land* 11, n.º 10 (septiembre 2022): 1695, <https://doi.org/10.3390/land11101695>.

¹³ Fiona Drummond y Jen Snowball, “Cultural Clusters as a Local Economic Development Strategy in Rural Small-Town Areas: Sarah Baartman District in South Africa”, *Bulletin of Geography. Socio-Economic Series* 43, n.º 43 (marzo 2019): 107–119, <https://doi.org/10.2478/bog-2019-0007>; J C der Linde, Jen Snowball y Tazleen Jooste, “Mapping the Spatial Distribution of Public Funding for Art Culture and Heritage in South Africa: Mzansi’s Golden Economy and the Cultural and Creative Industries”, *African Review of Economics and Finance-Aref* 12, n.º 2 (2020): 110–132.

accesible hayan explorado esta vía en el ámbito de las IICC hasta la fecha¹⁴. Es precisamente esta la brecha que pretende abordar la aplicación web *CREAfab App* objeto de esta aportación.

Objetivos

OG.1. Contrastar la metodología empleada para el desarrollo de una herramienta digital basada en SIG para la investigación de las IICC:

- Planteamiento de fases para el desarrollo de la aplicación *CREAfab App*.
- Mock-up de la aplicación *CREAfab App*.
- Implementación de SIG para la creación de contenidos integrados en la aplicación.
- OG.2. Evaluar las capacidades de la herramienta para analizar el panorama de las IICC en varios centros históricos del contexto andaluz:
- Estudio de referencias nacionales e internacionales en la materia.
- Estudio de sectores y subsectores principales de las IICC en Sevilla y Málaga.

Metodología

El desarrollo completo de la aplicación *CREAfab App* contempla una serie de fases de naturaleza distinta (fig. 1). La primera de ellas está orientada al diseño integral de la aplicación. La segunda, se centra en la elaboración de sus contenidos. La tercera, responde al desarrollo operativo e informático de esta, mientras que la última se corresponde con el período de validación de su funcionamiento.

En este contexto, la aplicación se encuentra aún en fase de desarrollo, presentando en esta aportación la metodología seguida y resultados derivados de las fases 1 y 2. En concreto, se abordan fundamentalmente aquellos aspectos relacionados el diseño operativo de la aplicación y la implementación de los SIG.

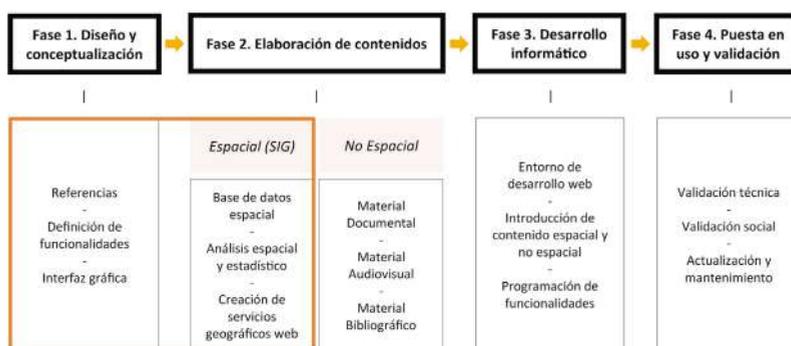


Figura 1. Fases del proceso de desarrollo de *CREAfab App*. Fuente: elaboración propia.

¹⁴ Rostislav Netek, Tomas Burian y Jakub Kohn, "Mapping Creative Industries: A Case Study on Supporting Geographical Information Systems in the Olomouc Region, Czech Republic", *ISPRS International Journal of Geo-Information* 8, n.º 12 (noviembre 2019): 524, <https://doi.org/10.3390/ijgi8120524>.

Diseño y conceptualización de CREAfab App

En cuanto al diseño de contenidos y de la interfaz de la aplicación, *CREAfab App* se concibe como una herramienta que unifica numerosos objetivos del proyecto de investigación, descritos anteriormente. Es por eso por lo que se plantean 4 áreas diferenciadas, que a la vez tienen sub-áreas o funciones integradas. Las 4 áreas se definen a continuación:

1. **Página de inicio:** Esta carta de presentación de la herramienta pretende proporcionar una visión general y acogedora de la aplicación. Aquí, los usuarios pueden encontrar información relevante sobre las últimas actualizaciones y destacados de proyectos arquitectónicos y urbanos. Esta área es una puerta de entrada para explorar el potencial creativo de la aplicación y anima a los usuarios a sumergirse en las diferentes redes sociales del proyecto además de entrar en las otras áreas de la herramienta de manera intuitiva y directa.

2. **CREAfab venues:** Esta sección de la herramienta es la que recoge las funcionalidades de gestión de los enclaves creativos, ofreciendo información general y específica sobre las indicaciones de uso, mantenimiento y preservación de los valores patrimoniales. Además, ofrece funcionalidades directas para contactar con la entidad gestora correspondiente además de escribir una reseña sobre el espacio.

3. **Internacional:** Esta área tiene como objetivo la internacionalización de los resultados del proyecto además de la creación y fortalecimiento de redes internacionales de agentes creativos y organismos e identidades que fomentan las IICC, con el fin de garantizar la longevidad y el impacto del proyecto. Tiene las siguientes funcionalidades: mapa temático interactivo con el panorama nacional e internacional de centros y distritos creativos de referencia, apartado de *highlights*, apartado de redes y comunidades, área de colaboración, sección de ofertas de empleo y formación, un calendario unificado de eventos y finalmente un portal que redirige a convocatorias de financiación de interés.

4. **Área privada:** El área privada o Intranet se compone de 9 funciones: panel de control, chat interno, directorio, calendario y eventos, gestión de documentos, seguimiento de tareas, gestión de datos, referencias externas y sección de informes y estadísticas. Todas estas funciones tienen como objetivo la coordinación y comunicación entre las personas vinculadas al proyecto, independientemente del organismo de vinculación. Para ello, es imperativo el cumplimiento de protocolos de gestión de datos, la eficiencia en el cumplimiento de plazos y seguimiento de tareas y el tener canales directos de comunicación.

En paralelo al diseño de las diferentes secciones y funciones de la herramienta, se distinguen los siguientes criterios de diseño de la interfaz:

- **Simplicidad y claridad:** para facilitar la representación de conceptos complejos para usuarios no expertos en arquitectura y urbanismo.
- **Jerarquía visual:** para resaltar los datos espaciales clave de forma atractiva y comprensible, mejorando la comprensión de la información gráfica contenida en los mapas temáticos elaborados en GIS.
- **Consistencia:** para garantizar una experiencia coherente en todas las funciones.
- **Usabilidad y navegación eficiente:** para proporcionar una experiencia fluida y dinámica.

- Adaptabilidad a dispositivos móviles: para permitir el acceso desde diferentes plataformas y dispositivos.

Logrando la integración de las distintas funciones mencionadas con un adecuado diseño de la interfaz en cada una de las áreas de la App, se consigue una herramienta digital que cumple funciones fundamentales no solo para la difusión del proyecto de investigación sino también para la gestión interna con diferentes instituciones y la internacionalización del proyecto que tienen un impacto directo en el mantenimiento y la preservación de estos enclaves patrimoniales, contribuyendo así al objetivo general de *CREAfab*.

Implementación de Sistemas de Información Geográfica

En este apartado se desarrollan los criterios metodológicos seguidos para la creación del contenido de naturaleza espacial incluido en la aplicación, desde su obtención a su procesamiento y publicación final online. Las herramientas SIG de escritorio utilizadas para desarrollar estas tareas han sido el software libre QGIS y el software ESRI ArcGIS Pro, licenciado por la Universidad de Sevilla.

A. Creación de base de datos espacial: La base de datos del proyecto aglutina cientos de registros relacionados con sectores de las IICC que han sido localizados en distintos repositorios web por parte de un equipo de trabajo especializado en el marco del proyecto *CREAfab*. Inicialmente, estos datos no tienen componente espacial. Se trata de información tabular listada y almacenada en archivos Excel.

Para garantizar la homogeneidad de los datos y su posterior geolocalización, se han acometido varias tareas. En primer lugar, un depurado proceso de elaboración de campos de información específicos para la correcta definición de la actividad de cada registro en el contexto de las IICC. Este proceso ha resultado en la definición de un total de 48 campos de información agrupados en distintas categorías y subcategorías (fig. 2). Así, se han elaborado cinco fichas de recogida de datos en formato Excel que contienen estos campos de información. Cada una de ellas, correspondiente a un ámbito geográfico y temático específico (fig. 3).

En segundo lugar, la inclusión en la base de datos tabular de información relativa a la ubicación geográfica específica de cada registro. Concretamente, sus coordenadas geográficas decimales y su dirección. De este modo, ha sido posible aplicar un procedimiento de geocodificación¹⁵ para geolocalizar y generar de manera automática las entidades espaciales de tipo punto correspondientes a cada registro.

Como resultado, se han obtenido 5 capas de información, incluidas en la geodatabase del proyecto, correspondientes a las 5 tablas de datos iniciales (fig. 3). Las entidades geográficas creadas tienen asociada la información de su tabla de datos Excel inicial. En total, la base de datos incluye más de 1800 registros.

¹⁵ La geocodificación es un proceso que consiste en transformar la descripción de una ubicación (mediante sus coordenadas o su dirección, principalmente) en una ubicación específica de la superficie terrestre. Se puede geocodificar a partir de la descripción de una ubicación a la vez o proporcionando muchas de ellas al mismo tiempo en una tabla de datos.

Bloque	Sección	Campos	Categorías	Subcategorías	Campos		
USOS	Industrias Creativas	INIDE_CATG (Categoría)	CARACTERIZAC. PATRIMONIAL		ICPPT_INDU (Industrial)		
		ICUSO_ICSC (Sector de la II.CC)			ICPPT_VALP (Valores patrimoniales)		
		ICUSO_ICSS (Subsector de la II.CC)			ICPPT_ASOC (Asociacionismo para la salvaguarda)		
	Contexto Creativo	ICUSO_CCCL (Integración en comunidad creativa local)			ICPPT_REHB (Tipo de rehabilitación)		
		ICUSO_CCCC (Integración en clúster creativo)			ICPPT_INTV (Estrategia intervención)		
		ICUSO_CCRI (Integración en red internacional de creadores)					
	Soluciones habitacionales	ICUSO_SHNV (Nº Viviendas)			GESTIÓN	Programa	ICGES_PGTI (Tipo de programa)
		ICUSO_SHTV (Tipo de vivienda)					ICGES_PGPC (Programa colaborativo)
		ICUSO_SHVP (Vivienda productiva)					ICGES_PGPE (Programa educativo)
	Otros usos	ICUSO_OUMF (Multifuncionalidad)					ICGES_PGDR (Actividades de difusión y relación)
		ICGES_PGGE (Programa educativo)					
ESPACIO	Caracterización Arquitectónica	ICESP_ARAC (Tipo de acceso)	Organizativa	ICGES_ORGE (Ente gestor)			
		ICESP_ARES (Espacialidad)		ICGES_ORPR (Ente promotor)			
		ICESP_ARAL (Altura)		ICGES_ORRU (Régimen de uso)			
		ICESP_AREP (Espacio público vinculado)		ICGES_ORCE (Cesión de espacios)			
		ICESP_AREE (Espacios especiales)		INIDE_TITU (Titularidad)			
		ICESP_URDC (Distrito creativo)		ICGES_ORCO (Cooperativa)			
	Caracterización Urbana	ICESP_URDC (Distrito creativo)		Inclusión		ICGES_ORPP (Colaboración público-privada)	
		ICESP_UREC (Proximidad a espacios culturales)				ICGES_INPC (Participación ciudadana)	
		ICESP_URER (Proximidad a espacios de relación)				ICGES_INPI (Prácticas de inclusión)	
		ICESP_URAC (Accesibilidad)				ICGES_INCC (Prácticas de conciliación)	
		ICESP_URTP (Accesibilidad transporte público)	ICLEG_NORM (Marco normativo)				
		ICESP_URSG (Seguridad)	ICLEG_COMP (Organismo competente)				
		ICESP_URIN (Inclusión)	ICLEG_FPUB (Fecha publicación)				
			MARCO LEGISLATIVO				
	Características Técnicas	ICESP_TEIE (Instalaciones específicas)	MARCO LEGISLATIVO				
		ICESP_TECN (Conectividad)					
	Características Ambientales	ICESP_AM2V (Presencia ZVVV)					
		ICESP_AMEE (Medidas eficiencia energética)					

Figura 2. Campos de información para la definición de las Industrias Creativas (IICC). Fuente: elaboración propia.

Geodatabase	Ámbito	Capa SIG Principal	Número de registros	Archivo Excel Relacionado
CREAfab.gdb	Internacional	Aloj_Colab_Espac_Trabajo	40	Alojamiento Colaborativos y Espacios de trabajo
		Referencias_Internacionales	142	Referencias Internacionales de Industrias Creativas
	Local	00_Sevilla_Identificación_1219	1219	Industrias Creativas en Sevilla
		00_Málaga_Identificación_397	397	Industrias Creativas en Málaga
		PAT_INDUSTRIAL_SEVILLA-MALAGA	29	Patrimonio Industrial en Sevilla y Málaga

Figura 3. Relación de capas incluidas en la geodatabase y archivos Excel iniciales. Fuente: elaboración propia.

B. Análisis espacial y estadístico: Tras el proceso de creación de entidades espaciales, la información obtenida puede ser procesada y visualizada de acuerdo a distintos criterios utilizando los datos almacenados en cada campo. De este modo, se han llevado a cabo análisis espaciales de 3 tipos sobre las capas SIG principales: categorizado, cuantitativo y de agrupación. El resultado de estos análisis se materializa en nuevas capas SIG derivadas. Estas capas se emplean a posteriori para la elaboración de ocho mapas temáticos. La figura 4 contiene la relación de contenidos que incluye cada uno de estos mapas.

- Análisis categorizado: Habilita la posibilidad de clasificar de manera visual los registros de la base de datos. Esta clasificación se realiza en base a la información de campos específico en los mapas 01, 02, 03 y 06.
- Análisis cuantitativo: Este análisis permite llevar a cabo cálculos estadísticos que relacionan de manera numérica la distribución espacial de los registros de la base de datos con zonas geográficas concretas. Así, se ha analizado de manera comparativa la presencia de las IICC en los distintos barrios y distritos de Sevilla y Málaga en los mapas 04 y 07. Se tienen en cuenta parámetros como la superficie de ocupación o la población existente.
- Análisis de agrupación: Este tipo de análisis, también conocido como *clustering*, permite localizar zonas con mayor o menor concentración de registros. Los mapas 05 y 08 incluyen clústeres espaciales categorizados de las ciudades de Sevilla y Málaga.

Por último, la naturaleza de los datos recopilados se presta a su representación en forma de gráficos y diagramas estadísticos. Los mapas elaborados han sido complementados con este tipo de herramientas, que permiten interactuar con el contenido de los mapas de manera directa.

C. Creación de servicios geográficos web: Al finalizar los procesos anteriores, se procede a la publicación de contenidos en un portal SIG Cloud. Concretamente, la plataforma empleada es el portal ArcGIS Online, de ESRI, licenciado por la Universidad de Sevilla. El objetivo perseguido es dual. Por un lado, garantizar el acceso e interacción con la información por parte de los investigadores del proyecto *CREAfab*. Por otro, servir como repositorio de productos cartográficos en la nube al que se conectará *CREAfab App* en su futuro desarrollo informático.

Así, se procede al desarrollo de un espacio de trabajo colaborativo dentro del portal para el proyecto, desde el cual los miembros del equipo pueden consultar e intercambiar información. Es en este espacio de trabajo donde se alojan los distintos servicios geográficos web, concretamente: *web maps* y *feature layers* (capas alojadas).

El proceso consiste en publicar los ocho mapas temáticos en el portal, directamente desde el archivo local donde han sido elaborados, garantizando la conservación de la simbología y el resto de opciones de visualización que han configuradas. Es un proceso automático, con la salvedad de comprobar determinados parámetros de la geodatabase del proyecto para garantizar su interoperabilidad con la plataforma ArcGIS Online¹⁶. Una vez publicados los mapas, estos se convierten en *web maps*. Su publicación conlleva la inclusión en el portal de su contenido. Es decir, las capas SIG derivadas de la fase anterior se incluyen como capas alojadas en el portal. Cualquier modificación en las capas alojadas repercute de manera automática en los *web maps* correspondientes.

Mapa	Capa SIG Principal	Capa SIG derivada	Campo Referencia		
01. Alojamiento Colaborativo y Espacios de Trabajo	Aloj_Colab_Espac_Trabajo	-	-		
02. Referencias Internacionales Categorizadas	Referencias_Internacionales	Referencias_Internacionales Categorizadas	INIDE_CATG		
03. Sevilla_Industrias Creativas_Categorización	00_Sevilla_Identificación_1219	A_Sevilla_II.CC_Categoría	INIDE_CATG		
		B_Sevilla_II.CC_Sector	ICUSO_ICSC		
		C_Sevilla_II.CC_Subsector	ICUSO_ICSS		
		D_Sevilla_II.CC_Propiedad	INIDE_TITU		
		E_Sevilla_II.CC_Cesión	ICGES_ORCE		
		Distritos_Sector_II.CC_Mayoritario	ICUSO_ICSC		
04. Sevilla_Industrias Creativas_Cuantificación	00_Sevilla_Identificación_1219	Distritos_Sector_II.CC_Minoritario	ICUSO_ICSC		
		Distritos_Cuantificación de Registros	ICUSO_ICSC		
		Distritos_Densidad por habitante	ICUSO_ICSC y POB_2016_T		
		Distritos_Densidad por superficie	ICUSO_ICSC y Area		
		Barrios_Sector_II.CC_Mayoritario	ICUSO_ICSC		
		Barrios_Sector_II.CC_Minoritario	ICUSO_ICSC		
05. Sevilla_Industrias Creativas_Clustering	00_Sevilla_Identificación_1219	Barrios_Cuantificación de Registros	ICUSO_ICSC		
		Barrios_Densidad por superficie	ICUSO_ICSC y Shape_Area		
		Ídem Mapa 03	Ídem Mapa 03		
		06. Málaga_Industrias Creativas_Categorización	00_Málaga_Identificación_397	A_Málaga_II.CC_Categoría	INIDE_CATG
				B_Málaga_II.CC_Sector	ICUSO_ICSC
				C_Málaga_II.CC_Subsector	ICUSO_ICSS
D_Málaga_II.CC_Propiedad	INIDE_TITU				
E_Málaga_II.CC_Cesión	ICGES_ORCE				
07. Málaga_Industrias Creativas_Cuantificación	00_Málaga_Identificación_397	Distritos_Sector_II.CC_Mayoritario	ICUSO_ICSC		
		Distritos_Sector_II.CC_Minoritario	ICUSO_ICSC		
		Distritos_Cuantificación de Registros	ICUSO_ICSC		
		Distritos_Densidad por superficie	ICUSO_ICSC y Area		
		Barrios_Sector_II.CC_Mayoritario	ICUSO_ICSC		
		Barrios_Sector_II.CC_Minoritario	ICUSO_ICSC		
08. Málaga_Industrias Creativas_Clustering	00_Málaga_Identificación_397	Barrios_Cuantificación de Registros	ICUSO_ICSC		
		Barrios_Densidad por superficie	ICUSO_ICSC y Shape_Area		
		Ídem Mapa 06	Ídem Mapa 06		

Figura 4. Mapas temáticos elaborados y relación de contenidos. Fuente: elaboración propia.

¹⁶ Entre otros, el sistema de coordenadas empleado debe ser geográfico, optando por el sistema WGS84 EPSG: 4326; y todos los registros incluidos en las capas que se publican han de estar indexados.

Resultados y discusión

Este apartado contempla el desarrollo alcanzado en relación a los objetivos iniciales de la investigación, ilustrando con imágenes los resultados alcanzados.

Herramientas para la investigación del panorama de las IICC

Los ocho mapas temáticos elaborados se consideran un instrumento de gran utilidad para el proceso de investigación del equipo de trabajo del proyecto *CREAfab*. Su publicación online permite el acceso remoto al contenido de la base de datos espacial.

La información correspondiente a cada registro está disponible en distinto formato. Por un lado, en forma de ventana emergente al clicar sobre cada una de las entidades de *web map* interactivo. Por otro, mediante gráficos dinámicos configurables que permiten el filtrado y selección de la información de interés mostrada en el mapa. Asimismo, el *web map* ofrece herramientas avanzadas de filtrado a partir de los campos de la base de datos. La figura 5 ejemplifica este tipo de consulta para el “Mapa 02. Referencias Internacionales Categorizadas”. Se observa como la gráfica permite conocer de manera ágil aquellos países con un mayor número de registros.



Figura 5. Consulta de información a través de ventana emergente y gráficos en la *web map*. Fuente: elaboración propia.

De igual modo, el resultado de los análisis realizados con SIG ofrece una consulta visual de la información de la base de datos. A modo de ejemplo, la figura 6 muestra un resultado ilustrativo de los análisis de agrupación realizados para la ciudad de Sevilla. Concretamente,

se ofrece información derivada del campo que categoriza los distintos sectores de las IICC (ICUSO_ICSC), aunque también se ha llevado a cabo con otros. Este análisis de agrupación determina las zonas de mayor concentración de registros en la ciudad, determinando además con un código de colores qué sector es el predominante. En base a estos análisis se pueden obtener conclusiones acerca de la presencia de determinados sectores en una u otra zona de la ciudad. De igual modo, se observa que el sector “Libros y Prensa” es el más abundante en la ciudad de Sevilla. Esta información puede comprobarse mediante la creación de un gráfico dinámico como el de la figura 5.

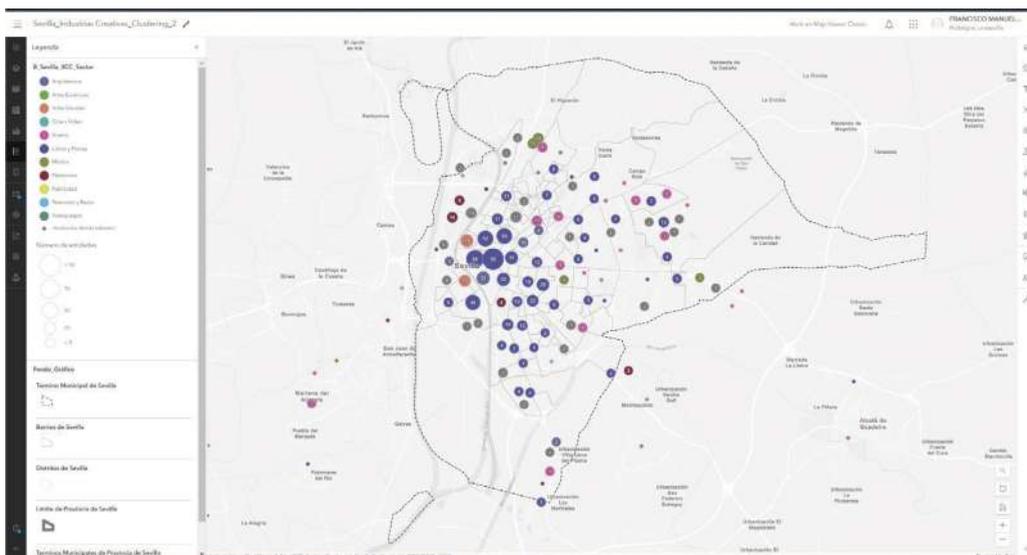


Figura 6. Análisis de agrupación de los sectores de las Industrias Creativas (IICC) en la ciudad de Sevilla. Fuente: elaboración propia.

Interfaz gráfica de CREAfab App

Una vez se desarrollan los mapas temáticos con las herramientas digitales y metodologías indicadas, éstos se deben integrar de manera coherente en la herramienta digital *CREAfab App* junto con las demás funcionalidades complementarias y conformar una interfaz optimizada para el cumplimiento de los objetivos del proyecto. El resultado de la aplicación de esta metodología y principios de diseño se presenta en esta comunicación a través de la figura 7.

A continuación, se explica brevemente el cumplimiento de los diferentes principios de diseño mencionados en la metodología:

- Simplicidad y claridad: El enfoque claro en el diseño de *CREAfab App* se consigue mediante la utilización de un número de recursos gráficos muy limitado, en este caso el uso de líneas paralelas y perpendiculares para encuadrar los diferentes apartados,

el uso de una paleta de colores que contrasta con el fondo blanco y la utilización de un lenguaje gráfico sencillo y directo.

- Jerarquía visual: Se resaltan los aspectos clave del sistema de datos espaciales, permitiendo que las características más importantes se destaquen y comuniquen de manera clara. Se utilizan diferentes tamaños de texto, se juega también con grises para los textos en segundo plano además de separar claramente el menú de navegación de las demás funciones.
- Consistencia: En el diseño de la aplicación se sigue un esquema sencillo, organizando siempre las diferentes funciones siguiendo la misma lógica de configuración, en este caso teniendo siempre el menú de navegación localizable en la esquina superior derecha, cuando se despliega ocupa la parte derecha de la pantalla y la función que se elige aparecerá siempre a la izquierda, debajo del logo de *CREAfab*.
- Usabilidad y navegación eficiente: Se aplican hipervínculos para evitar llegar a una función que no tenga salida, interconectar todo el contenido de la herramienta, utilizando conceptos clave, accesos rápidos, funciones sonoras y visuales para que la navegación en la herramienta sea lo más agradable, fluida y dinámica posible.
- Adaptabilidad para dispositivos móviles: Se aplica una estructura de contenido fácilmente trasladable a cualquier dispositivo y resolución, al plantearse un esquema en el que cada menú y submenú de contenidos son elementos delimitados, se pueden reorganizar atendiendo a las características de cada dispositivo y resolución, tanto horizontal como vertical.



Figura 7. Diseño de la interfaz de la sección *CREAfab Venues* de la herramienta *CREAfab App*.

Conclusiones

La investigación parte de la premisa de incentivar una relación mutua beneficiosa: las IICC tienen unas necesidades materiales e inmateriales (flexibilidad, amplitud, conectividad, singularidad) que los antiguos espacios industriales públicos pueden cumplir y éstos, a su vez, necesitan inversores, gestores y mantenedores para su reactivación y preservación sostenible. El SIG y la herramienta *CREAfab App* facilitarían la correcta combinación entre industria y lugar postindustrial.

Se ha detectado como los SIG se han utilizado de manera frecuente en ámbitos como la geografía económica para las industrias creativas, sin embargo, esta aproximación se considera pionera en cuanto a su objetivo de trabajar desde la caracterización espacial (patrimonio industrial), entrando en la singularidad territorial, para favorecer una relación sostenible y duradera con la industria creativa desde la complejidad de sus necesidades materiales e inmateriales. No sólo es una herramienta que documenta una realidad, sino que proyecta procesos futuros.

Así, se puede concluir que la herramienta digital *CREAfab App*, mediante el uso de datos espaciales, puede ser parte fundamental del proceso de reindustrialización creativa gracias a la inclusión de: referencias inspiradoras; el sistema creativo geolocalizado de una ciudad, tanto creadores como Industrias Creativas; y el paisaje productivo patrimonial con potencial para un proceso *CREAfab*. Pero también, es una herramienta plástica que evidencia lecturas urbanas y territoriales que, a manos de artistas y creadores, ofrecen una visión más profunda de los valores intangibles singulares de enclaves, barrios y distritos creativos. *CREAfab App* se constituye de este modo como ejemplo ilustrativo del uso de herramientas digitales y lenguajes innovadores para la comunicación de la arquitectura. Concretamente de los valores inherentes al patrimonio industrial como lugar de oportunidad, crecimiento económico y progreso social.

Representación y difusión digital del patrimonio monástico: el proyecto *Digital Samos*

Digital Representation and Dissemination of Monastic Heritage: The *Digital Samos* Project

ESTEFANÍA LÓPEZ SALAS

Universidade da Coruña, estefania.lsalas@udc.es

Abstract

El proyecto *Digital Samos* tiene por objetivo el hacer accesible, a un público amplio, el conocimiento generado durante la investigación del proceso de formación y evolución de la arquitectura de un monasterio gallego, el de San Julián de Samos, y su paisaje inmediato. A través de una mirada a algunos periodos concretos de la larga trayectoria vital de este sitio de patrimonio cultural, en esta comunicación mostraremos las potencialidades del uso de herramientas de diseño asistido por ordenador, así como de los sistemas de mapeado web interactivo, animación multimedia y realidad virtual, de cara a la comprensión y difusión de los procesos de concepción, cambio y experimentación en el tiempo de un espacio monástico histórico, pero también abordaremos los desafíos surgidos en el camino de interpretación y presentación de los resultados alcanzados, no sólo a especialistas, sino al gran público interesado.

The project *Digital Samos* aims to make the research about the monastic site of San Julián de Samos (Spain) accessible to the general public, with a particular focus on the evolution of its architecture and the surrounding landscape. Through a brief look at some specific periods of the long history of this cultural heritage site, in this paper we will present, on the one side, the potential of the use of computer-aided design tools, as well as interactive web mapping systems, multimedia animation and virtual reality, in order to understand and communicate the process of designing, changing and experiencing a historical monastic site over the course of centuries. On the other side, we will also address the challenges that arose in the in-progress work of dissemination of the research results, not only to specialists in the field, but also to a wider audience.

Keywords

Historia de la arquitectura, arquitectura y paisaje monástico, patrimonio digital, visualización digital, mapeado web interactivo

History of architecture, monastic architecture and landscape, digital heritage, digital visualization, interactive web mapping

Introducción

Las herramientas digitales se han convertido en medios esenciales de interpretación y presentación del patrimonio cultural. Nos ayudan a comunicar el significado de los sitios patrimoniales a diferentes tipos de públicos a través de nuevas formas de conocimiento y transmisión de sus valores. También contribuyen a su conservación sostenible a largo plazo, especialmente del patrimonio más sensible que, una vez digitalizado, es accesible a un público más amplio, garantizando, al mismo tiempo, su correcta preservación para futuras generaciones. Las tecnologías digitales pueden, además, ser de gran utilidad para crear un rico mundo virtual, complejo, lleno de información, objetos y relaciones que se superpongan al real, generando capas experienciales de cultura intangible, que enriquezcan la información tangible del patrimonio físico.

No obstante, frente a las oportunidades que se abren, la aplicación de las herramientas digitales al campo del patrimonio histórico no está exenta de dificultades, retos y riesgos, como las desigualdades de acceso a la información digital, los desequilibrios en la definición de las narrativas digitales sobre patrimonio, la ausencia de enfoques universales a la cuestión de la propiedad de los datos digitales, o la falta de una infraestructura adecuada para la gestión del patrimonio digitalizado y digital, entre otros.

En esta comunicación proponemos mostrar, a través de un caso concreto, el del proyecto *Digital Samos* (https://digitalsamos.udc.es/index_es.html), de qué forma el uso de herramientas digitales de visualización ha sido clave en nuestro estudio integral de los cambios espacio-temporales de un sitio de patrimonio cultural, pero también en la comunicación del conocimiento adquirido en torno al sitio, sus valores y significados más allá del ámbito académico.

Arquitectura y paisaje monástico: el caso de San Julián de Samos

El sitio de patrimonio cultural que es objeto de estudio, presentación e interpretación en el proyecto *Digital Samos* es el del monasterio gallego de San Julián de Samos. Ubicado en el interior de la provincia de Lugo, en el noroeste de España, este conjunto monástico fue fundado en la segunda mitad del siglo VI cerca de un curso de agua, en un valle profundo y resguardado a los pies de las montañas de la meseta lucense. Su trayectoria vital es larga y lo que hoy vemos es resultado de un proceso secular de cambios constantes y sucesivos que han definido un verdadero palimpsesto, es decir, un ambiente construido complejo, de múltiples capas superpuestas, reescritas durante siglos. Para poder leer las capas históricas que componen el complejo monástico actual, en el proyecto *Digital Samos* utilizamos una metodología que combina el estudio de fuentes históricas, la investigación in situ del ambiente construido y la aplicación de herramientas digitales para su representación e interpretación. De cara mostrar el potencial de estas últimas, de la larga trayectoria vital del monasterio, en esta comunicación nos vamos a centrar en un periodo concreto, el de la Baja Edad Media.

El resto arquitectónico más antiguo que se conserva del primitivo monasterio de Samos es lo que hoy se conoce como Capilla del Ciprés o del Salvador, construida a finales del

siglo IX o a principios del X¹. Está ubicada a unos cien metros del conjunto actual, y es la pieza que mejor demuestra que en Samos existió un monasterio anterior al de época bajomedieval.

Además de la Capilla del Ciprés, tenemos constancia de que en Samos se construyó una iglesia de estilo románico entre finales del siglo XII y principios del XIII². Se demolió en el año 1746, para poder finalizar la construcción del templo monacal actual, pero de ella se conservan hoy algunos restos que podemos clasificar en tres grandes grupos. El primero de ellos lo forman elementos que mantienen su posición original, aunque no su aspecto, porque sufrieron reformas en siglos posteriores. El segundo grupo son restos que no están en su ubicación primitiva, pues fueron trasladados a distintos lugares, bien para seguir siendo utilizados cuando se derribó la iglesia románica o bien conservados como piezas independientes; y un tercer grupo son elementos que no pertenecieron en un primer momento al templo bajomedieval, sino que son resultado de diferentes procesos de reforma que se llevaron a cabo en él a lo largo del tiempo³.

Dentro del primer grupo se inserta el elemento más significativo de todos los restos conservados de la desaparecida iglesia románica de Samos. Así es por haber sobrevivido al paso de los siglos en su posición original, un factor que es clave para considerarlo punto de partida en el estudio y reconstrucción de la arquitectura del monasterio bajomedieval (fig. 1). Se trata de la esquina sur del antiguo templo románico, de la que pervive parte de la fachada principal con una escalera de caracol que subía por el interior de una de las dos torres que tenía y parte de la fachada sur, con un contrafuerte y una portada sencilla, pero con elementos propios del arte románico, como las columnas que la flanquean por ambos lados, rematadas en capiteles de decoración variada, que sirven de apoyo a las arquivoltas de medio punto que cubren el vano. En los sillares que conforman este esquinual todavía se pueden reconocer talladas distintas marcas de cantería, que nos indican que en su construcción participaron varios canteros. El aspecto original de la portada fue modificado con la disposición de una pequeña bóveda de cañón con casetones, de estilo renacentista y también tenemos constancia fotográfica de obras de restauración en la parte superior del vano en la segunda mitad del siglo XX.

¹ Entre los estudios sobre la arquitectura de la Capilla del Ciprés destacamos los trabajos de José Villaamil, "La capillita monacal de Samos y la de San Miguel de Celanova y la iglesia de Santa Comba de Bande", *Galicia Histórica*, n.º 11 (1903): 697-719; Manuel Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1919), 93-96; Pedro de la Portilla Costa, "La capilla del Salvador o del Ciprés, templo mozárabe de Samos", en *Monasticum* (Santiago de Compostela: Editorial Lápicos, 2006), 83-107; y Estefanía López Salas, "Una huella prerrománica: la capilla del Ciprés (Samos-Lugo)", *Restauración Arqueológica, Bollettino del Gruppo di Ricerca sul restauro archeologico Conservazione e manutenzione di edifici allo stato di rudere*, n.º 2/2012 (2013): 11-15.

² Manuel Castro, "Un monasterio gallego", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, n.º 4/82 (1912): 114-115; Pedro de la Portilla Costa, *El Monasterio de Samos* (León: Ediciones Leonesas, 1984), 19; Maximino Arias Cuenllas, *Historia del monasterio de San Julián de Samos* (Samos: Monasterio de Samos-Diputación Provincial de Lugo, 1992), 160; Ramón Yzquierdo Perrín, "El arte medieval en el arciprestazgo de Samos", en *Miscelánea samonense: homenaje al P. Maximino Arias O.S.B.* (Lugo: Diputación Provincial de Lugo-Servicio de Publicaciones, 2001), 59.

³ Castro, "Un monasterio gallego", 137-140.

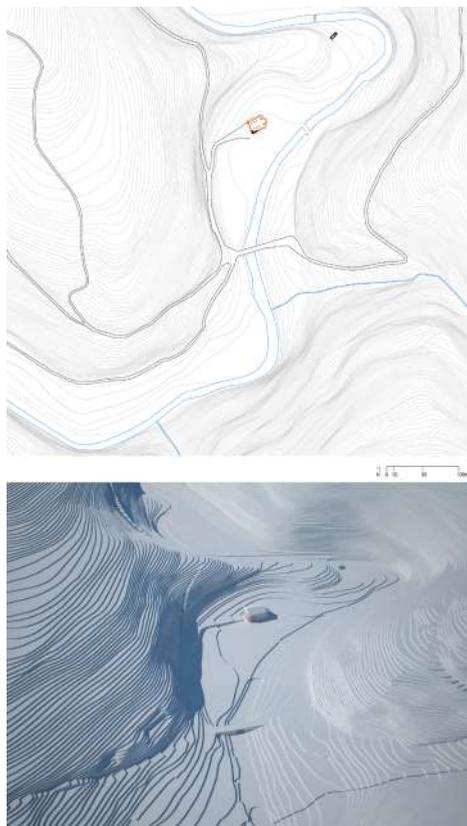


Figura 1. Plano bidimensional y modelo tridimensional de la capilla del Ciprés y la iglesia románica de San Julián de Samos. Fuente: elaboración propia.

El segundo grupo de restos lo forman aquellos elementos que, cuando la iglesia románica fue derribada, en 1746, se trasladaron al nuevo templo, el que hoy existe, o bien se conservaron como piezas independientes: parte de las losas de piedra de su pavimento, la escalera interior de una de las torres que poseía, un fragmento de una línea de imposta, algún elemento columnario y un sarcófago.

El tercer grupo lo constituyen aquellas piezas que fueron diseñadas para el templo románico, principalmente para adecuar su espacio interior a lo largo de diferentes procesos de reforma y que, una vez desaparecido este, se reutilizaron en el nuevo y en él se conservan actualmente. Se trata de varios altares, entre los que destacan, por permanecer casi totalmente completos, los de San Benito, la Virgen y Santa Gertrudis, los púlpitos y los órganos, todos ellos elaborados a lo largo del siglo XVII. A estos restos físicos debemos añadir una serie de documentos históricos que nos permiten no sólo constatar la existencia de este templo monástico, sino también saber cómo era. A través de una copia de la concordia celebrada en 1167 entre el abad y sus monjes, hoy conservada en el Tumbo de Samos, tenemos noticias de la intención de construir una iglesia, al señalar que, en el reparto de las

donaciones ofrecidas al monasterio por los difuntos, la mitad sería para el abad y la otra mitad la recogería el *camerario*, es decir, el encargado de vestir a la comunidad, y añadía, “excepto cuando el abad inicie las obras de la iglesia”, momento en el que serían para el abad dos partes de las donaciones y la tercera para el monje *camerario*⁴.

En otra concordia por el reparto de los bienes entre el abad y los monjes, fechada en el año 1228, encontramos nuevas referencias a la iglesia cuando se detalló por escrito la distribución de las donaciones que los fallecidos hacían al monasterio. En este documento se fijaba que esas donaciones debían ser divididas en cuatro partes: “una para el abad, otra para el sustento de los hermanos, la tercera para el monje *camerario* y la cuarta para la construcción de la iglesia”, añadiendo “hasta que se finalice”⁵. Este hecho nos permite suponer que estaba próximo su término. En definitiva, a través de los documentos citados, podemos saber que la construcción del templo románico de Samos se llevó a cabo entre 1167 y 1228, aproximadamente.

Además, a través de un acta de visita del año 1684 a esta iglesia, que todavía seguía en pie en esa fecha, podemos conocer algunas de sus características arquitectónicas⁶. En este documento se ordenaba que, a partir de ese momento, cada persona que quisiera ser enterrada en el interior del templo debía pagar una tasa que sería acorde a la importancia del espacio seleccionado para el enterramiento y mayor cuanto más cerca estuviera este del presbiterio. Al describir el precio de cada lugar de enterramiento, indirectamente se describió la configuración interior del templo.

A través de este texto y algún otro conservado sabemos que el templo tenía una planta de tipo basilical, con tres naves con tres ábsides de planta semicircular y crucero y estaba orientado litúrgicamente, con su cabecera hacia oriente y con la fachada principal mirando a poniente. Asimismo, poseía dos torres, una destinada al reloj y la otra a las campanas⁷. Cada nave estaba formada por tres tramos, sin contar el espacio del transepto y parte de la nave central estaba ocupada por el coro bajo de los monjes.

Directamente comunicado con la portada que se conserva de la iglesia, se situaba el claustro del monasterio, en torno al cual se abrían las diferentes estancias que conformaban la pequeña ciudad monacal en la que desarrollaba su vida una comunidad de 40 monjes a

⁴ Arias Cuenllas, *Historia del monasterio...*, 140; Estefanía López Salas, “Propuesta metodológica para la restitución de la planimetría de una arquitectura medieval desaparecida: la iglesia románica del monasterio de San Julián de Samos (Lugo)”, *Arqueología de la Arquitectura*, n.º 10 (2013), 4. <http://dx.doi.org/10.3989/arq.arqt.2013.008>; Estefanía López Salas, “The Reform of Samos Abbey between 1491 and 1637: Uncovering the Logic of the Architectural Changes”, *Imago Temporis - Medium Aevum*, n.º 11 (2017), 350-351. <https://doi.org/10.21001/itma.2017.11.14>.

⁵ Castro, “Un monasterio gallego”, 114-115; Portilla Costa, *El Monasterio de Samos*, 19; Arias Cuenllas, *Historia del monasterio...*, 160; Yzquierdo Perrín, “El arte medieval...”, 59; López Salas, “Propuesta metodológica...”, 4.

⁶ Castro, “Un monasterio gallego”, 192-194; López Salas, “Propuesta metodológica...”, 6-7.

⁷ López Salas, “Propuesta metodológica...”, 5-9.

finales del siglo XII. No obstante, de este claustro no se conservan restos materiales que hayan sido identificados hasta la fecha, pero sí algunos pocos documentales⁸.

El sitio monástico medieval lo completaba una edificación más, destinada a hospedería e independiente de las anteriores, además de un hospital para peregrinos ubicado a los pies del camino a Santiago de Compostela que atraviesa las inmediaciones del monasterio.

La reconstrucción del sitio monástico bajomedieval de Samos que se muestra en la fig. 2 y las diferentes fases de su formación y desaparición en el tiempo, es resultado de la combinación de la información que procede de los restos físicos y de los documentos históricos, y del uso de herramientas de visualización adecuadas.

Esta representación del sitio monástico medieval bidimensional y tridimensional, que aquí se muestra como imágenes estáticas, forma parte de una investigación de mayor alcance en la que el objetivo es comprender, en su conjunto, el largo proceso constructivo experimentado por el monasterio y su entorno inmediato, desde sus orígenes hasta la actualidad⁹. Reconstruir el monasterio bajomedieval de Samos es una oportunidad, por tanto, para lograr un estudio integral de las transformaciones espacio-temporales del conjunto monacal.

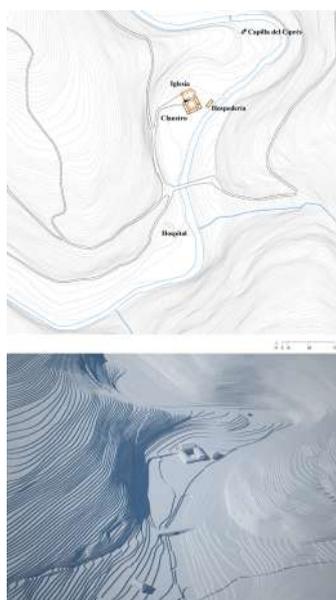


Figura 2. Plano bidimensional y modelo tridimensional del sitio monástico de San Julián de Samos en época bajo-medieval. Fuente: elaboración propia.

⁸ Castro, “Un monasterio gallego”, 118; Plácido Arias Arias, *Historia del Real Monasterio de Samos* (Santiago de Compostela: Imprenta, Librería y Encuadernación Seminario Conciliar, 1950), 171; López Salas, “The Reform of Samos Abbey...”, 350-351, 358-360.

⁹ Estefanía López Salas, “San Julián de Samos-Lugo, estudio e interpretación del diseño monástico y su evolución” (tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2015), <http://hdl.handle.net/2183/14723>.

Documentación, representación y comunicación

El flujo de trabajo seguido en el conjunto de este proyecto sobre San Julián de Samos ha tenido varias fases. La primera de ellas fue la de documentación cuyos resultados se han expuesto muy brevemente en el apartado previo para una etapa concreta de su proceso evolutivo. Durante esta fase se adquirió un conocimiento profundo del espacio histórico, pero con sus limitaciones. Estas últimas las determinaron la escasez de fuentes y restos y la ausencia total de documentos gráficos, así como la inconsistencia entre algunos datos.

El segundo paso del flujo de trabajo fue la representación bidimensional del templo a través de herramientas de dibujo asistido por ordenador de cara a la generación de una serie de planos que mostrasen cada una de sus principales etapas evolutivas. En esta fase se utilizaron las medidas, geometría y escalas reales en el caso de las evidencias, mientras que se plantearon hipótesis para aquellas partes perdidas, o alteradas en el largo proceso vital del monasterio. Asimismo, se utilizaron escalas de color para diferenciar claramente entre estos dos grados de certidumbre.

El principal potencial de la recuperación de las trazas del templo románico es el visualizar o hacer visible al ojo humano algo lo que solo con los textos es abstracto, así como abrir la puerta hacia el análisis del papel de esta arquitectura no sólo en la configuración del conjunto bajomedieval, sino también en el diseño y evolución de fases posteriores del monasterio. Por ejemplo, la iglesia románica determinó la orientación del claustro gótico o de las Nereidas, empezado a construir en los años sesenta del siglo XVI (fig. 3), pero también la forma de abordar el proyecto del claustro grande y el templo actual que fueron rodeando el edificio medieval manteniéndolo en pie hasta que el culto se pudo trasladar y, al mismo tiempo, conservando de aquel lo que cumplía una función estructural en el nuevo diseño (fig. 4)¹⁰.

No obstante, los retos para reconstruir el sitio monástico medieval fueron múltiples. El primero y más importante, la ausencia de documentos gráficos, lo cual nos condujo al desarrollo de una propuesta metodológica para recuperar las trazas de la iglesia que se apoya en una triple aproximación a la arquitectura desaparecida: documental, tipológica y dimensional.

En esta propuesta todas las fuentes y restos descritos tuvieron un papel en la recuperación de la planta, alzado y sección. A modo de ejemplo, los retablos de la Inmaculada y de San Benito procedentes de la iglesia románica, que hoy se conservan en el templo actual, nos permitieron obtener los anchos de las naves laterales, de 3,22 m o 10 pies carolingios, así como confirmar la forma semicircular de la planta de los altares colaterales, pues si observamos la parte posterior de ambos retablos, con una forma curva, se pone de manifiesto que fueron construidos para ser encajados en un ábside semicircular¹¹. Aquí la representación del espacio histórico no es un corolario de lo que se investiga, sino que la representación

¹⁰ Estefanía López Salas, "Investigación histórica + Modelado 3D + Animación: Cómo abordar cuestiones de cambio en la arquitectura de san Julián de Samos", en *Las humanidades digitales como expresión y estudio del patrimonio digital*, coord. por María Ángela Celis Sánchez (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021), 94-97.

¹¹ López Salas, "Propuesta metodológica...", 12-14.

forma parte del propio proceso de investigación¹². El siguiente paso del flujo de trabajo fue la reconstrucción tridimensional del sitio monástico medieval, también con la utilización de herramientas de diseño asistido por ordenador. Los modelos tridimensionales se desarrollaron a partir de la información dimensional y de certidumbre embebida en las trazas bidimensionales previamente elaboradas. Los modelos tridimensionales añaden al paso previo la posibilidad de analizar el espacio histórico desde múltiples puntos de vista, así como la exploración de cuestiones de la experiencia humana que de otro modo serían imposibles por la alteración o desaparición del sitio histórico.

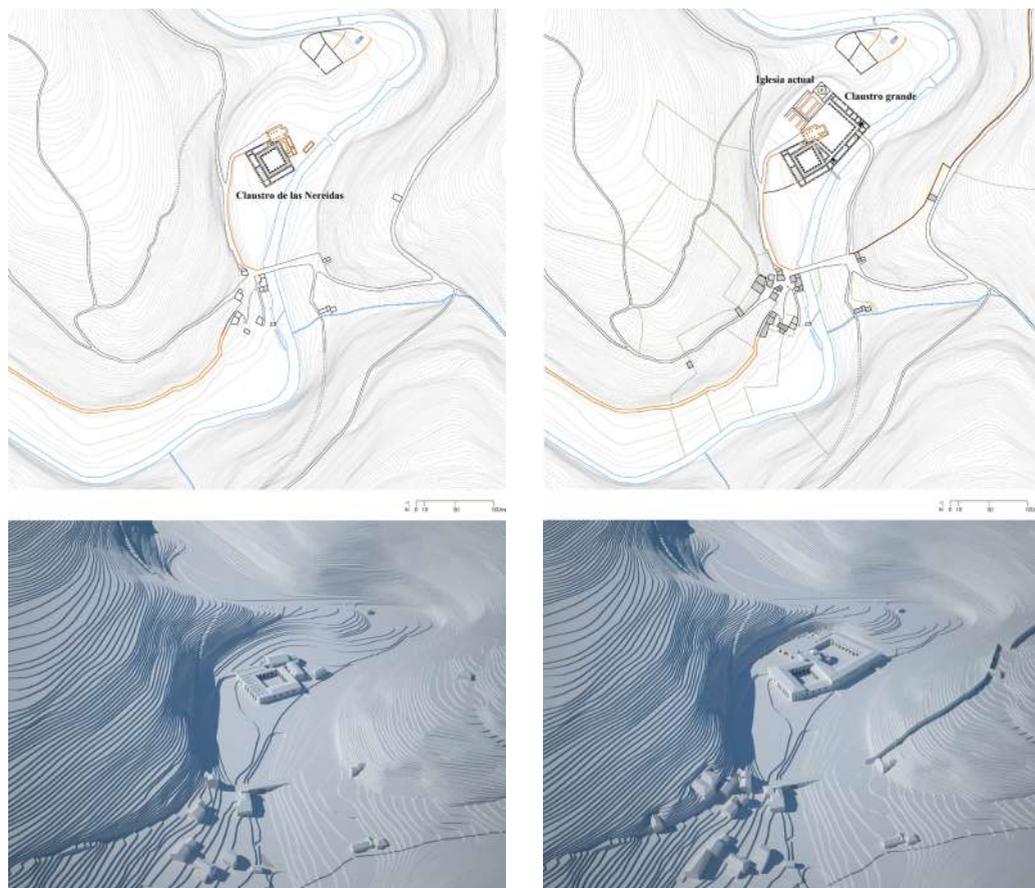


Figura 3. Plano bidimensional y modelo tridimensional del sitio monástico de San Julián de Samos hacia los años sesenta del siglo XVI. Fuente: elaboración propia.

Figura 4. Plano bidimensional y modelo tridimensional del sitio monástico de San Julián de Samos hacia principios del siglo XVIII. Fuente: elaboración propia.

¹² Anne Helmreich, “Introducción a la Historia del Arte Digital: una conversación colaborativa”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 9 (2021), 161-182. <https://doi.org/10.25025/hart09.2021.09>.

Como resultado de los pasos anteriores, se generaron un par de plano bidimensional y modelo tridimensional para cada una de las principales fases evolutivas del monasterio, entre ellas las del complejo bajomedieval, que nos permitieron, como académicos, obtener una mejor comprensión de los múltiples procesos a través de los que el monasterio de Samos y su entorno inmediato fueron diseñados, entendidos, modificados y experimentados en el tiempo como una totalidad de topografía, arquitectura e historia humana.

En este punto, comenzó la fase de comunicación o difusión de los resultados de la investigación, partiendo de la importancia que esta tiene para la correcta conservación de los sitios de patrimonio cultural. Esta fase de comunicación o difusión hace uso también de las herramientas digitales y se divide en varias vías de actuación: imágenes estáticas, realidad virtual, animación multimedia y mapa web interactivo. Veamos de forma resumida, las posibilidades y retos de cada una de ellas.

De la imagen estática a la visualización interactiva: oportunidades y retos

La publicación de imágenes estáticas generadas a partir de los planos y modelos es una vía habitual en los estudios sobre los cambios espacio-temporales del patrimonio histórico y fue el primer camino o vía de comunicación que abordamos. Ofrece la ventaja de facilidad de creación del producto de difusión, pero también varias limitaciones, sobre todo relacionadas con cuestiones de exploración y experimentación del espacio en el tiempo por parte del observador, y también de integridad y transparencia por parte del lector del resultado¹³.

Para superar la cuestión de la exploración y experimentación de cuestiones espacio-temporales, la segunda vía de difusión que abordamos dentro del proyecto fue la creación de un ecosistema de realidad virtual, que nos ofrecía el potencial de interactuar con los artefactos históricos de una forma más real y atractiva.

En la creación de este ecosistema virtual, de nombre *CultUnity3D*, el principal reto fue la transformación de los modelos tridimensionales de un software CAD al formato del motor de videojuego multiplataforma *Unity* (fig. 5). El ecosistema fue diseñado con un total de tres funcionalidades principales¹⁴. La primera funcionalidad creada fue de Interacción Espacio-temporal que permite al usuario moverse por el espacio de la arquitectura histórica (Interacción Espacial) y también por las diferentes fases de su evolución en el tiempo (Interacción Temporal). Asimismo, implementamos dos tipos de controladores, uno de primera persona y otro de viaje guiado. El primero permite la exploración a voluntad del usuario y el segundo convierte al usuario en un observador pasivo que viaja a través de un tour predefinido. La tercera funcionalidad creada fue la de Integración de Fuentes y Narrativa, para que el producto resultante se explicara a sí mismo a través de la incorporación al

¹³ Sheila Bonde, Alexis Coir y Clark Maines, “Construction–Deconstruction–Reconstruction: The Digital Representation of Architectural Process at the Abbey of Notre-Dame d’Ourscamp”, *Speculum: A Journal of Medieval Studies*, n.º 92-S1 (2017), S288–S290. <https://doi.org/10.1086/694169>.

¹⁴ Estefanía López Salas et al., “CultUnity3D: a Virtual Spatial Ecosystem for Digital Engagement with Cultural Heritage Sites”, *Proceedings 2020*, n.º 54 (2020), <https://doi.org/10.3390/proceedings2020054027>.

sistema virtual no solo de los modelos, sino también de los planos, de las fuentes de la investigación y de una breve narrativa.

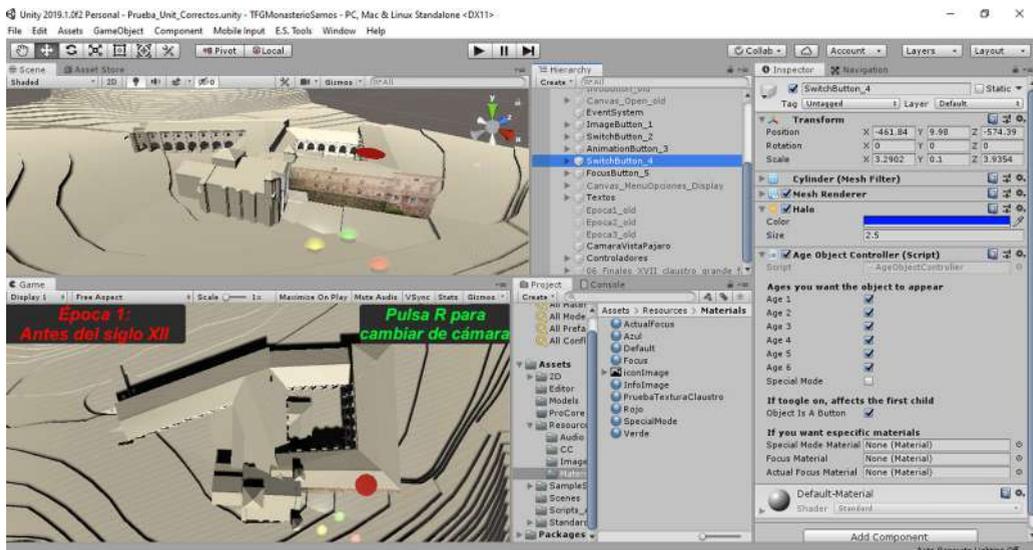


Figura 5. Vista del desarrollador del ecosistema virtual *CultUnity3D*. Elaborado por Adrián Xuíz García.

La tercera vía de difusión desarrollada ha sido la creación de una animación multimedia, de título *Creación de un sitio monástico: desde sus orígenes al siglo XIX*. Pretende mostrar los resultados de la investigación en un discurso narrativo riguroso y claro, por medio de la combinación de documentos históricos y contemporáneos junto a las visualizaciones bidimensionales o tridimensionales generadas en fases previas. Cada fotograma de la animación está dividido en dos partes principales a través de una línea temporal: la izquierda muestra una selección de las fuentes documentales históricas o contemporáneas utilizadas en la investigación, mientras que la zona de la derecha acoge siempre en su parte superior un plano 2D y un modelo 3D, además de una pequeña narrativa que identifica el periodo mostrado, así como las fuentes de los recursos utilizados (fig. 6).

Esta animación busca ser rigurosa en su forma de presentar la información, integrando con transparencia las fuentes de la investigación y también los resultados alcanzados. Un factor importante de este producto multimedia es que nos permitió recrear el factor tiempo, es decir, nos pudimos alejar de la imagen congelada de un momento concreto hacia la visualización del proceso de formación y cambio del ambiente construido. Hacer la animación exige, por tanto, el estudio y representación previa de todas las transformaciones que se sucedieron y esto exige al investigador/a una comprensión más profunda del proceso evolutivo

del sitio histórico, que se adquiere durante el trabajo de representar el factor tiempo a través de esta herramienta digital¹⁵.

Y, por último, la cuarta vía y la más ambiciosa de todas ellas apuesta por el mapeado web interactivo. Desde el año 2018 está en curso el trabajo en el proyecto *Digital Samos* que incluye, además de acceso a la animación anterior (<https://digitalsamos.udc.es/animation.html>), un prototipo de mapa web interactivo para la presentación y difusión de las transformaciones espacio-temporales del monasterio, que integra la representación del espacio de un sitio histórico y permite al usuario explorar, interpretar y analizar la información (https://digitalsamos.udc.es/interactive_map_es.html).

El objetivo de este mapa web es caminar hacia una representación bidimensional más integral y efectiva. Más integral porque no sólo es capaz de incorporar la representación en dos dimensiones de un espacio concreto en un momento determinado, sino también realidades espaciales anteriores o próximas, todas en relación con el sitio monástico actual, las fuentes de la investigación y una narrativa (fig. 7). En realidad el mapa interactivo de *Digital Samos* camina hacia la creación de un mapa profundo que, en su dimensión horizontal, integra la cuestión del espacio; en su dimensión vertical, el tiempo; y a cada una de las formas representadas les asocia datos históricos, en una infraestructura de representación web que es multicapa, multi-escalable, temporalmente dinámica y estructuralmente abierta, cuyos retos todavía son muchos, principalmente técnicos¹⁶. No obstante, creemos que estos se verán superados por las posibilidades que se abren, especialmente de cara a comunicar los estudios en torno al ambiente construido histórico.

Una reflexión final

En definitiva, el desarrollo de prácticas digitales implica un cambio profundo, que va más allá de nuevas formas de conservar y disfrutar del patrimonio, pues supone una transformación del modo en que documentamos y transmitimos nuestra memoria colectiva, la forma en la que accedemos a ella e incluso el nacimiento de nuevos conocimientos. Las tecnologías digitales están cambiando nuestra forma de investigar, comprender, representar y difundir, incluso de experimentar, los sitios de patrimonio cultural. Entender, a través de ejemplos concretos, de qué modo lo hacen y qué oportunidades y retos conllevan, nos permite abrir el camino hacia nuevas formas de comunicar la arquitectura en la era digital.

¹⁵ Elena Svalduz, "Architectural and Urban Change Over Time: The School, Church and Monastery of Santa Maria della Carità", en *Visualizing Venice: Mapping and Modeling Time and Change in a City*, ed. por Kristin L. Huffman, Andrea Giordano y Carolina Bruzelius (Nueva York: Routledge, 2018), 36–42; Estefanía López Salas, "Making an Animation as a Means of Dissemination and as a Tool for Research into Historical Sites: The Case Study of San Julián de Samos", *International Journal of Humanities and Arts Computing*, n.º 15-1-2 (octubre 2021), <https://doi.org/10.3366/ijhac.2021.0266>.

¹⁶ David J. Bodenhamer, "The Potential of Spatial Humanities", en *The Spatial Humanities. GIS and the future of Humanities Scholarship*, ed. por David J. Bodenhamer, Trevor M. Harris y John Corrigan (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 14-30; David J. Bodenhamer, Tom M. Harris y John Corrigan, "Spatial Narratives and Deep Maps: a special report", *International Journal of Humanities and Arts Computing*, n.º 7-1-2 (2013): 170- 175; Les Roberts, "Deep Mapping and Spatial Anthropology", *Humanities*, n.º 5-5 (2016), 1-7. <https://doi.org/10.3366/ijhac.2013.0087>.



Figura 6. Extracto de la animación *Creación de un sitio monástico: desde sus orígenes al siglo XIX*, accesible en https://digitalsamos.udc.es/interactive_map_es.html. Fuente: elaboración propia.

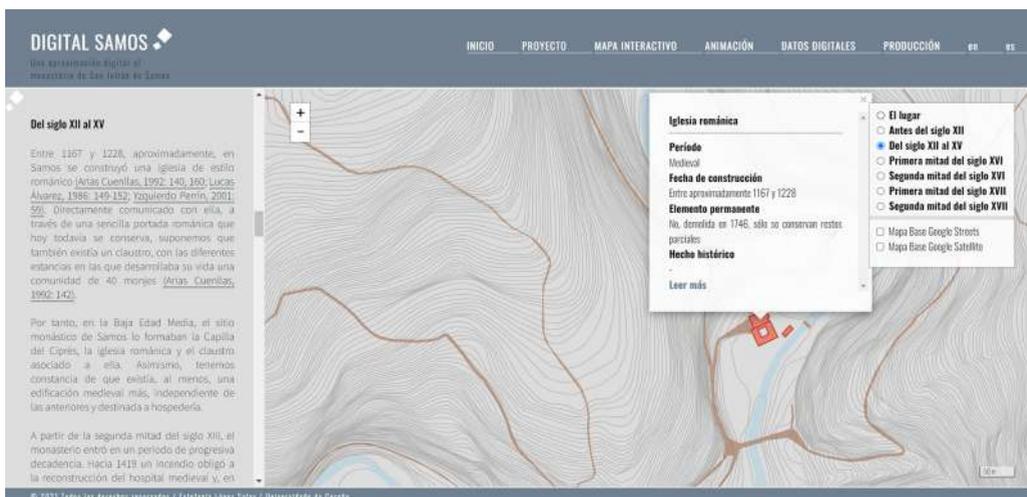


Figura 7. Mapa interactivo del proyecto *Digital Samos*, accesible en https://digitalsamos.udc.es/interactive_map_es.html. Fuente: elaboración propia.

Arquitectura para redes o arquitectura para la vida

Architecture for Networks or Architecture for Life

ÁNGELA MARRUECOS PÉREZ

Marañón Marruecos Arquitectos, angela@maranonmarruecos.com

Abstract

La sociedad vive rápido. Hoy debido a las redes sociales y a la comunicación instantánea cada decisión y cada acto tiene una repercusión inmediata. Multitud de imágenes y contenido digital sobre arquitectura nos llegan cada día. Desde su origen, la arquitectura ha sido hogar y lugar confortable donde desarrollar la vida y espacio para relacionarse como ser social. Éste aspecto es fundamental a la hora de proyectar un espacio. Puede resultar obvio, sin embargo hoy la experiencia física de la arquitectura empieza a verse comprometida en pro de una experiencia digital que se abre a diferentes campos no necesariamente convergentes. Por esta razón la forma, tanto de comunicar como de intervenir en la arquitectura debe ser clara y especialmente intencional en ese sentido. Ahora más que nunca: ¿Hasta qué punto puede estar influyendo el mundo digital en el proceso de proyectar y en la arquitectura en sí misma?

Society lives fast. Today, due to social networks and instant communication, every decision and every act has an immediate impact. A multitude of images and digital content about architecture reach us every day. Since its origin, architecture has been a home and comfortable place to develop life and space to relate as a social being. This aspect is fundamental when planning a space. It may be obvious, however today the physical experience of architecture is beginning to be compromised in favor of a digital experience that opens up to different fields that are not necessarily convergent. For this reason, the way of both communicating and intervening in architecture must be clear and especially intentional in that sense. Now more than ever: To what extent can the digital world be influencing the design process and architecture itself?

Keywords

Arquitectura, habitar, proyectar, técnica, espacio

Architecture, inhabit, project, technique, space

La arquitectura: resultado de la experiencia de habitar

La arquitectura, como sabemos, es una conjunción de espacios, conformada por una tectónica, masas, que se ordenan en función de la luz, y que ha de responder a una serie de necesidades: preexistencias, formas de vida y gustos particulares. Permanentemente en contacto con la naturaleza del ser, responde físicamente a requerimientos de confort térmico, acústico, funcionalidad de uso y belleza visual. Por lo tanto es y debe ser siempre un espacio pensado y proyectado desde el habitar, en pleno contacto físico con el lugar (fig. 1) desde el cual se desarrolla y evoluciona la técnica a lo largo del tiempo.



Figura 1. Arquitectura vernácula Alpujarra de Granada. Fuente: Fotografía de Ángela Marruecos Pérez

Los usuarios de redes sociales y potenciales clientes hoy tienen muchas dudas acerca del proceso de proyectar incluso cuando se trata de su propia vivienda. De la idea generadora (gustos, formas de vida, preferencias del que habita) hasta su ejecución constructiva y acabados, el arquitecto transita por un camino complejo. Valorar y analizar la incipiente tiranía de lo digital y cómo repercute el impacto visual buscado en redes en detrimento del proyectar desde el habitar, es oportuno hoy. La proliferación de concursos de arquitectura y perfiles en redes que únicamente muestran imágenes 3D se convierten en un sendero que cada vez tiene más tránsito donde ciertos puestos de control se van haciendo necesarios si no queremos que la arquitectura (experiencia física) se desvirtúe. Hoy tiene una repercusión directa tanto en la percepción por el potencial cliente como también en la formación de profesionales. Álvaro Siza afirmaba en 1998:

La relación entre naturaleza y construcción es decisiva en arquitectura. Esta relación, fuente permanente de cualquier proyecto, es para mí una especie de obsesión; siempre fue determinante en el curso de la historia y, a pesar de ello, hoy tiende hacia una extinción progresiva.¹

¿Cómo comunicar la arquitectura sin desatender a su propia naturaleza?, ¿Cómo impedir que se desvirtúe en la comunicación digital? A su vez recalcar que la arquitectura es fruto de la creatividad empleada con precisión en la búsqueda de soluciones a necesidades concretas, oscilando continuamente en un perfecto equilibrio entre el arte y la técnica, por lo que es importante considerar de antemano que no se reduce a una mera distribución de espacios como pueda parecer al ser tan accesible a través internet. Arquitectura no es crear únicamente diseños llamativos para incrementar visualizaciones en redes. Sí son obras pensadas y bien proyectadas. Cuando entramos en un espacio que está pensado, se percibe, de alguna forma tiene alma, esencia, y siempre se llega a ella a través una investigación. Se crea conectando elementos de la realidad, uniendo todos esos elementos hasta llegar al proyecto final, una conclusión. Como menciona en reiteradas ocasiones Alberto Campo Baeza “analizar detenidamente todos los datos existentes y luego diagnosticar un problema para, finalmente, resolverlo. Proyectar en arquitectura es algo más serio, más científico, que lo que la mayor parte de la gente cree. En verdad, proyectar en arquitectura es investigar.”²

¿Se está comunicando de forma óptima? En multitud de ocasiones, la presencia digital de la arquitectura parece reducirse a un potente diseño de interiores. Sin embargo, la arquitectura es fruto de su tiempo y refleja una verdad: nace de su época concreta y evoluciona con el pensamiento y la técnica siempre a favor del que la habita. Hasta ahora si había algún condicionante externo en el ámbito residencial era el espacial: por lograr más viviendas en un mismo espacio a menudo se podía llegar a un diseño que de alguna forma condicionase el uso diario de la vivienda. Y en ocasiones podían verse afectados la eficiencia o comodidad al disponer de espacios más acotados. Ahora que las redes sociales son vehículo perfecto

¹ Álvaro Siza, *Imaginar la evidencia*, trad. por Juan Barja (Madrid: Abada Editores, 2003), 15.

² Alberto Campo Baeza, *Palimpsesto Architectonico* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018), 36.

para que esa planimetría sea necesariamente mucho mejor, contrastada y almacenada, es, sin embargo, la inmediatez de lo visual lo que tiene mayor impacto. El acabado y la forma externa se comienzan a considerar por encima de otros de gran importancia en el resultado final. ¿Estará condicionando la forma de hacer arquitectura la propia forma de comunicarla en redes?

Arquitectura para las redes. Apariencia

Hoy se dice mucho que lo que no se comunica no existe y en las redes sociales se ha convertido en un extremo. Vemos arquitectura muy parecida, que el algoritmo a través del cual funciona el consumo de contenido en internet repite hasta la saciedad y cada vez se muestra más. Abrimos cualquier plataforma/red social y aparece el mismo tipo de imágenes. Sin embargo, esto no quiere decir que la arquitectura que consumimos en redes esté construida.

Hoy vemos multitud de espacios digitales, perfiles profesionales en redes sociales cuya estructura principal es a base de render 3D. Como decía, el propio funcionamiento de internet para favorecer la difusión y del algoritmo que rige las redes, se construyen marcas personales basadas en estéticas cada vez más parecidas: mismo tipo de material utilizado casi viral, mismo diseño de mobiliario (que a menudo podemos encontrar como bloques en internet) o edición de fotografía preestablecido para que además tenga la misma tonalidad todo el cuerpo del perfil de Instagram, etc. Considerando Instagram y Pinterest, redes sociales más usadas por su fuerte componente visual, como el medio digital en el que se consume más arquitectura por parte de profesionales y no profesionales. Si bien es una herramienta que bien utilizada eleva de forma exponencial la cualificación de los espacios y permite acceder al diseño en detalle de acabados que antes sólo podían verse una vez en obra, también está produciendo una bifurcación. Empieza a parecer más importante la estética que la función. Podemos encontrarnos incluso con espacios de miles de seguidores en los que únicamente se muestran imágenes 3D como inspiración, que a menudo están creados digitalmente por personas que no se han formado como arquitectos e incluso jóvenes cuyo uso del mundo digital se convierte en un hobby muy alejado de ser algo profesional.

Entonces surgen aquí diversas cuestiones. ¿Hasta dónde podemos comunicarnos de forma efectiva con el cliente para que sepa exactamente en qué consiste nuestro ejercicio de la profesión? ¿Cómo trasladar las diferencias que hay entre el uso de la arquitectura digital y el ejercicio de arquitecto al consumidor de arquitectura a través de redes? ¿Se hará necesaria la intervención de los colegios profesionales en el futuro para trasladar un criterio y método para comunicar la arquitectura de forma que tanto arquitecto como espectador y potencial cliente estén protegidos? ¿Se reduce más bien a formar al cliente-espectador? Cabe mencionar también que existe una forma de marketing con perfiles profesionales presentes en internet cuyo cuerpo principal está fundamentado en el uso masivo de arquitectura de otros profesionales. Ciertamente es que, aunque esta medida puede favorecer la visibilidad de dicho perfil, se sirve de obras ajenas como principal atractivo y esto, en la mayoría de las ocasiones, resulta confuso para el potencial cliente.

En resumen, existe una brecha cada vez mayor entre lo que es hacer arquitectura de lo que lo parece, al menos digitalmente, entre resolver constructivamente y generar imágenes de arquitectura en 3D o lo que representa arquitectura para las redes.

Arquitectura para la vida. Experiencia

La función última de la arquitectura es hacer mejor la vida de las personas, hacerla más bella. Ser el lugar donde se crea la vida y también donde se refugia que tantas veces menciona el filósofo francés Gaston Bachelard en su obra *La poética del espacio*, razón por la cual es importante que esté pensada. Según Bachelard, “pareciera que la imagen de la casa fuese una topografía de nuestro ser íntimo”³ y por ello la arquitectura más esencial y honesta en el diseño y uso de los materiales es la que apela a nuestro interior. Para ello debe primar la eficiencia, utilidad, percepción, la creación de entornos saludables y bellos. El filósofo además argumenta que “poner cualquier cosa, de cualquier modo, en cualquier mueble, indica una debilidad insigne de la función de habitar”⁴.

Reviste una particular importancia el hecho de ser capaces de transmitir los requisitos que debe tener un buen proyecto. Un buen diseño, una óptima construcción, son conceptos que fácilmente pueden diluirse en el entorno digital. A menudo la gente no percibe bien cuáles pueden ser las funciones específicas del arquitecto concluyendo que únicamente damos la imagen final al espacio, sin conocer los criterios previos, puesto que nosotros, en la mayoría de las ocasiones, no lo comunicamos convenientemente. Así, quienes quieren construirse una vivienda, llegan a nosotros con una serie de imágenes extraídas de internet, de perfiles similares que en la mayoría de los casos desean emular, prevaleciendo estética por encima de función, principio totalmente opuesto a la arquitectura y que explica muy bien Alberto Campo Baeza referente a la *utilitas*⁵ o la investigación de la función. La arquitectura ideal busca el diseño óptimo y la completa resolución de un espacio bajo un criterio concreto que en determinadas ocasiones se ve relegado a la apariencia de la que antes hemos hablado. ¿Entonces, dónde queda la actividad profesional que engloba desde la elaboración de la planimetría hasta la elaboración de soluciones constructivas a necesidades o problemas concretos? Juntas, elementos ocultos, etc. ¿Dónde queda la eficiencia en costes en el diseño de espacios, optimizar recorridos y la vida útil en sí?

Eficiencia, utilidad y salud

Vivimos en una época tan confortable a todos los niveles que sólo toleramos un nivel mínimo de incomodidad y ello no solo se ve afectado en la forma de relacionarnos con la arquitectura sino en todos los ámbitos de la vida. Resulta paradójico pensar que si nos dejásemos llevar por la forma de comunicar la arquitectura actual podría devenir en la creación de

³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. por Ernestina de Champourcín (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965), 31.

⁴ Bachelard, *La poética...*, 84.

⁵ Campo Baeza, *Palimpsesto...*, 48.

espacios desproporcionados, sin medida o ineficaces. Precisamente es la comodidad del que habita, lo que contribuye a su felicidad. Junichiro Tanizaki escribe a cerca de lo sutil, de la precisión y de lo que realmente es trascendental en su obra *Elogio de la Sombra* diciendo:

Es un lujo, lo admito, insistir en nombre del buen gusto en detalles tan triviales de la vida cotidiana. Siempre habrá alguien que me argumente que lo esencial es que podamos defendernos de las diferencias de temperatura y del hambre y que la forma importa poco.⁶

El ser humano integra patrones de comportamiento eficientes respecto a la forma de vida determinada, actúa sin necesidad de pensar todo el tiempo, se adapta y forman parte de sus hábitos espontáneos tareas como caminar o coger algo de una forma determinada. Estos patrones repetidos a lo largo del tiempo llegan a configurar nuestra fisonomía y, trasladado en varias generaciones, podrían provocar incluso cambios permanentes. Cabe entonces plantearse la cuestión siguiente: ¿Puede la influencia del mundo digital afectar al diseño de espacios proporcionados correctamente? A este respecto menciona Alberto Campo Baeza en *La estructura de la estructura* que “La única medida fija es el hombre. Con sus propias medidas físicas: las dimensiones de su cuerpo y el área de influencia de sus movimientos.”⁷ ¿Cómo influye la vida más virtual de las nuevas generaciones en el diseño de arquitectura? ¿Puede la era del marketing más incisivo, enfocado a la consecución de ventas, provocar que el cliente se decante siempre por lo más visual y atractivo presente en redes en lugar de recurrir a profesionales? ¿Conoce el cliente que la arquitectura mostrada en imágenes no implica necesariamente que el que la expone esté formado para ejecutarla? Y cabe profundizar y cuestionarse: ¿puede el descontrol de lo visual estar afectando a la profesión por no hacer uso de una correcta comunicación, con las herramientas adecuadas, para bien de la propia técnica? ¿Podrían hacer algo al respecto los colegios profesionales? ¿Se hacen necesarias una serie de medidas para abordar ciertas lagunas? Cada vez hay más estudios científicos y médicos a nuestro alcance y es conocido que un espacio determina el bien estar psicológico de los individuos, no sólo a nivel de percepción visual, luz, confort térmico y acústico, ventilación, etc. sino en algo fundamental y que a menudo pasa más desapercibido y sin embargo es razón fundamental de la arquitectura, y es la eficiencia de uso. Apostar por mejorar la vida del que habita, conseguir recorridos mínimos necesarios para una misma función a la par que una buena resolución constructiva y un buen diseño, en ello radica la utilidad de lo proyectado, la *utilitas* anteriormente mencionada. A. Campo Baeza explica de forma clara que “la articulación de las funciones, las circulaciones, no son tan inmediatas como podría parecer [...] dimensionar, ordenar y relacionar cada una de las funciones pedidas es también investiga”.⁸ Miguel Ángel transmitía que la arquitectura

⁶ Junichiro Tanizaki, *Elogio de la sombra*, trad. por Julia Escobar (Madrid: Siruela, 1994), 6.

⁷ Alberto Campo Baeza, *La estructura de la estructura* (Madrid: Nobuko, 2010), 19.

⁸ Campo Baeza, *Palimpsesto...*, 48.

depende de los miembros del hombre y, en este sentido, Le Corbusier elaboró *Le Modulor*⁹ (fig. 2) en función de la proporción áurea, o la proporción divina, que a su vez está basada en el Hombre de Vitruvio¹⁰ (fig. 3). Le Corbusier y su Modulor abordaban la relación entre la proporción humana y la del espacio construido, puesto que él pensaba que ambos deberían estar en armonía. La arquitectura no puede perder de vista cuál ha sido su evolución y hacia dónde debe continuar desarrollándose integrando la realidad digital siempre para su bien y el de los que la habitamos.

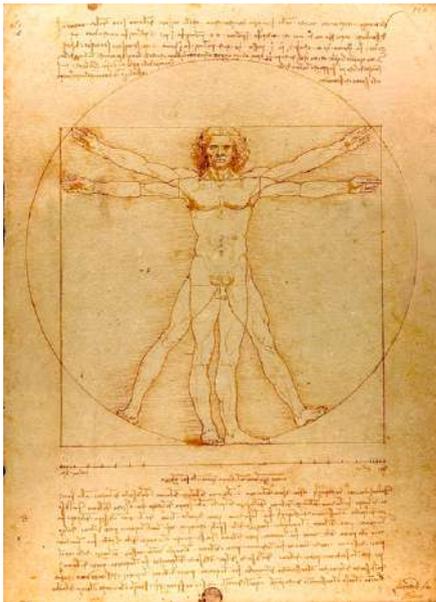


Figura 2. Hombre de Vitruvio, 1490.

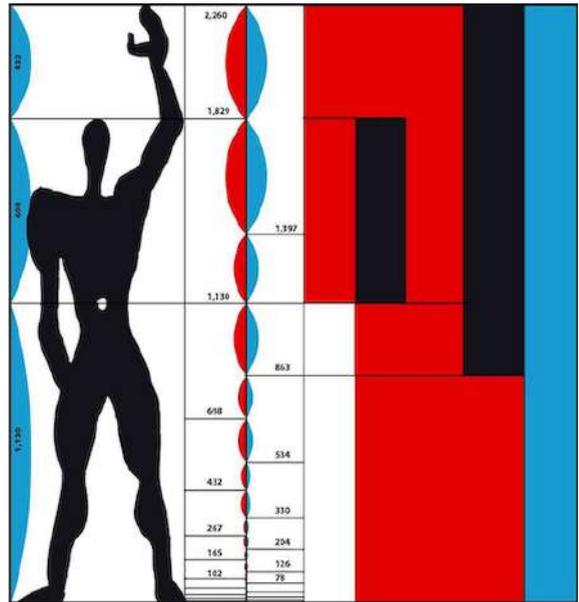


Figura 3. Le Corbusier, *Modulor*.

La era digital permite que todas las imágenes puedan adquirir un nivel de detalle hasta ahora imposible, que un profesional pueda crear marca personal de forma sencilla pero también que pueda hacerse sobre un vacío. Hoy día un experto en marketing puede comunicar más arquitectura que un arquitecto. ¿Puede pasar factura a la propia arquitectura y nuestras ciudades la forma de comunicarla? ¿Se hace necesario establecer algunos criterios de comunicación?

La arquitectura aparte de ser función, utilidad y belleza es, eminentemente experiencia. Es lo que configura nuestro hogar y nuestras ciudades. En 2014 aparece la certificación

⁹ Sistema de medida elaborado por el arquitecto suizo Le Corbusier, *Le Modulor* y *Le Modulor II* publicado en 1950 y 1955 respectivamente, en el cual cada magnitud tiene relación con las demás según la Proporción Áurea, la cual se relaciona con las medidas del cuerpo humano.

¹⁰ El Hombre de Vitruvio es el famoso boceto de las proporciones anatómicas ideales del cuerpo humano realizado por Leonardo da Vinci, 1490.

WELL¹¹, un sistema de evaluación impulsado por las necesidades del mercado que tiene como objetivo certificar la intención de transformar (fig. 4) nuestros hogares, oficinas, colegios y otros entornos mediante el enfoque en la salud y bienestar.

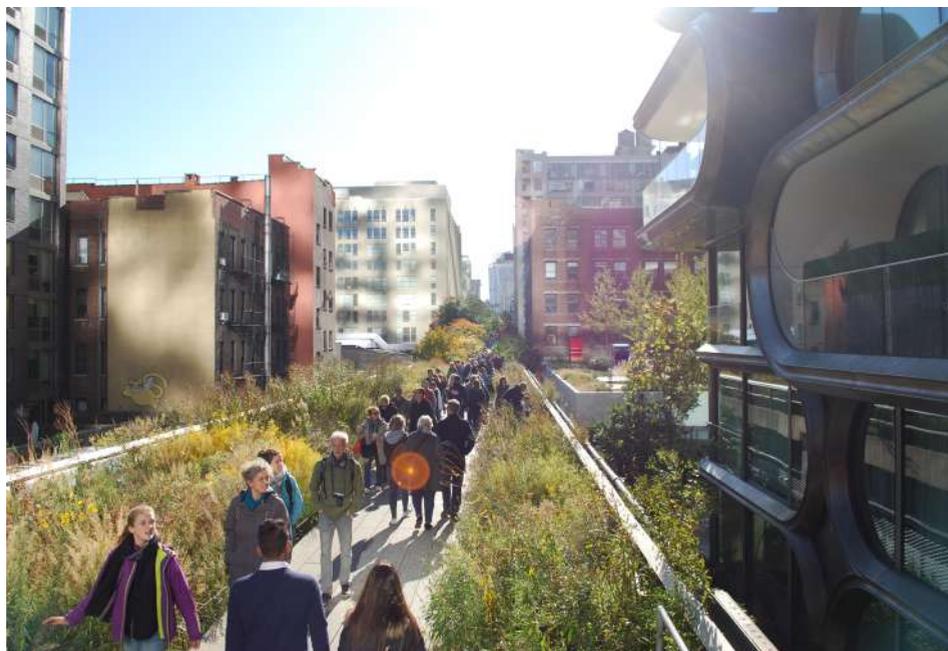


Figura 4. Nueva York, High Line Park. Fuente: Fotografía de Ángela Marruecos Pérez.

La inteligencia artificial permite hoy imaginar un espacio mucho antes de ser proyectado o construido, mediante diseño generativo y paramétrico. Hace que sea posible obtener múltiples soluciones a una sola planta mediante el tratamiento de datos y almacenaje de los mismos. Permite prever retrasos en obras y organizar procesos constructivos con una precisión asombrosa, e incluso elaborar mediciones de proyectos sin haber trazado una sola línea. La inteligencia artificial permite idear espacios híbridos para crear experiencias digitales adicionales a una experiencia espacial concreta, pero siempre será determinante la experiencia física y la percepción espacial real. Surgen también iniciativas digitales cuya intención es comunicar ambos mundos en la dirección de conseguir ciudades más respetuosas apoyándose en dicha tecnología. Por ejemplo, *W3st*¹² inicia un diálogo entre el mundo digital actual y la realidad física para sugerir alternativas en la regeneración de ciudades

¹¹ Certificación Well Building Standard se introduce en 2014 a través del IWBI (International Well Building Institute) siendo una hoja de ruta para certificar espacios que promueven la salud y bienestar humanos tanto física como psicológicamente.

¹² *W3st*, fundada por David Moreno, fundador a su vez de la afamada empresa de gafas de sol Hawkers en 2013, es una iniciativa que se autodefine como una nación digital y física. Propiedad de sus ciudadanos y co-creada desde abajo por ellos mismos a través de vías regenerativas. <https://en.w3st.xyz/>.

y formas de habitar sostenible apoyándose en el desarrollo digital, buscando la eficiencia sin perder de vista la experiencia humana.

Hay algo que el mundo digital nunca podrá igualar de ninguna forma. Lo aprovecharemos para elevar cada experiencia, pero se fundamentará en algo tan humano y esencial como es la percepción física, la sensorial.

Instalado en todas partes, pero sin encerrarse en ningún lado, tal es la divisa del soñador de moradas. En la casa final como en mi casa verdadera, el sueño de habitar está superado. Hay que dejar siempre abierto un ensueño de otra parte. Entonces ¡qué bello ejercicio de la función de habitar la casa soñada [...]!¹³

Recorrer ciudades, explorar parajes, contemplar formas y cómo la luz las atraviesa. El artificio vs naturaleza, apoyándose en ella. Experimentar espacios, acariciar texturas, percibir olores, reconocer materiales que llevan siglos en un edificio. Caminar preexistencias y tocar la tierra. Notar el aire que se escurre entre las formas sin hacer ruido por la técnica que ya estuvo en una maqueta. Atravesar un viñedo y entrar, horadando la tierra. Sentirse al resguardo, cobijado, abrazado. El olor a madera de la mejor factura. Atisbar el mar desde un forjado que vuela. Saborear un vino. Entrar en una estancia de doble altura o en la que todo está medido y donde sólo cocinar se convierte en una experiencia. En eso consiste esto, en hacer cada vez mejores las experiencias, más elevadas, que hablan por qué no: de nuestra esencia. Y todo requiere técnica, desde las paredes encaladas de la Alpujarra hasta la fachada high-tech más sofisticada. Y es la técnica en la arquitectura la que puede verse más beneficiada y a su vez la que está en mayor peligro en la comunicación digital. Es la técnica la que hay que enseñar y preservar. La técnica es formación, es un estudio que se sirve de la curiosidad. Es una barandilla perfectamente forjada, poder asir un cajón que cierra suave o la acústica perfecta de una sala. Es un reto comunicar la arquitectura para las redes sin caer sólo en lo visual. Percibir la elegancia de la precisión al servicio del diseño en su totalidad. De alguna forma si no se vela por la técnica, especialmente de cómo transmitirla, se perdería un valor fundamental y las construcciones hablarían casi más que de nosotros del propio proceso de comunicar, sujetos más a ese proceso que a ninguno. Quizá ya no hablaría del esfuerzo de depurar procesos, ni de excelencia. “La grandeza progresa en el mundo a medida que la intimidad se profundiza”.¹⁴

No imagino, por ejemplo, un restaurante Estrella Michelin donde la cocina no está optimizada. A la grandeza de uno restaría la carencia de todo lo demás, y de qué sirve el brillo de uno si el resto no lo acompaña. Tampoco que la bodega de un sumiller esté mal atemperada. Afinar nuestro instrumento depende de nosotros, en el ello estriba la técnica. Y ¿cómo sería el estudio de un compositor que no está acondicionado acústicamente? Si queremos poder disfrutar algo debemos ser capaces de crearlo y no perder de vista que lo que se nos exigirá será lo que podamos mostrar y comunicar. Pues “lo que no se comunica no existe”¹⁵. Nada

¹³ Bachelard, *La poética...*, 71.

¹⁴ Bachelard, *La poética...*, 172.

¹⁵ Frase atribuida a Gabriel García Márquez.

puede igualar a la experiencia sensorial, a todo lo que parte de nuestra naturaleza y aunque ahora parece muy obvio, la inmediatez de la comunicación, generación 3D y esta maravillosa era de la información pone en peligro procesos que requieren tiempo de asiento. Se requiere un ritmo diferente, pausas y momentos de silencio para poder crear. Entonces ¿cómo deberíamos comunicar la arquitectura? ¿Cómo garantizar el proceso creativo y riguroso de proyectar no se vea afectado por la tiranía de la inmediatez digital? Para terminar, hay que parafrasear de nuevo a Gaston Bachelard en lo que a realzar lo auténtico desde la profundidad del ser humano se refiere: “nos confiaremos, pues, al poder de atracción de todas las regiones de intimidad. Ninguna intimidad auténtica rechaza. Todos los espacios de intimidad se designan por una atracción. Repitamos una vez más que su estar es bienestar”.¹⁶

¹⁶ Bachelard, *La poética...*, 34.

Enseñar el proyecto (y transformar la ciudad) en la era de la comunicación digital

Teaching the Project (and Transforming the City) in the Age of Digital Communication

PAOLO MELLANO

Politecnico di Torino, paolo.mellano@polito.it

Abstract

En estos últimos años se ha asistido a una progresiva desvalorización del papel de la Arquitectura. La enseñanza del proyecto de Arquitectura se ve enturbiada y afectada por decisiones generalizadas de comunicación y espectacularización que generan imágenes cargadas de autorreferencialidad, creadas más para complacer el ego de los proyectistas que para acoger a quienes los habitan. Estos hechos causan una *cesura* con el más hondo sentido del proyecto y el vínculo con los territorios y la ciudad. Una vez más, la ciudad está cambiando, está siguiendo los ritmos de la bolsa, de los beneficios y de las rentas, a una velocidad impresionante. Hoy en día existe un fuerte desapego entre la ciudad física y sus ciudadanos, con evidente crisis y consiguiente inadecuación de los modelos de polis contemporánea. El mismo desapego hay entre la didáctica del proyecto, que intentamos practicar en las aulas de nuestras Universidades.

In recent years there has been a progressive devaluation of the role of Architecture. The teaching of the Architecture project is clouded and affected by generalized decisions of communication and spectacularization that generate images loaded with self-referentiality, created more to please the ego of the designers than to welcome those who inhabit them. These events cause a *cessation* of the most profound sense of the project and the link with the territories and the city. Once again, the city is changing, following the rhythms of the stock market, profits and rents at an impressive speed. Today there is a strong detachment between the physical city and its citizens, with evident crisis and consequent inadequacy of the models of the contemporary polis. The same division exists between the didactics of the project, which we try to practice in the classrooms of our Universities.

Keywords

Proyecto de arquitectura, ciudad, enseñar el proyecto, habitar, calidad de vida
Architectural project, city, project teaching, living, quality of life

Introducción

En los últimos años, salta a la vista la paulatina desvalorización del papel de la Arquitectura. Es evidente que la deriva hacia la mercantilización de la profesión es constante, hasta el punto de que el proyecto se ha convertido en un servicio que hay que contratar con el máximo descuento económico y de tiempo.

Al hojear asidua y detenidamente las revistas, seguir los blogs y cuentas de las redes sociales más importantes, seguramente podemos encontrar mucho material sobre arquitectura, pero es inevitable constatar el empobrecimiento cultural de esta disciplina, ante las escasas reacciones, sobre todo en la esfera pública.

Siempre estamos conectados a Internet, y siempre al día. Las estadísticas dicen que, en comparación con un coetáneo del siglo XVI, un niño de hoy tiene a su disposición doscientos millones de libros más. Pero si no los lee (porque todos esos libros no se pueden leer), ¿para qué sirve toda esa abundancia?

Y hasta en la práctica de la Arquitectura, como herramienta para construir espacios y lugares públicos de calidad, paisajes habitables cada vez mejores, el panorama que hallamos resulta oscurecido y enturbiado cada vez más por unas ansias generalizadas de comunicación y espectacularización, que producen imágenes llenas de autorreferencialidad, vacías de contenido y de alma, y que se crean más para agasajar el ego de los diseñadores que para acoger a quienes los habitan.

Todo esto puede provocar estados de ánimo contradictorios: podemos sentirnos deprimidos, escandalizados o indiferentes, pero persiste la cuestión de que a quienes ya se han formado una opinión sobre la utilidad de esta yuxtaposición de eslóganes (por lo demás, efímeros) no les queda más que la renegación, el rechazo como posible escapatoria.

Estos hechos crean una cesura con el sentido profundo del proyecto y el vínculo con los territorios, los habitantes, la historia, la ciudad y el paisaje. Han trastocado la esencia de la Arquitectura, en provecho exclusivo de la Economía.

Parece que todo se ha ido descuidando y unificando en las formas de esta nueva modernidad, y la depauperación del pensamiento se produce de forma lenta pero inexorable, así como la merma de la carga positiva del proyecto de Arquitectura, como motor de las transformaciones del mundo en que vivimos, ante una hipertrofia de muestrarios de materiales, de altas tecnologías, casi al servicio exclusivo de la imagen del producto manufacturado, de la cultura de lo efímero y del mercado, con independencia o hasta indiferencia de la cultura de los lugares.

Las empresas trabajan mal, los valores de la artesanía se han ido perdiendo, los plazos que los inversores exigen a los constructores son cada vez más cortos y el arquitecto se ve desbordado al tener que realizar proyectos a destajo.

La ciudad está cambiando, también en esta ocasión, siguiendo el ritmo de la bolsa, de los beneficios, de los alquileres, con una velocidad impresionante y desenfrenada.

Actualmente, se observa una fuerte desconexión entre la ciudad física y sus ciudadanos, con una crisis evidente y la consiguiente insuficiencia de los modelos contemporáneos de polis.

Y este distanciamiento también se puede notar entre la didáctica del proyecto, que procuramos practicar en las aulas de nuestras universidades al proponer modelos culturales de alto nivel, y la realidad de las imágenes, *posts* y *reels* que bombardean nuestras mentes sin cesar.

Por si fuera poco, la cuestión de la pandemia ha supuesto un cambio rápido y poco consciente de las formas de presentar y debatir un proyecto, en el seno de nuestros talleres didácticos: la imposibilidad de una relación directa y presencial entre los profesores y los estudiantes ha propiciado la irrupción de plataformas informáticas de teleconferencia –a través de otras soluciones, concebidas para otras necesidades– por medio de las cuales, en una pantalla más o menos grande (pero siempre más pequeña que una hoja de dibujo normal), poder compartir archivos y representar ideas, exponer dudas, proponer modificaciones y correcciones, informar de problemas y defectos... todo ello con los retrasos debidos a la imperfección de las conexiones de red, y con la dificultad de manipular un signo en el monitor que se controla indirectamente con un ratón o un bolígrafo digital. Para quienes –como los de mi generación– no son nativos digitales, en cierto modo ha sido algo así como retroceder hacia el pasado; paradójicamente, estos programas gráficos digitales hipertecnológicos, en lugar de proporcionarnos una calidad excepcional, nos han forzado a actualizar bruscamente las formas de dibujar a mano alzada, volviendo a empezar prácticamente de cero, y a sentirnos casi como un niño que coge un lápiz por primera vez.

La experiencia del Politécnico de Turín

En cuanto se decretó el confinamiento (el 9 de marzo de 2020), que casualmente coincidió con el comienzo del segundo semestre del curso académico en el Politécnico de Turín, el desconcierto de quienes tenían que impartir el proyecto y de quienes, por el contrario -los estudiantes-, tenían que asistir a los talleres multidisciplinares de diseño, provocó un efecto multiplicador que llevó a todos a remar en la misma dirección, buscando la forma más eficaz y productiva de colaborar de forma proactiva para cumplir el objetivo: llevar a cabo un proyecto en el plazo de un periodo didáctico, es decir, doce semanas aproximadamente.

De ahí surgieron una serie de iniciativas “desde la base”, y entre otras *TeleArchitettura*¹: una plataforma digital, que surgió gracias al ingenio de una serie de estudiantes, doctorandos, becarios de investigación, jóvenes investigadores y profesores más maduros, que se puso en marcha y se perfeccionó para recoger y procesar con espíritu crítico la experiencia de la enseñanza a distancia, realizando los factores que suponían una oportunidad para innovar en la enseñanza del proyecto.

TeleArchitettura declinó este objetivo en dos funciones principales: la primera consistió en establecer un espacio virtual de experimentación y comparación sobre la didáctica de la arquitectura y su relación con la sociedad, creando una comunidad de profesores y estudiantes, que experimentaron de forma conjunta nuevas formas y herramientas para la pedagogía del diseño. Este espacio totalmente “open” enseguida acogió a profesores y estudiantes de cualquier institución académica, tanto italiana como extranjera.

¹ <https://telearchitettura.polito.it/ta>.



Figura 1. El volumen que narra la experiencia de *TeleArchitettura* puede descargarse en línea desde este enlace: <https://telearchitettura.polito.it/it>.

El segundo cometido era compartir con estudiantes del mundo entero (ya que Internet llega a todos los puntos del globo) los resultados de los talleres de diseño de los cursos trienales y de máster en Arquitectura del Politécnico de Turín, convirtiéndose asimismo en una excelente herramienta de orientación para los estudiantes que pudieran estar interesados en cursar estudios universitarios de Arquitectura.

En la necesidad de encontrar soluciones innovadoras para la enseñanza a distancia, los estudiantes y los profesores se mostraron dispuestos y con gran entusiasmo –y también con una buena dosis de humildad– a entablar un diálogo que en cierto modo era desparejo, dado que los estudiantes, por una vez, llevan ventaja en el uso de las herramientas digitales de última generación, al contrario que los profesores, que, por su parte, reúnen la experiencia y los conocimientos necesarios para guiar a los estudiantes en la dirección correcta. No cabe duda de que de esta confrontación surgieron situaciones interesantes: la innovación impuesta por la contingencia del caso y la experimentación de nuevos métodos pedagógicos han generado un binomio inédito, original y útil para avanzar, incluso una vez superada la emergencia pandémica, por nuevas vías, nuevas formas de modernizar la enseñanza del proyecto.

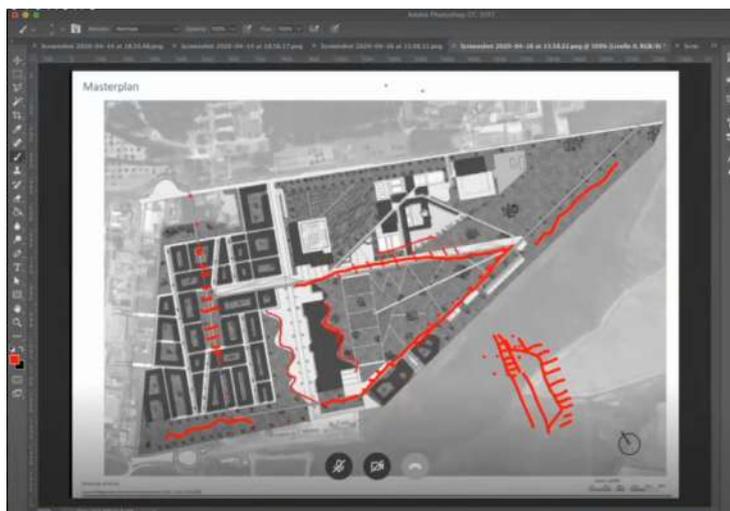


Figura 2. La corrección en línea de los proyectos de los estudiantes. Fuente: <https://telearchitettura.polito.it/>.

El objetivo inicial de *TeleArchitettura* era disponer de un espacio virtual que sirviera de observatorio sobre todas las experiencias innovadoras (y también sobre las incipientes dificultades) que se habían puesto a punto en las distintas entidades académicas para hacer frente a la emergencia didáctica: un espacio que tal vez hoy definiríamos como metaverso, con vistas a ampliar en lo posible el intercambio de ideas y a compartir las soluciones que se van adoptado, aunque se trate de cuestiones muy concretas, casi puntuales: ¿cómo relacionarse con los estudiantes en la revisión de los proyectos, y corregir sus dibujos con la mayor eficacia posible? ¿Cómo superar la imposibilidad de reunirse en la zona de estudio para realizar una inspección? ¿cómo dirigir el trabajo en grupo, que se organizaba normalmente en las aulas, durante el Taller de proyecto? Estas solo eran algunas de las preguntas que se plantearon y debatieron en red. Y luego, a medida que iban perfilándose las posibles soluciones, en poco tiempo, en un par de meses, pasamos a la implantación de las técnicas que se habían experimentado, a la optimización de las formas de trabajar, y a su codificación y normalización, con vistas a la necesaria adopción en lo sucesivo, para convertir estas nuevas prácticas en algo habitual y normal, incluso después de la emergencia pandémica.

Alguien ya lo dijo: “nada volverá a ser como antes”, y de hecho así ha sido.

Tratando de suplir, cuando menos virtualmente, la posibilidad de acudir a los espacios en los que se suelen celebrar la exposición de los trabajos de los talleres multidisciplinares de diseño, al final del semestre –los *final reviews*– se planteó la posibilidad de alojar en la web una selección de láminas de cada curso de diseño. Esta, concebida como una función secundaria del proyecto *TeleArchitettura*, no tardó en convertirse en la dimensión principal de la plataforma.

Y desde el verano de 2020, el conjunto de páginas web y sociales, así como las herramientas para la organización interna de los cursos, fueron cobrando nuevas formas: la web se fue adaptando a las necesidades de los profesores y estudiantes, creando nuevas secciones

específicas para la exposición de material gráfico, pero también para la ilustración de los programas, y la cuenta de Instagram, dada su particularidad de facilitar el intercambio de imágenes, cobró mucha más importancia que la de Facebook. Además, la facilidad para organizar reuniones “a distancia”, en las que debatir, presentar, criticar o promover las actividades y los resultados de los módulos didácticos, aumentó de forma exponencial las posibilidades de conocimiento, intercambio y comparación, mejorando significativamente la difusión de las actividades.

La modernidad: una hoja de doble filo

Si, por un lado, la emergencia pandémica obligó a los profesores y a los estudiantes a inventar una nueva forma de hacer didáctica, basándose en el potencial de las herramientas digitales y en las posibilidades de difusión de la web, por otro lado, se puede constatar fácilmente un aumento notable, incluso hiperbólico, de las posibilidades de encontrar en la web, sin esfuerzo, todo lo que se puede necesitar para elaborar y montar un proyecto: desde los ejemplos que se pueden tomar de las miles de páginas online, pasando por bibliotecas de detalles tecnológicos y sobre materiales, técnicas, hasta catálogos de soluciones preconfeccionadas de secciones de tabiques interiores y exteriores, verticales y horizontales, hasta verdaderos “bloques” tipológicos –como baños, dormitorios, cocinas y salones- para tomar y montar casi como si fueran piezas de un Lego–.

Los mismos fabricantes de materiales, sistemas y componentes de construcción han puesto a disposición en sus sitios web módulos tecnológicos en formato DWG que se pueden copiar, pegar y adaptar a los archivos de proyecto.

Por no hablar del software basado en Inteligencia Artificial, que a estas alturas, tras fijar ciertos datos básicos (forma y superficie de la parcela, volumen edificable, distancias a linderos, altura máxima posible, etc.) se muestra capaz de proponer varias soluciones de diseño, todas viables y todas plausibles, entre las que elegir la que más convenga (al cliente o al proyectista).

Y esto, no solo para un estudiante (que siempre está dispuesto a obtener el máximo resultado con el mínimo esfuerzo), sino también para un profesional perezoso, puede parecer el “País de Bengodi”². Donde la elitropía ya no es la piedra que lo vuelve a uno invisible, sino el proyecto, o el detalle de diseño, que una máquina procesa sin esfuerzo.

Lo cierto es que, ya antes de 2020, nos encontrábamos en esta situación y llevábamos tiempo deplorando estos riesgos y esta deriva³, de los que, hoy por hoy, me temo que ya no sea posible escapar. Es más, parece que las ciudades se van encaminando cada vez más hacia la homologación de formas, materiales y soluciones tecnológicas que se guían más por el software que por el razonamiento humano y, por tanto, por la sensibilidad y la poética de un proyectista que, por el contrario, debería pensar ante todo en hacer vivir bien a los destinatarios de su obra.

² El País de Bengodi, un barrio del pueblo de Berlinzone, es un lugar imaginario que Giovanni Boccaccio describe en la tercera novella de la octava jornada del *Decamerón*, titulada “Calandrino y elitropía”.

³ Paolo Mellano, “Regaining the Culture of Cities”, *City, Territory and Architecture* 4, n.º 1 (2017): 1-6.

Da la impresión de que los estudios de arquitectura han caído en un trance nada competitivo, desde el punto de vista de la calidad arquitectónica y urbana. La única calidad a la que prestan atención es la que se expresa mediante certificaciones energéticas. Lo que más importa es deslumbrar, brillar, construir algo que atraiga la atención de los medios de comunicación, las revistas de moda, las redes sociales, que satisfaga al mercado y transmita un mensaje –por no decir un eslogan– de sostenibilidad y eficiencia.

En la mayoría de los casos, el resultado es un paralelepípedo, o al menos un volumen elemental más o menos deformado, con superficies reflectantes, clase A++++++, etcétera, etcétera.

Es verdad que estoy haciendo una caricatura, pero de los cinco edificios clasificados en 2021 por Standard & Poors como los más eficientes del mundo⁴, ninguno ha salido de la mano de los arquitectos galardonados con el premio Pritzker. Esto tendrá que significar algo, ¿no?



Figura 3. Desde arriba a la izquierda: 1. The Crystal (Londres, 2012 – arq. Wilkinson Eyre); 2. The Edge (Ámsterdam, 2014 – estudio PLP Architecture); 3. Al Bahar Towers (Abu Dabi, 2012 – estudio AEDAS); 4. Sun Moon Mansion (Dazhou, 2010 – Himin Solar Energy); 5. Platinum@BCN (Barcelona, 2019 - GCA Architects). Fuente: <https://www.solerpalau.com>.

⁴ Se trata de The Crystal (Londres, 2012 – arquitectos Wilkinson Eyre); The Edge (Ámsterdam, 2014 – estudio PLP Architecture); Al Bahar Towers (Abu Dhabi, 2012 – estudio AEDAS); Sun Moon Mansion (Dazhou, 2010 – Himin Solar Energy); Platinum@BCN (Barcelona, 2019 - GCA Architects); cf. <https://www.solerpalau.com/blog/it-it/quali-sono-gli-edifici-piu-efficienti-al-mondo/>.

¿Es este el resultado de la modernidad? ¿Es a esto a lo que tenemos que acostumbrarnos?
¿Es este el destino de nuestras ciudades al que hemos de someternos, supinos?

¡Pues yo no estoy de acuerdo!

Esta situación no puede dejar indiferente a nadie. Se impone resistir al avance de estas convulsiones, intentando arrancar de cero desde el sentido mismo del proyecto de Arquitectura, indagando en las necesidades y potencialidades que un contexto, un lugar, un espacio determinado que habitar, expresan en definitiva, reexaminando una y otra vez todas las particularidades que guardan relación con el territorio, con su cultura y con su historia. Por supuesto, explotando el potencial de la tecnología, pero sin supeditar el proyecto a los resultados de un algoritmo.

Conviene hacer una pausa para reflexionar.

Si esto es la modernidad, si estos son los resultados del progreso, quizás tengamos que hacer una pausa y reflexionar.

Porque en toda la historia de la humanidad, el progreso y los descubrimientos científicos siempre han conllevado una mejora de las condiciones de vida, del estado de bienestar, de la calidad de vida, de los lugares y de las ciudades. Solo en el último siglo algo ha fallado, la evolución, que al llevarse al extremo de sus posibilidades, casi como en un cortocircuito, ha provocado una regresión.

¿Dónde se esconde el fallo del sistema?

Una primera reflexión, casi un examen de conciencia, tiene que referirse a la Historia. Estudiarla es algo fundamental, comprender las razones que han llevado a los lugares, al paisaje, a transformarse a lo largo del tiempo es algo fundamental.

Para transformar el paisaje, hay que conocerlo, en todos los sentidos. Lo que significa, antes que nada, conocer la Historia.

La cual, como decía Gregotti, “es el suelo inerradicable sobre el que caminamos, sobre el que se funda nuestro estado, aunque [afortunadamente, añadiría yo] no nos diga nada sobre la dirección que hay que tomar”⁵ más bien, hay que saber interpretarla.

En la relación con la historia también puede (o debe) haber una referencia explícita y voluntaria a la *tradición*: como representación, recuerdo, cita, o como melancolía, como nostalgia; y a veces hasta con ironía, ¿por qué no? Pero tradición no significa repetición acrítica, copia pedestre; muy al contrario, significa reconocer la permanencia del pasado para reformularlo con sentido crítico desde una perspectiva contemporánea.

Precisamente, uno de los rasgos más intrigantes y cualitativos de nuestras ciudades es la estratificación de arquitecturas, materiales y espacios a lo largo y ancho de la historia.

Sin embargo, también hay que “saber olvidar y perdonar a la historia”⁶, escribe Aimaro Isola citando a Ricoeur. En definitiva, hay que apasionarse por el pasado, cuidarlo, considerarlo con piedad, con capacidad crítica para releer y reconocer, en lo que ha sido y ha transmitido, lo que tiene valor y debe mantenerse y potenciarse, de lo que por el contrario puede

⁵ Vittorio Gregotti, *Contro la fine dell'Architettura* (Turín: Einaudi, 2008).

⁶ Aimaro Isola, “Pensare il limite, abitare il limite”, en *Disegnare le periferie*, ed. por Giammarco C. e Isola A. (Roma: NIS, 1993).

olvidarse, y quizá hasta borrarse. No podemos escapar a la cuestión del diseño, porque es una cuestión que pertenece al ser del hombre sobre la tierra, pero tampoco podemos satisfacer esta cuestión tomando el atajo, dejándonos guiar por algoritmos de máquinas y no por el conocimiento y la elaboración de nuestro propio pensamiento.

Proyectar resulta algo agotador, pero si en el afán de proponer imágenes sintéticas que interpreten y prefiguren, al mismo tiempo, la naturaleza y el carácter entrañable de los lugares, con la intención de restaurar una conciencia profunda de los mismos y, al mismo tiempo, poder introducir, respecto a la banalidad de lo existente, incesantes desviaciones, alteraciones para poder dibujar, a partir de lo que ya existe, lo que es posible. Es decir, si no tratáramos solamente de emplazar los edificios en el suelo, como objetos brillantes a los que se puede mirar con asombro, pero tampoco de camuflarlos, de disimularlos entre los demás, o en el paisaje; si por el contrario pensáramos que las viviendas y los lugares que diseñamos han de acoger⁷ y acomodar a quienes van a habitarlos, y no simplemente a contenerlos; pero sobre todo si, de una vez por todas, fuéramos capaces de convencernos de que las amenazas del entorno construido, de las que a menudo solo pretendemos defendernos, pueden convertirse en oportunidades; si fuéramos capaces de comprender el potencial que ofrecen la ciudad, el territorio y la naturaleza; si fuéramos capaces de explotar plenamente las posibilidades que ofrece la tecnología para obtener resultados que sean cada vez de mayor calidad (y no solo para reducir el tiempo del proceso de proyecto y obtener el máximo beneficio económico).

Si así fuera, tal vez podríamos sacar a relucir nuevos lenguajes, enriquecerlos, trascender lo que ya se ha hecho, lo que ya conocemos, lo que ya hemos visto. En definitiva, trascender la estandarización y la monotonía a las que nos han ido acostumbrando en los últimos años, como hijos de la globalización y el capitalismo salvaje.

Este tipo de actitudes podrían derrotarse con facilidad si pensáramos, en todo momento, que cada lugar tiene su idiosincrasia y que cada proyecto es una historia en sí misma, y que el hombre merece poder habitar, con mérito y con placer, en un paisaje.



Figura 5. Bruna y Mellano arquitectos asociados, Cuartel general del Parque Natural de los Alpes Marítimos en Entracque (Cuneo, Italia) - 1996/98. Fuente: archivos personales de Paolo Mellano.

⁷ Edmond Jabés, *Il libro dell'ospitalità* (Milán: Raffaello Cortina Editore, 1991).

El proyecto de la ciudad, o más bien para la ciudad, siempre debería poder definir una estrategia, proponer nuevos planteamientos e implantar el sistema urbano con la participación de todos los interlocutores locales y todas las competencias necesarias, sin borrar su pasado de forma arbitraria. Hoy más que nunca, hay que saber leer concienzudamente las diferencias que componen nuestro saber, y recoger la demanda de vivienda que va surgiendo, para dar una respuesta responsable, auténtica, meditada, es decir, capaz de movilizar las competencias que se han ido adquiriendo al margen de las disciplinas canónicas de la Arquitectura, incluyendo sobre todo las que se han consolidado en las prácticas, muchas veces dolorosas, de la vida de cada individuo.

En realidad, la Arquitectura no tiene la exclusiva del proyecto, que por su propia naturaleza es multidisciplinar; y la aptitud para la actividad proyectual es un comportamiento que la Arquitectura y el Urbanismo deberían compartir con una Geografía y una Historia interpretativas, apartadas de los paradigmas objetivadores de la descripción, los datos y los documentos. Pero también con las Tecnologías, las Ciencias de las Estructuras y de la Energía, de la Ingeniería Ambiental y de las TIC. Desde luego no quiero afirmar el abandono de esa ἀρχή (*arché*) de la Arquitectura que se ha construido a lo largo de la Historia, que por cierto subsiste en filigrana como base de todo nuestro trabajo, pero habría que asumir estas diferencias con la perspectiva que la demanda de habitar plantea a cualquiera que se acerque al proyecto de Arquitectura.

Conclusiones

Nosotros, que tenemos la responsabilidad de enseñar en las escuelas de arquitectura, deberíamos procurar ayudar a los estudiantes que asisten hoy a nuestros cursos a trabajar con sensatez, competencia e inteligencia en paisajes que se encuentran en situaciones delicadas (por lo menos en el caso italiano), pero que al mismo tiempo encierran un gran potencial: animándoles, exhortándoles a trabajar en temas paisajísticos y medioambientales, instándoles a aprender sobre el pasado para después poder proponer de forma consciente y responsable actuaciones que reurbanicen la ciudad contemporánea.

Las ideas de los estudiantes suelen tener una peculiaridad: son muy atrevidas, porque se desarrollan en muy poco tiempo (unas pocas semanas) y quizás, sobre todo, porque llevan la firma de gente joven pero todavía poco astuta, que aún no se rige por las prácticas profesionales; pero son ideas que tienen el gran mérito de romper moldes, de forzar un poco la mano para diseñar nuevos paisajes, innovadores desde el punto de vista formal, pero también en el uso de materiales y de tecnologías de la construcción. Si sabemos orientarlas, estas ideas pueden dar unos resultados extraordinarios.

En la escuela, cada tema de proyecto puede tratarse según la declinación, la interpretación de cada cual; y en la didáctica del proyecto puede proponerse casi cualquier idea, siempre que sea lícita, plausible y viable: de hecho, no hay una sola manera de hacer las cosas, no hay fórmulas preestablecidas, procedimientos correctos o incorrectos a priori.

Sin embargo, es importante que los proyectos surjan de los lugares, estén sólidamente arraigados en el suelo sobre el que descansan, pertenezcan a los paisajes en los que se asientan y acompañen sus transformaciones.

Cada lugar, cada paisaje tiene su propia historia, idiosincrasia, identidad y fisonomía⁸. No es casualidad que la forma de construir (pero también de habitar) en nuestros territorios, en el campo, entre las sierras, haya permanecido inmutable durante siglos, y se nos haya transmitido: aquellas soluciones tipológicas y constructivas eran, y quizá sigan siendo, las que más se adaptaban a un contexto medioambiental caracterizado por unas condiciones de vida y de trabajo muy duras y difíciles.

Por supuesto, esto no significa que no se pueda inventar nada más, que ya se haya dicho todo y que ya no tenga sentido seguir investigando. Pero sí que toda investigación debe arrancar de lo que ya existe, de la constatación de que las soluciones que adoptaron nuestros antepasados tenían su razón de ser y se han mantenido con el paso del tiempo, precisamente porque esas razones eran fuertes, tenían bases sólidas, estaban arraigadas en el territorio, entendiéndose como tal el espacio, el entorno, el suelo, el clima y la cultura.



Figura 6. Bruna y Mellano arquitectos asociados, Plaza de los servicios en el Plan para los Asentamientos Productivos de Collegno (Torino, Italia) - 1998/2002. Fuente: archivos personales de Paolo Mellano.

⁸ Luisa Bonasio, *Geofilosofía del paisaje* (Milán: Mimesis, 2001).

Y las nuevas formas y tecnologías tienen que vérselas con el mundo circundante, en busca de una nueva armonía, una justa medida para adaptarse con gracia a los lugares, inventando nuevos paisajes.

De eso se trata: de encontrar el punto justo de equilibrio entre lo que existe y lo que se quisiera hacer, trabajando por analogías o diferencias, pero siempre intentando modificar en el sentido de mejorar, en todo caso de alterar, pero sin trastornar.

Mejorar los lugares significa hacer que sean acogedores: y para que una Arquitectura sea acogedora, debe encajar en el lugar con elegancia y aplomo; para entablar diálogo con lo que conforma lo preexistente, no es necesario gritar, es necesario mirar, observar, ver, imaginar, inventar y crear⁹.

A veces una lectura completa del tema, una referencia puntual a los usuarios, en ese lugar, puede ayudar en el planteamiento del proyecto. Otras veces un detalle tecnológico puede convertirse, más que en un nodo de un sistema de actuación, en un regalo que se ofrece a quienes miran, usan y habitan el edificio que lo incluye. En resumen, se trata de recuperar la cultura y la historia de los edificios, de los lugares y de las ciudades.

Hay que arrancar en la *quinta dimensión*¹⁰ de la Arquitectura, del paisaje, del mundo en que vivimos. Hay que preservar, valorizar y recuperar las identidades paisajísticas, pero sin cristalizarlas ni musealizarlas. Las ciudades también cambian, mutan, se transforman, al igual que las civilizaciones que las habitan: ahora bien, es imprescindible gobernar esta evolución, dando respuestas a las numerosas llamadas (procedentes del mundo económico, político, social, etc.) que no sean evasivas, corrosivas, sino que sepan adaptarse, con inteligencia, a los cambios que estamos experimentando. Se trata de mirar al paisaje para buscar lo que trasciende el proyecto, superando lo que ya existe, para recuperar nuestra identidad.

No podemos negar nuestras raíces, las historias que nos pertenecen y a las que pertenecemos, los paisajes que nos acogen y que acogerán a cuantos vengan después de nosotros. Al contrario, tenemos que esbozar lugares desde los que podamos mirar hacia un horizonte que aún no se ha dibujado, pero que en última instancia nos tiene que pertenecer, tiene que ser amigo nuestro.

No es tan importante sorprender como lo es adaptarse al tono, a los valores identitarios, a los caracteres de lo que se ha ido construyendo, a lo largo del tiempo, a la cultura de las ciudades y de los paisajes.

Es un tema, pero también una cuestión ética que nos concierne a todos.

Es la esencia de nuestro trabajo sobre el paisaje.

Es la responsabilidad (del latín *responsare*, que significa dar una respuesta) de nuestra profesión de arquitectos y en esta dirección han de moverse nuestros proyectos e investigaciones, así como nuestra enseñanza.

⁹ “la clef c’est: regarder... regarder/ observer/ voir/ imaginer/ inventer/ créer” ; Le Corbusier, *Carnet T 70*, n.º 15/08/1963, citado en *Casabella*, n.º 531-532 (1987).

¹⁰ Paolo Mellano, “The Fifth Dimension of Architecture”, en *The Culture of the City*, ed. por P. Mellano et. al. (Turín: Politecnico di Torino), 30-47.

Revistas de arquitectura latinoamericanas: experiencias y resultados de ARLA

Latin American Architecture Journals: The Experiences and Results of ARLA

PATRICIA MÉNDEZ

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina; Universidad de Buenos Aires; Universidad del Bío-Bío (Chile), patrimen@gmail.com

Abstract

Este texto presenta el modelo y los resultados de una gestión colaborativa que, desde 2009, reúne un amplio conjunto de publicaciones dedicadas a la arquitectura y el urbanismo editadas en Latinoamérica: la Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura (ARLA). Se describen aquí sus orígenes, los objetivos principales, sus tareas para el fortalecimiento del registro y establecimiento de estándares de calidad académico-científico con independencia de su formato editorial (papel o digital). A partir de esta plataforma, abierta a toda serie periódica que se compromete con los propósitos democráticos de conocimiento público (PKP) y que avale los estándares internacionales de calidad y de gestión editorial, se exhiben los lineamientos que distinguen a ARLA respecto de otras indexaciones internacionales. Así, ARLA se constituye en un exitoso punto de inflexión para la comunicación disciplinar y demuestra que sus más de cien integrantes participan de una red colectiva única concentrada en arquitectura y urbanismo.

This text presents the collaborative management model and results that Latin-American-edited architecture and urbanism journals, namely the Association of Latin-American Architecture Journals, have had since 2009. The beginnings, main goals, and tasks in strengthening the recording and establishment of academic-scientific quality standards for regular publications, regardless of their format (paper or digital) are outlined. Using its open platform for all journal series, committed to democratic public knowledge projects (PKP), and backed by international quality editorial management and quality standards, the guidelines that differentiate ARLA from other international indexations are shown. Thus, ARLA has become a successful point of inflection for professional communication, demonstrating that its over one hundred members are part of a unique collective network for architecture and urbanism.

Keywords

Publicaciones periódicas, arquitectura, Latinoamérica, conocimiento público, redes Journals, architecture, Latin America, PKP –Public Knowledge Project–, networks

Un proyecto de difusión disciplinar y continental

El fenómeno que alienta la conformación de una red de editores específicamente concentrados en la arquitectura y sus ciencias afines, no es una novedad, sino un hecho que se detecta en varios momentos de la historiografía disciplinar continental. Y, si en ese derrotero, se perciben intentos preliminares de ello, los antecedentes más visibles se remontan a los primeros encuentros de arquitectura continental, cuando en 1985 se constituyeron los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) promovidos por la editorial argentina Summa y a la cual, muy pronto, se sumó su par, Escala, desde Colombia. Estas primeras acciones se replicaron en gestiones sucesivas, algunas originadas en distintas bienales y otras en reuniones de arquitectura desarrolladas en el ámbito regional y bajo el amparo –o más bien la insistencia– de orientar esfuerzos que mancomunaran voluntades y reunieran a la comunidad editorial en la ruta de la arquitectura compartida.

Tal como se ha explicado en avances previos, la iniciativa a la que estos párrafos aluden reconoce su germen en las “Mesas de Revistas”¹, desarrolladas en el ámbito de los SAL, sobre todo desde su IV edición (Tlaxcala, junio de 1989), momento en el cual unos veinte editores de revistas iberoamericanas de arquitectura traccionaron a favor de constituir ese núcleo que consolidara las ediciones de la arquitectura regional.



Figura 1. Catálogo desplegable con datos de publicaciones periódicas latinoamericanas dedicadas a la arquitectura, editado por Escala en ocasión del IV SAL, Tlaxcala, 1989. Fuente: colección de la autora.

Las distintas realidades sociales, políticas y económicas de las editoriales del continente, dilató durante más de una década la concreción del proyecto. Empero, durante el XII SAL, realizado en Concepción en octubre de 2007, la propuesta del arquitecto chileno Hernán Ascuí Fernández (UBB) fue apoyada unánimemente para el establecimiento de una plataforma² que atendiera la cooperación, la visibilidad y la promoción de las revistas discipli-

¹ Patricia Méndez, “Los SAL y la convergencia de una dimensión editorial continental”, *DANA. Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, n.º 43 (2013): 100-107.

² Hernán Ascuí-Fernández, “Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura, ARLA: hacia un nuevo modelo de intercambio y cooperación editorial”, *DANA*, n.º 43 (2013): 108.

nares vigentes entonces. El aliciente de combinar las nuevas tecnologías y la convergencia editorial cristalizaron en el siguiente encuentro en 2009, durante el XIII SAL (Panamá), cuando los dieciséis editores latinoamericanos presentes suscribieron el compromiso de fortalecimiento y profesionalización académica y científica de las revistas de arquitectura vigentes por entonces y, con ello, constituyeron formalmente la Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura, ARLA.

A partir de aquel documento, ARLA se estableció como un cuerpo colectivo, solidario y en permanente actualización. La Asociación está integrada por las revistas que suscriben sus principales objetivos, entre los cuales se pueden mencionar: alentar la difusión de las ediciones latinoamericanas, promover el perfeccionamiento técnico para alcanzar estándares internacionales de calidad y de gestión, facilitar la accesibilidad a la información, compartir procesos editoriales, allanar los procesos de indexación y, sobre todo, cimentar la consolidación de la Arquitectura y el Urbanismo, en tanto disciplinas autónomas que difunden las producciones académicas y científicas.



Figura 2. Logotipo de la Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura (ARLA), Dominique Cortondo.

Funcionalmente, el organigrama de ARLA responde a una estructura que se desprende de un Nodo Coordinador conformado por tres representantes –editores– de revistas y cuya radicación esté en, al menos, dos países diferentes del continente. Sus tareas velan por el cumplimiento de las decisiones que la Asociación asume en cada una de las asambleas bianuales y son acompañadas por representantes regionales quienes, además, se ocupan de fortalecer la expansión de la Asociación así como de recoger propuestas, inquietudes y ampliar las colecciones. Estos representantes se organizan según la localización geográfica que representan, tales como “Andes Norte” (Ecuador, Colombia y Venezuela), “Andes Sur” (Chile, Bolivia, Perú), “México, Centroamérica y Caribe”, “Río de la Plata” (Argentina, Uruguay y Paraguay) y “Brasil” como región única. Los acuerdos a los que llega

la Asociación son públicos³ y se actualizan a partir de cada reunión, donde los responsables discuten temáticas específicas de gestión editorial, valorización y aportes en la comunicación disciplinar, consolidación de un banco de evaluadores experto y la estimulación el uso de un vocabulario común, como el propuesto por otra red, Vitruvio, especializada en bibliotecas de arquitectura⁴.

La estructura informática, visible y pública de la plataforma ARLA⁵ fue diseñada por la Ing. Karina Leiva, en tanto sus aspectos gráficos son autoría de la DG Dominique Cortondo. Al momento que este texto se escribe, la página web está radicada en el servidor informático de la Universidad del Bío-Bío (Chile) y, en concordancia con sus principios, sus asociados son las propias publicaciones sin mediación alguna de financiamiento.

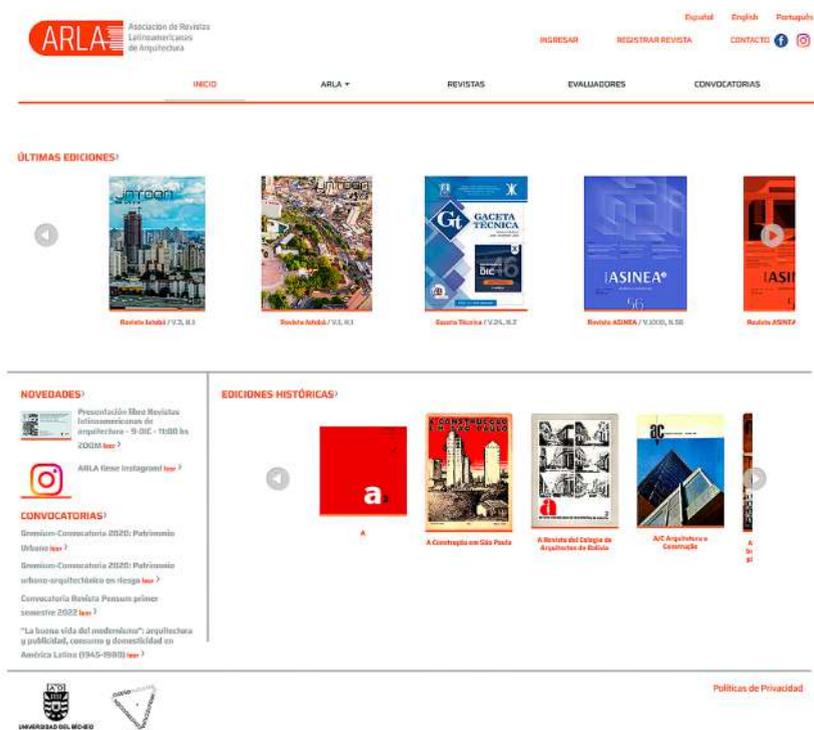


Figura 3. ARLA. Visualización de la plataforma web de la Asociación. Dominique Cortondo (diseño gráfico), Karina Leiva (informática).

³ Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura, “ARLA ¿qué hacemos?”, en *ARLA (sitio web)*, consultado 10 de junio de 2023, http://arla.ubiobio.cl/index.php?r=site%2Fque_hacemos.

⁴ Lista sistemática de vocabulario controlado especializado en arquitectura, arte, diseño y urbanismo, en *Vitruvio. Red de Bibliotecas de Arquitectura, Arte, Diseño y Urbanismo (sitio web)*, consultado 10 de junio de 2023, <https://vocabularyserver.com/vitruvio/>.

⁵ Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura, “Inicio”, en *ARLA (sitio web)*, consultado 10 de junio de 2023, <http://arla.ubiobio.cl/>.

Las revistas que se integran ARLA lo hacen a partir de dos colecciones, en tanto una tercera –administrada por el Nodo Coordinador– concentra el “Archivo histórico”, donde se recopila e informa sobre aquellas publicaciones cuyas ediciones fueron discontinuadas. Para las revistas activas, el primer paso es integrarse al “Directorio” cumpliendo los requisitos que obliga la Asociación, como poseer ISSN, demostrar tres ediciones publicadas y contar con respaldo institucional. Para incorporarse a la siguiente colección, el “Catálogo”, las condiciones de admisión son congruentes con otro de los objetivos centrales de ARLA, suscribiendo al sistema de acceso abierto –Open Journal Systems (OJS)– y, a su vez, disponer del protocolo OAI-PMH⁶ como condiciones que aseguran la libre disposición del contenido de las ediciones que la conforman.

A la fecha en que se presenta este documento, el “Directorio” de ARLA está conformado por ciento veintiún revistas que representan catorce países latinoamericanos. El porcentaje de participación está encabezado por Argentina con treinta y cuatro revistas, seguido de Brasil con veinte, luego por Chile y Colombia que se igualan con dieciocho publicaciones cada uno; por su parte, México posee diez, Uruguay con cinco, Ecuador y Perú con cuatro, República Dominicana y Venezuela con dos mientras que, Costa Rica, Guatemala, Nicaragua y Puerto Rico cuentan con una publicación cada uno.

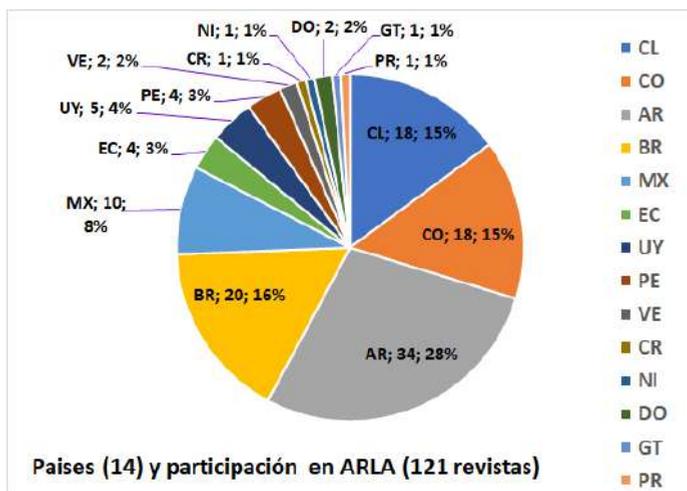


Figura 4. ARLA, “Directorio”. Composición estadística de revistas participantes según países de origen. (Las abreviaturas en las denominaciones de los países corresponden a los códigos ISO 3166-1). Fuente: elaboración propia.

⁶ El OAI-PMH (Open Archive Initiative-Protocol for Metadata Harvesting) es un protocolo de interoperatividad abierto que permite la recopilación automática de metadatos desde los repositorios digitales. Se utiliza para compartir, acceder a información y contenido digital, facilitando la integración y el intercambio de información entre diferentes repositorios y sistemas.

Respecto del “Catálogo” que exhibe ARLA, los guarismos indican que más de la mitad de sus participantes (55%) han incorporado los protocolos de comunicación científica y representan a once países con cuarenta y tres títulos. Sin embargo, la correspondencia de naciones que lo integran es diferente y advierte la existencia de un indicador ligado directamente a las políticas de desarrollo, inversión y modernización en Ciencia e Investigación que promueve cada uno de los Estados. Bajo esta perspectiva, se observan cifras similares que posicionan a Chile y Colombia en el primer lugar (con ocho revistas cada uno), seguidos por Argentina y Brasil con siete, seis en México, dos en Ecuador y una para Uruguay, Perú, Venezuela, Costa Rica y Nicaragua.

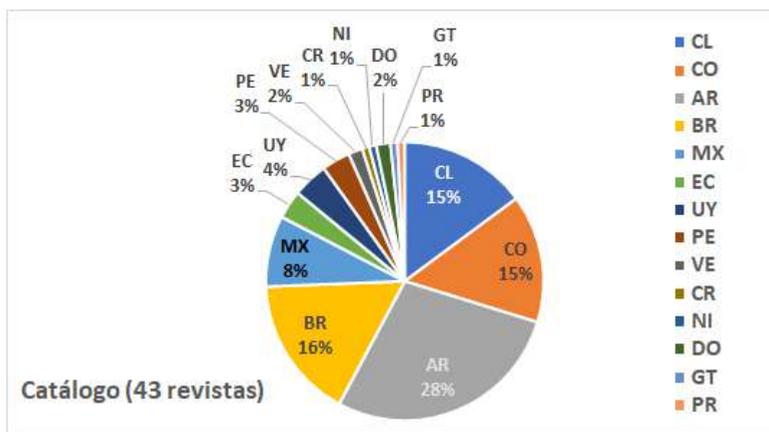


Figura 5. ARLA, “Catálogo”. Composición estadística de revistas participantes según países de origen. (Las abreviaturas en las denominaciones de los países corresponden a los códigos ISO 3166-1). Fuente: elaboración propia.

El futuro editorial disciplinar en el complejo escenario de la conectividad

En el inicio del presente milenio, los métodos y los recursos de difusión del conocimiento científico daban cuenta de alianzas productivas gracias a las herramientas proporcionados por las TIC. La sincronía adquirida por el sistema permitió conocer textos expandidos en la red global al punto que, hacia 2001, era posible el acceso a unas veinte mil publicaciones científicas interdisciplinarias o, visto de otra manera, los interesados disponían de unos dos millones de artículos académicos liberados por año para su lectura⁷. También, hacia 2015, el contexto latinoamericano demostraba situaciones similares sobre todo cuando el modelo AA⁸ se conformaba con unas cinco mil publicaciones científicas de la región⁹.

⁷ Hernán Silva, “Publicación electrónica y el futuro de las revistas científicas”, *Revista chilena de neuropsiquiatría* 39, n.º 4 (2001): 276-278, <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-92272001000400001>.

⁸ PKP, siglas en idioma inglés que identifican al proyecto Public Knowledge Project, o en su versión en lengua española rotulado como “Acceso Abierto” e identificado con las siglas AA.

⁹ Juan Pablo Alperín y Gustavo Fischman, “Sobre luces y sombras. Las revistas científicas hechas en Latinoamérica”, en *Hecho en Latinoamérica. Acceso abierto, revistas académicas e innovaciones regionales*, ed. por Juan Pablo Alperín y Gustavo Fischman (Buenos Aires: CLACSO, 2015), 14.

Estas cifras descubren otro panorama hacia dentro de las instituciones científicas y que van en función de sus políticas institucionales. Se trata de aquellas en las que investigadores y académicos se contagian del síndrome “PoP” (Publicar o Perecer), anclado en las exigencias de productividad de artículos y cuyos protagonistas compiten por ocupar los primeros puestos según cantidad de citaciones e inclusión en los cuadros de indexación internacional sin observar que sus valiosos contenidos se distancian del contexto geográfico y social en el que esos adelantos fueran producidos.

Esta mutación que llevó las palabras del papel hacia los gigabytes, se ha visto acelerada aún más por factores recientes. Por un lado, se detectan condiciones impuestas por la epidemia sanitaria mundial del 2020, aquellas que facilitaron desde los hogares la producción científica en la liquidez de las pantallas y, por otra parte, el más reciente y del cual no se avizoran aún sus consecuencias, la promoción global alcanzada por el uso del *chatbot* y sus respuestas al alcance de una tecla.

Por supuesto, la eficacia de la conectividad ha implicado conversiones en la difusión de conocimiento del ámbito científico y, considerando que la arquitectura es integrante de esta estructura, resalta el acierto de Julio Arroyo cuando indica que estas transformaciones implican el riesgo de desconocer “la vastedad del campo epistemológico y la complejidad de nuestra condición interdisciplinar como campo de conocimientos de bordes permeables...”¹⁰. Bajo este escenario es oportuno preguntarse ¿cómo validar las producciones de arquitectura en las publicaciones periódicas?, ¿es posible un tipo de indexación que atienda las investigaciones y las producciones científicas de arquitectura o de urbanismo?, ¿cómo garantizar que ese contenido esté disponible públicamente y, principalmente, en su región de producción? Y, más aún, si la meta establecida es que cumplan con el impacto social y científico que su comunidad necesita y les requiere, entonces ¿qué categoría compete a estas producciones?, ¿qué exigencias de calidad le cabe a un saber disciplinar, donde la gráfica es una forma intrínseca de su lenguaje?

A sabiendas que estos párrafos son deudores de un análisis bibliométrico de mayor profundidad, corresponde señalar aspectos que confirman el acierto de ARLA en tanto conforma un canal de difusión representativo del conocimiento entre pares académicos, también se constituye como núcleo de fortalecimiento disciplinar y, además, dispone públicamente las oportunidades que ofrece un sistema originado en una comunidad de investigación especializada e internacional.¹¹

Examinando el conjunto de publicaciones de ARLA, y según lo declarado por cada integrante en su propia ficha de inscripción, unas setenta revistas de arquitectura y partícipes de la Asociación declaran estar incluidas, además, en las bases de datos de Latindex, SciELO, Scopus y ERIH+. Un primer dato atractivo resulta del origen de los dos primeros índices:

¹⁰ Julio Arroyo, “Revistas en tiempos tecno-humanos”, *Revista de Arquitectura* 1, n.º 21 (2019): 3-7, <https://doi.org/10.14718/revarq.2019.21.1.2421>.

¹¹ Rosario Rogel-Salazar, Irvin Santiago-Bautista y Néstor Martínez-Domínguez, “Revistas científicas latinoamericanas de comunicación indizadas en WoS, Scopus y bases de datos de Acceso Abierto”, *Comunicación y sociedad*, n.º 30 (2017): 167-196, consultado 18 de junio de 2023, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2017000300167&lng=es&tlng=es.

Latindex, de México, comprende veintiún países del continente y comparte con ARLA cerca de cuarenta títulos que representan catorce naciones, mientras que, SciELO, de Brasil, coincide con ARLA en diez revistas originadas en ocho países. Las indexaciones restantes son de origen internacional y exhiben un espectro diferente, la noruega ERIH+ concuerda con ARLA en doce títulos de ocho países, mientras que con Scopus, de Países Bajos, se corresponden unas seis revistas que representan a cinco países latinoamericanos.

Así, es de interés contrastar ciertas particularidades entre los índices de raíz continental y la observación disciplinar. Por ejemplo, ARLA y Latindex, coinciden en su fundamentación tal como expresaran Alperín y Fischman (2015) respecto de este último, ya que ambos se inscriben como “la herramienta disponible para identificar las prácticas editoriales en revistas de carácter técnico-profesional y divulgativo en la región [...]”¹². En el índice mexicano los títulos compartidos con ARLA indican la participación de ocho revistas de arquitectura publicadas en Argentina, una cifra idéntica para Brasil, siete de Chile, cuatro de México, Colombia y Ecuador con tres cada uno y República Dominicana, Costa Rica, Guatemala, Nicaragua, Perú, Uruguay y Venezuela con una revista para cada uno.

El caso de SciELO también es recíproco en algunos puntos con ARLA. En ambos sus objetivos se enfocan en “el desarrollo de la investigación a través del perfeccionamiento de la comunicación de sus resultados en revistas publicadas desde dentro de la región”¹³ y señala, además, que comunicar a través de revistas especializadas facilita la capacidad de producir investigación de excelencia. Sin embargo, aunque hasta 2018, SciELO declaraba que evitaba la cualificación a partir de citas y relegaba la consideración de los factores de impacto, las últimas visitas a su plataforma reflejan el reemplazo de estas propiedades con la incorporación de datos de *rankings* asociados a Scimago y a Google y patrocinar las publicaciones que poseen frecuencia trimestral. Así, las exigencias a las que se ven condicionados los editores para su admisión se incrementan en requisitos pero también aumentan en exclusión, afectando a editoriales regionales que, en el marco de muchas universidades públicas en Latinoamérica, carecen de presupuestos permanentes destinados a estabilizar equipos editoriales.

Algún otro desconcierto editorial despunta si se indaga la categoría –o clasificación– temática a la que una revista de arquitectura se adscribe en las bases de datos vigentes. A sabiendas que los primeros pasos para esta inscripción resultan de las opciones señaladas a los editores postulantes y que, desde allí, continuará su clasificación temática definitiva, es interesante indagar bajo esta perspectiva qué particularidades exhiben algunas de las publicaciones que conciernen a la Arquitectura. Por ejemplo, el caso de *Arquitecturas del Sur* (Chile) figura inscrita en Latindex dentro de las “Ciencias de la Ingeniería” aunque su enfoque y alcance se declaran dentro de “las líneas de arquitectura, del diseño, de los monumentos, de la preservación del patrimonio y de la planificación urbana”¹⁴ y, como puede

¹² Alperín y Fischman, *Hecho en Latinoamérica. Acceso abierto...*, 23-26.

¹³ Scientific Electronic Library Online, 10 de junio de 2023, comentario “Sobre”, *Blog SciELO en perspectiva*, <https://blog.scielo.org/es/sobre/>.

¹⁴ “Sobre la revista. Enfoque y alcance”, en *Arquitecturas del Sur* (*sitio web*), <https://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/about>.

comprobarse, en primera instancia, la clasificación asignada nada indica acerca de nuestra disciplina. Algo similar ocurre con *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca* (Ecuador), la cual puede encontrarse en Latindex dentro de “Ciencias de la Ingeniería”, pero también participa del renglón “Artes y Humanidades”, un rasgo que la vincula más directamente con la misión principal que apuesta por

... difundir el conocimiento generado en el ámbito de la enseñanza de la arquitectura, el proyecto arquitectónico, la construcción y eficiencia energética, el urbanismo y la planificación territorial, y la conservación del patrimonio edificado. Es decir, todos los campos desde lo arquitectónico hasta lo urbano¹⁵.

El caso de *Estoa*, tampoco varía mucho si se analiza la plataforma SciELO, que la concentra en el campo de la “Ingeniería”, aunque para ERIH+ es válida su correspondencia con el área de “Arte e Historia del Arte, Geografía humana y Estudios Urbanos”. Si continuáramos revisando cada una de las revistas, esta diversidad de encuadres se observa replicada para cada uno de los integrantes de ARLA y exhibe un escenario inquieto, ya sea para el investigador que persigue temáticas específicas como para el que indaga cuál escenario es apto para publicar los avances de sus investigaciones. Los cuadros muestran que la arquitectura queda entonces indefinida y ambivalente como saber independiente, ocupando lugares indecisos en el área de la ingeniería o de las artes y, consecuentemente, desperfilando otra vez el conocimiento científico que promueve.

Asimismo, se ha detectado que en casi todas las bases de clasificación de publicaciones existe otro factor ausente y que resulta la esencia de la profesión. Se trata de la valoración que puede alcanzar un proyecto de arquitectura por sí mismo en las ediciones promocionadas y que debiera leerse como un trabajo de investigación original y novedoso. Aunque desde ARLA aún se continúa su análisis para alcanzar los canales pertinentes para ello, es en este ítem en el cual se avanza para proponer un distingo y dar al proyecto arquitectónico la condición de calidad intelectual, científica y académica que merece en las ediciones.

Defender la integridad editorial disciplinar

Hasta aquí, el panorama trazado evidencia múltiples ventajas en el ámbito científico y editorial disciplinar. Quedan pendientes algunas consideraciones en las que la promoción sistemática de lectura en la red también colabora, sobre todo al facilitar el desmembramiento del contenido integral al que se debe una publicación, toda vez que las consultas en línea limitan la visualización y profundización completa de una edición y promueven la lectura de textos individuales. Coincidiendo con Arroyo,

... la integridad de la relación revista-artículo está amenazada por la creciente importancia del artículo –que tiene su propio identificador (DOI)– por sobre la revista; este se descarga, se comparte y hasta en ocasiones se cita de manera independiente. La revista como

¹⁵ “Acerca de la revista”, en *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca* (sitio web), consultado 10 de junio de 2023, <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/estoa/about>.

una totalidad, y el diseño gráfico integral como una pieza impresa, cuya lectura en el medio digital se emula mediante la visualización de archivos pdf como si se tratara de seguir leyendo en soporte papel, pierde sentido cuando lo que interesa es el artículo en sí mismo [...]”¹⁶.

A estas particularidades, junto con la amenaza que impone la red global y su probable monopolio del acceso a la información, es justicia alertar a los editores de las publicaciones científicas de arquitectura acerca de la cercana –y dañina– posibilidad de estar transitando en los bordes de licuación del perfil disciplinar.

La alternativa de ARLA como plataforma disciplinar continental, surge entonces como una sólida oportunidad al entenderse que su hacer se concentra en “[...] la dinámica propia de su actividad científica, visible en fuentes regionales y de las revistas nacionales, de forma tal que se adecúen los indicadores a su contexto, además de los comportamientos disciplinares [...]”¹⁷. Finalmente, según lo indicado por Anabel Marín, Sergio Petralia y Lilia Stubrin, quienes consideran que la calificación de las revistas científicas es un elemento central en las políticas de CT&I de los países del continente y responde en su organización a tres modelos de índices, ARLA cumple al encuadrarse en dos de los tres mencionados, fundamentándose en que desde esta base de datos se promueve

... certificación de calidad y que, por lo tanto, garanticen la visibilidad y el acceso a la ciencia que se produce en la región, tradicionalmente caracterizada como periférica bajo el prisma de las redes más consolidadas de producción y circulación del conocimiento científico y tecnológico¹⁸.

De cara a los desafíos contemporáneos de este siglo XXI, la convergencia editorial de la arquitectura del continente adaptó sus formatos a las nuevas y poderosas opciones de comunicación a través de sus revistas. No obstante este flujo sinérgico y global en el cual discurren las noticias de arquitectura y que se entiende como “una derivación de otros sistemas para incentivar la edición, calificación y visibilidad de las publicaciones”¹⁹, la factibilidad de garantizar un modelo perfectible de organización asociativa, con accesibilidad pública, integral, visible y concentrado en una diversidad de conocimiento científico del

¹⁶ Arroyo, “Revistas en tiempos...”, 7.

¹⁷ Orlando Gregorio-Chaviano, “Evaluación y clasificación de revistas científicas: reflexiones en torno a retos y perspectivas para Latinoamérica”, *Revista Lasallista de Investigación* 15, n.º 1 (enero-junio 2018): 176, <http://revistas.unilasallista.edu.co/index.php/rldi/article/view/1746/210210238>.

¹⁸ Anabel Marín, Sergio Petralia y Lilia Stubrin, “Evaluación del impacto de las iniciativas de Acceso Abierto en el ámbito académico y otros”, en *Hecho en Latinoamérica. Acceso abierto, revistas académicas e innovaciones regionales*, ed. por Juan Pablo Alperín y Gustavo Fischman (Buenos Aires: CLACSO, 2015), 74.

¹⁹ Marín, Petralia y Stubrin, “Evaluación del impacto...”, 74.

ámbito arquitectónico producido en la región latinoamericana²⁰, por el momento y desde hace quince años, únicamente se inscribe en la Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura.

ARLA ¿qué hacemos?

ARLA nació al año de los Meses de Revistas que funcionaban en los SAL (Seminarios de Arquitectura Latinoamericana). La primera propuesta surgió en el XI PSAL (Concepción, 2007), donde los editores acordaron generar un mecanismo de cooperación entre las revistas latinoamericanas de arquitectura; el siguiente paso sucedió en 2009, en Ponce (XII PSAL), momento en el que ARLA se formalizó con la rubrica de un documento fundacional que definió, en calidad de asociados únicos, a las revistas.

Por primera vez en un sitio latinoamericano dentro de la red global, con independencia de su formato editorial (en papel o en línea) y con interés programático en arquitectura, urbanismo y disciplinas afines, los investigadores, académicos, profesionales y público en general cuentan con un catastro de revistas de uso abierto, con actualización permanente, con mecanismos de búsqueda especializados además de un banco de evaluadores expertos, entre otras ventajas de aplicación.

ARLA presenta su contenido según revistas de **Directorio** (son aquellas que poseen ISSN, respaldo académico y al menos tres ediciones publicadas en circulación), revistas de **Catálogo** (deben poseer ISSN) y revistas **Históricas** (síntesis biográfica de las revistas que circularon en Latinoamérica).

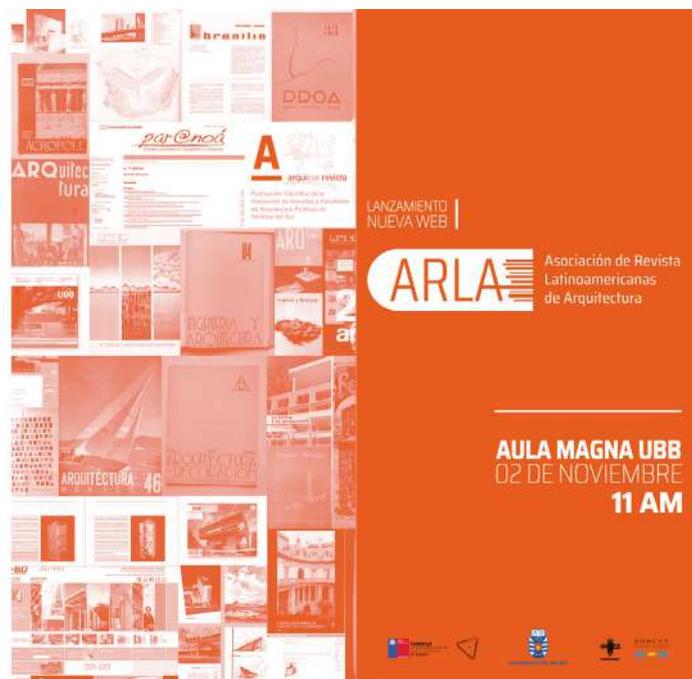


Figura 6. Tríptico de presentación de la plataforma web de la Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura (ARLA), Dominique Cortondo, Universidad del Bío-Bío, Concepción (Chile), 2 noviembre de 2017.

²⁰ Patricia Méndez, “Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura (ARLA). El estatus científico y disciplinar de las ediciones de arquitectura del continente”, en *SciELO 20 (sitio web)*, consultado 30 de junio de 2023, <https://www.scielo20.org/redescielo/es/grupos-de-trabajo/gt2/index.html>.

La mutación del dibujo plano a la realidad aumentada. Una nueva forma de comunicar el espacio y su construcción en la arquitectura

The Mutation of Flat Drawing to Augmented Reality. A New Way of Communicating Space and its Construction in Architecture

ALEJANDRO MUÑOZ MIRANDA
Universidad de Granada, amm@ugr.es

Abstract

La arquitectura en la era de la comunicación digital plantea nuevas formas de pensamiento a través del proceso en el que se muestra la arquitectura contemporánea atendiendo a la poética de la construcción virtual. El uso de plataformas interactivas de realidad aumentada hace que el espacio junto con la construcción de todas las partes de la envolvente, estructura, instalaciones y acabados se manifiesten en simultáneo y en capas de sucesivas transparencias. Esta nueva vía de comunicar la arquitectura mejora la comprensión espacial del usuario, sea especializado o profano, favoreciendo un mejor entendimiento de la relación entre la idea y el espacio construido. La realidad aumentada será la herramienta que posibilita este salto tecnológico en continua evolución y desarrollo.

Architecture in the era of digital communication raises new ways of thinking through the process in which contemporary architecture is shown, attending to the poetics of virtual construction. The use of interactive augmented reality platforms makes the space together with the construction of all the parts of the envelope, structure, installations and finishes appear simultaneously and in layers of successive transparencies. This new way of communicating architecture improves the spatial understanding of the user, whether specialized or layman, favoring a better understanding of the relationship between the idea and the built space. Augmented reality will be the tool that enables this technological leap in continuous evolution and development.

Keywords

Realidad aumentada, arquitectura, dibujo, representación
Augmented reality, architecture, drawing, representation

La representación gráfica tradicional del dibujo de arquitectura se está viendo alterada en los últimos años debido al cambio tecnológico en la forma de generar información y en la manera de mostrarla, no solamente por una programación tridimensional interactiva sino por la manera en la que ésta llega a las personas y cómo éstas interaccionan con ella.

De esta manera, este nuevo lenguaje arquitectónico derivado de estas nuevas técnicas de realidad aumentada nos ofrece un posicionamiento más sofisticado para poder ver un proyecto de arquitectura en su relación con la ejecución del detalle constructivo, el cual da un salto cualitativo en la forma de representar la técnica utilizada para idear la arquitectura, favoreciendo la honestidad material y la coherencia de la idea con la construcción. Por otro lado, gracias a la transmisión individualizada a través del móvil inteligente, las aplicaciones de realidad aumentada aplicada al proyecto de ejecución es una innovación indudable para el progreso en la forma de comunicar la arquitectura y de su representación.

En este artículo se analizan ventajas e inconvenientes de estos sistemas nuevos de representación en comparación con los tradicionales y se investigan futuras acciones que aún más desarrollen esta capacidad de controlar espacialmente un proyecto de arquitectura, no solamente para lo que supone para el arquitecto que proyecta, sino también mostrarlo a un tercero como finalidad última.

La historia de la comunicación de la arquitectura, hasta finales del siglo XX, se ha regido por la historia del dibujo, la cual ha sido desde siempre mediante una representación del espacio plana o en perspectiva. Esta representación plana siempre ha sido sobre un soporte en dos dimensiones, el cual ha sido capaz de contener una gran multitud de información por capas (planos de capas de estructura e instalaciones superpuestas) o ha transmitido el espacio mediante un dibujo intencionado en perspectiva (desde la invención de la perspectiva en el Renacimiento hasta las secciones constructivas fugadas actuales, pasando por dibujos más conceptuales de las instalaciones de Sáenz de Oíza para Torres Blancas o esquemas de flujos de tráfico con vectores de Louis I. Kahn).

En primer lugar, deberemos definir qué se entiende por realidad aumentada (RA)¹. Sintéticamente es el conjunto de tecnologías que visualizan el contexto real añadiendo más información sobre éste a través de una pantalla (tableta, móvil o gafas), mezclando lo tangible con lo intangible de la información que se añade por capas de información que pueden ser seleccionadas. Hay que dejar claro que la realidad aumentada no es una realidad virtual (RV) como un nuevo espacio donde interaccionamos, sino que es una realidad que parte de lo tangible de un espacio, objeto, edificio, etc. en donde se añade información complementaria que lo enriquece. De ahí, que la realidad es la base de la realidad aumentada, pero no debemos confundirla con la realidad virtual en la que la base o el soporte no existe como tal, sino que es una creación nueva. Para la realidad virtual será necesaria una visión inmersiva (gafas y otros dispositivos), mientras que para la realidad aumentada bastaría solamente con una pantalla (móvil o tableta), aunque la versión inmersiva de la realidad aumentada será igualmente posible e interesante. En la realidad aumentada se diferencian los objetos

¹ Definición de realidad aumentada en Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/Realidad_aumentada).

reales, los cuales se mantienen en su posición y actúan como referentes en el espacio, de los creados o las capas de información que se añaden de manera virtual.

Así, la realidad virtual, a diferencia de la realidad aumentada, reemplaza el mundo físico con uno virtual, por lo que los usuarios entran en un mundo inmersivo sin ninguna relación con el mundo real. Por otro lado, en la realidad virtual todo debe construirse en tres dimensiones virtualmente sobre otro entorno también virtual, el cual es completamente controlado por el ordenador sin relación alguna con lo externo. Sin embargo, la realidad aumentada mezcla la vida real con imágenes y gráficos añadidos virtualmente, pero mantiene la relación con el mundo natural en cuanto a su visión, olores y sonidos, generando una nueva interacción perceptiva por los usuarios que no cortan su relación con el medio o soporte real. Además, no es necesaria la experiencia inmersiva, sino que utilizando una pantalla con conexión con tecnología GPS puede hacer que se sobreponga la información sobre el lugar con un ajuste en situación y escala casi perfecto.

Las aplicaciones de la realidad aumentada, en su desarrollo vinculado a la arquitectura, posee una serie de aspiraciones directas, las cuales pueden implementarse en tres vías. La primera en recuperar información sobre construcciones o patrimonio desaparecido sobre los que queden vestigios. La segunda consiste en aumentar la información de las capas de la realidad (patrimonial o contemporánea) y la tercera trata de proyectar y chequear nuevas concepciones espaciales sobre un emplazamiento real físico concreto.

Respecto a los tipos de realidad física en donde la realidad aumentada puede aplicarse, pueden clasificarse en tres tipos: el patrimonial, el construido y el lugar. En primer lugar, tendríamos el soporte de patrimonio protegido y catalogado. En segundo lugar, sería el soporte de la arquitectura construida, tanto contemporánea como anterior. Finalmente, el tercer soporte sería el emplazamiento como base, el cual puede atender a las ruinas de un vestigio o al lugar de un proyecto que se pretende desarrollar en un futuro breve.

El soporte patrimonial

La evolución de la realidad aumentada en el campo patrimonial es enorme si recordamos aquellos inicios mediante láminas en dos dimensiones de dibujos o fotografías del estado de la ruina sobre la que se le superponían con papel vegetal el dibujo recreando su estado original de construcción. Este sistema quedaba muy limitado por la elección del punto de vista siendo una versión limitada y estática, que a su vez se encontraba fuera del emplazamiento real. Algo más elaborado que se ha realizado in situ en entornos de ruinas protegidas es la recreación mediante un lienzo transparente con un dibujo a línea en perspectiva cónica que se interpone entre la visión del espectador desde un punto fijo con la ruina en sí misma, generando una imagen del monumento de su hipotética construcción que se entrelaza con la ruina real. El salto que ha producido la realidad aumentada ha consistido en incorporar esa información en tres dimensiones con recreación virtual desde cualquier ángulo de visión, siendo de esta manera interactiva con el espectador y en tiempo real.

La relación de la realidad aumentada con el patrimonio arquitectónico abre una serie de posibilidades muy interesantes de poder complementar la información para comprender mejor su espacialidad completa partiendo de unas ruinas o de un vestigio patrimonial. De

esta manera, se combinará la idea romántica de la ruina con la realidad aumentada definiendo la nueva envolvente del espacio que fue. Esta capacidad de la realidad aumentada de recrear esta imagen mágica de lo que fue puede aplicarse de una manera finalista, es decir, mostrando la última capa superficial de revestimiento que envolvía el espacio, o de una forma didáctica en la que se incorpora información de las capas constructivas, estructurales y de instalaciones que formaron parte del espesor murario de los edificios. Esta última vía, requiere un conocimiento mucho más exhaustivo de las técnicas constructivas y se vincula más a las hipótesis de cómo pudo ser construido, disfrutando al máximo de la arquitectura patrimonial y de lo invisible, resultando ser algo realmente mágico. De la representación de la capa final de terminación con una complementación de partes demolidas y/o alteradas a día de hoy, tenemos como ejemplo la visita a la Domus Áurea o a las Termas de Caracalla, que con un dispositivo de gafas genera una visita inmersiva total en el monumento que es y que fue. La idea de museografía inmersiva es otra tendencia en la que la realidad aumentada se está aplicando, siendo además una base para la mejora de la calidad en el conocimiento del viajero cultural, que cada vez demanda más información. Imaginemos que una de las obras maestras de la historia de la arquitectura, como es el Panteón de Roma, pudiera visitarse y contarse con una información radiográfica de los espesores murarios en donde encontrásemos la estructura de arcos de descarga o eligiésemos ver el esplendor de los revestimientos y acabados originales junto con sus detalles finales. La opción de poder radiografiar el interior de los edificios mediante la realidad aumentada ofrece una gran cantidad de mejoras didácticas que favorecen la comprensión de la razón de ser de los edificios. Esta capa de información añadida podría implementarse sobre otros monumentos, como es la Alhambra de Granada, en donde podría incorporarse la información epigráfica en la visita al monumento de una forma integrada.



Figura 1. Comienzo de la realidad aumentada estática en un punto fijo. Restos del yacimiento romano de Carnuntum (Austria). Fuente: <https://i.redd.it>.

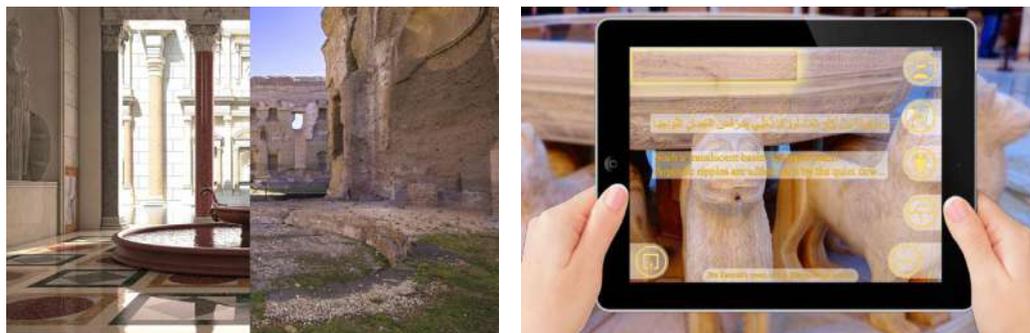


Figura 2. (izda) Vista del estado actual y de la realidad aumentada de las Termas de Caracalla en la visita inmersiva. Fuente: AR Market, <https://images.adsttc.com>.

Figura 3. (dcha) Vista de la realidad aumentada en la Alhambra a modo de ejemplo para la lectura de las epigrafías. Fuente: Electra La Duca, “Realidad aumentada para la Alhambra. Una reconstrucción del monumento como sujeto artístico a partir de los documentos del archivo” (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2022), <https://hdl.handle.net/10481/76843>.

Desde un punto de vista cultural, la realidad aumentada posee una serie de fortalezas encabezadas por la preservación del patrimonio y de sus emplazamientos, reduciendo su vulnerabilidad y ampliando la información documental, así como favoreciendo la puesta en valor de los lugares casi destruidos. Esto generará oportunidades de desarrollar restauraciones en ciertos monumentos patrimoniales en el futuro. El estudio que se realizará para la realidad aumentada incluso podría contribuir para afirmar teorías o descubrir nuevas hipótesis constructivas sobre el patrimonio. Económicamente, estas acciones proporcionarán oportunidades de mejora de la calidad del turismo fundamentadas en una mejor implementación didáctica y explicativa de la información patrimonial, lo cual también favorecerá la publicidad del monumento frente a otros en la oferta del mercado turístico. Sin embargo, también existen algunos inconvenientes en la aplicación de la realidad aumentada sobre el patrimonio como la posible escasez de información, la baja calidad de las imágenes virtuales que se superponen a la realidad, el coste elevado en la implementación de este sistema tanto en la generación inicial de contenidos especializados y su programación como en la aplicación final para el usuario con el aparato tecnológico individual². Una paradoja que puede generarse es que después de crear todos los contenidos de la realidad aumentada, se imponga la realidad virtual, por lo que los monumentos dejen de visitarse sustituyéndose por la realidad virtual en donde cada visitante pueda realizar la visita desde su casa, sin necesidad de desplazarse; perdiendo así visitas y, en definitiva, beneficios económicos necesarios para su mantenimiento y demás costes asociados a la gestión del monumento.

² Mohamed M. Abdelaziz Farid y Abdelhamed Ezzat Abdelhamed, “The Cultural And Economical Impacts Of Using Virtual Heritage In Archaeological Sites In Egypt”, *Proceedings of Science and Technology* 1, n.º 2 (febrero 2018): 183-97. <https://doi.org/10.21625/resourceedings.v1i2.335>.

El soporte de lo construido

Como segundo soporte tenemos la arquitectura contemporánea construida. Aquí, la realidad aumentada complementará la realidad con información espacial de las capas que conforman la construcción del espacio. De un lado, las cuestiones estructurales y de otro las capas superpuestas que crean la envolvente y el trazado de las instalaciones. El interés sobre este segundo soporte será de conocimiento espacial y técnico-constructivo para radiografiar en tiempo real y poder entender la poética de la construcción. Sin duda, es un salto de gigante poder superponer toda la información planimétrica, que anteriormente se expresaba en dos dimensiones, sobre un sistema técnico tridimensional en tiempo real que nos ayuda a comprender el hecho arquitectónico en sí. Según Kenneth Frampton, en su libro *Estudios sobre cultura tectónica*³, la poética de la construcción se fundamenta en la coherencia y la honestidad entre la idea espacial y la materialización final. El hecho de poder entender cómo la fuerza de la gravedad junto con las cargas del edificio desciende hasta encontrarse con el terreno, el movimiento de fluidos líquidos y aéreos o los gradientes de calor ofrecen oportunidades de información súper interesantes que mejoran la comprensión de la obra construida en su integración con la idea de concepción del espacio.

Sobre este soporte de lo construido o de lo que está en construcción, el modelado de la información para el edificio o BIM (Building Information Modelling) junto con la realidad aumentada permitirá a los arquitectos y clientes experimentar y explorar los diseños arquitectónicos de manera más interactiva y realista antes de que se terminen de construir físicamente. Por otro lado, facilitará la detección temprana de problemas o conflictos en la etapa de diseño, lo que podría ahorrar tiempo y costes en la construcción. Además, la realidad aumentada ofrece nuevas formas de presentar y comunicar los diseños arquitectónicos, permitiendo a los usuarios experimentar visualmente los espacios antes de su construcción. El sistema BIM superpuesto sobre la realidad ofrecerá, así, una visión mucho más técnica y un control más preciso durante la ejecución de la obra, mejorando también la interacción con la construcción real *in situ* así como la comprensión por parte del equipo de técnicos del arquitecto como la del cliente.



Figura 4. Superposición sobre el soporte de la realidad de un edificio en construcción de la estructura proyectada mediante realidad aumentada. Congreso AWE USA 2022, *Enterprise - AR in Architecture - From Design to Construction*. Fuente: <https://www.youtube.com>.

³ Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica*, trad. por Amaya Bozal, (Madrid: Akal, 1999).



Figura 5. La pantalla del móvil y la realidad aumentada muestra las capas de las instalaciones en el proceso de la construcción. Fuente: GAMMA AR, <https://images.adsttc.com>.

El soporte del lugar

Como tercer soporte, el emplazamiento en el lugar puede hacerse en referencia a un vestigio de una ruina (en cualquiera de sus afecciones) o a la realidad concreta de un entorno. Para la primera, el soporte de la ruina ofrece a la realidad aumentada una base mucho más precisa sobre la recreación del espacio arquitectónico que allí tuvo lugar. Para la segunda realidad, el emplazamiento se ofrece como posibilidad de alternativas o soluciones de ubicación a un proyecto futuro, generando una mayor interrelación con el *genius loci* del lugar. Esta última opción de suplementar la información con lo que se proyectará, resulta ser un híbrido entre realidad aumentada y realidad virtual que construye espacios imaginados, y que se le podría llamar realidad mixta (para proyectos de nueva planta y aplicable también sobre la ruina patrimonial).

Esta opción tercera de soporte para crear la realidad aumentada sirve para cotejar la hibridación entre el lugar y la arquitectura tanto en su condición paisajística como en la de su conexión entre el adentro y el afuera del espacio (la idea de los espacios intermedios como gradiente entre el interior y el exterior), así como el movimiento del sol en el interior de la arquitectura proyectada, etc. Consistiría en adelantarnos a las situaciones medioambientales, aunque, sin duda, la realidad física nos depararía sorpresas, generando una nueva forma híbrida de percepción háptica si se realiza de forma inmersiva.

En la etapa del diseño o concepción espacial de un proyecto, con la realidad aumentada los arquitectos pueden crear modelos virtuales tridimensionales de edificios y estructuras, y luego superponerlos en el entorno real utilizando dispositivos como teléfonos inteligentes o gafas de realidad aumentada. Esto permite a los arquitectos y a sus clientes visualizar cómo se verá un edificio en su ubicación real antes de que se construya, lo que facilita la toma de decisiones y la comunicación del diseño.



Figura 6. Información complementaria del entorno construido mediante la realidad aumentada. Fuente: <https://images.adsttc.com>.



Figura 7. Superposición sobre el entorno del rascacielos proyectado mediante realidad aumentada. Congreso AWE USA 2022, *Enterprise - AR in Architecture - From Design to Construction*. Fuente: <https://www.youtube.com>.

Hemos pasado de una representación en dos dimensiones de la documentación técnica de un proyecto a poder cotejar la información en una realidad aumentada, chequeado el proyecto en todas las capas que puede tener de forma tridimensional (la estructura interior, la sección constructiva, los sistemas de instalaciones y las envolventes exteriores e interiores) y resolviendo posibles conflictos entre instalaciones y sus cruces. Además, toda esta información en tiempo real sobre el soporte físico es una herramienta de comunicación

potentísima, que no es solamente para el arquitecto y todo su equipo, sino también para el cliente que puede entender mejor el espacio e interactuar con él. De esta forma, todo se realiza de una forma más consciente, dejando lo mínimo posible a lo imprevisible en la ejecución de la obra, ahorrando en tiempo, errores y costes, mejorando también, por lo tanto, la economía de medios. Así, la realidad aumentada mejorará para los proyectos de nueva planta en un entorno dado al cotejar ciertos aspectos del proyecto en el proceso de ideación, la forma en la que nos adelantamos a la integración en el paisaje y al control de los espacios arquitectónicos. Por último, la forma de construir será de una manera mucho más eficiente y técnicamente más precisa.

Conclusiones

Posiblemente la tendencia de esta forma de pensar la arquitectura vaya en combinación con otros tipos de realidades que, de forma conjunta, generen un potencial nunca visto, es decir, la suma de la realidad aumentada, de la realidad virtual y de la realidad mixta. También habrá una componente didáctica sobre aquellas personas que posean poca visión espacial o que no tengan las habilidades del proceso intelectual del arquitecto. La mente de éste funciona como si de una realidad aumentada se tratase, es decir, imagina los espacios, la estructura, la envolvente, los cruces de las instalaciones, las capas constructivas. Así, lo que hace esta realidad aumentada es acercar al resto de personas no profesionales y a las que no han concebido la arquitectura la posibilidad de mejorar su comprensión de la obra arquitectónica, lo que supone una democratización de la arquitectura y su entendimiento para la sociedad en general. Es una idea de democratizar el contenido de la arquitectura gracias a la mejora en la comunicación de la misma, lo que no significa que la ideación de la misma pase a un grado más ordinario según podría pensar la gente profana al gremio del arquitecto; como por ejemplo cuando se creyó que con la aparición del dibujo a ordenador, se pensaba que ya las máquinas iban a proyectar por los arquitectos e iban a dibujar los planos por estos. Sin embargo, lo que ocurrió fue que la aparición de este instrumento mejoró el ejercicio de la profesión en su producción técnica, siendo en definitiva una nueva herramienta.

Quizás, uno de los puntos a cuestionarse en el futuro es hasta qué punto la realidad mixta que se genera con la aplicación de la realidad aumentada sobre los tres soportes, explicados anteriormente, concurren hacia una experiencia fenomenológica en sí misma o a una nueva versión de ésta, la cual tendrá que crearse como una nueva variante de la experiencia corporal del ser humano en el espacio inmersivo, siendo esta cuestión un tema por resolver en un futuro próximo.

¿Investigación o activismo? El caso del *Mapa interactivo digital de arquitecturas ideadas por mujeres en España, 1965-2000*

Research or Activism? The Case of the *Interactive Digital Map of Architectures Designed by Women in Spain, 1965-2000*

LUCÍA C. PÉREZ MORENO

Universidad de Zaragoza, lcperez@unizar.es

DAVID DELGADO BAUDET

Universidad de Zaragoza, ddb810608@unizar.es

LAURA RUIZ-MOROTE TRAMBLIN

Universidad de Zaragoza, lruizmorote@unizar.es

Abstract

La investigación y el activismo que trabajan por la igualdad y la equidad de las mujeres en la profesión de la arquitectura tienen décadas de historia. Sin embargo, la actual cuarta ola se diferencia de otras anteriores por su desarrollo dentro de la era de la comunicación digital. A través de la experiencia vivida en la creación del *Mapa interactivo digital de arquitecturas ideadas por mujeres en España, 1965-2000*, este texto ofrece reflexiones sobre las posibilidades que la era digital brinda para diluir los límites que entre investigación y activismo han existido tradicionalmente y, con ello, contribuir a impulsar nuevas vocaciones científicas ligadas a la arquitectura y los estudios sobre las mujeres y de género, y a reformular la valoración social que del trabajo realizado por arquitectas tenemos en la cultura arquitectónica contemporánea.

Research and activism working for the equality and equity of women in the architectural profession have decades of history. However, the current fourth wave differs from previous ones because of its development within the era of digital communication. Through the experience lived in the creation of the *Interactive digital map of architectures designed by women in Spain, 1965-2000*, this text brings reflections on the possibilities that the digital era offers to dilute the boundaries that have traditionally existed between research and activism, and thus contribute to promote new scientific vocations linked to architecture and women's and gender studies, and to reformulate the social valuation of the work done by women architects in contemporary architectural culture.

Keywords

Arquitectas, género, España, era digital, activismo, mapa interactivo

Women architects, gender, Spain, digital era, activism, interactive map

Introducción

En los últimos años estamos viviendo un importante auge de iniciativas ligadas a hacer visible la contribución de las mujeres a la arquitectura y al entorno construido. Algunas de ellas provienen del ámbito de la investigación académica y otras del activismo de arquitectas y urbanistas profesionales, estudiantes de arquitectura y docentes en escuelas de arquitectura y diseño.¹ La investigación y el activismo que trabaja por la igualdad de las mujeres en la profesión de la arquitectura tienen décadas de historia²; sin embargo, esta nueva ola se diferencia de otras anteriores por su desarrollo dentro de la era de la comunicación digital. Como afirman pensadoras como Ealasaid Munro, una de las cuestiones que está impulsando la expansión de los movimientos feministas es la aparición de las redes sociales y los recursos digitales.³ Alineada con esta idea, esta comunicación presenta la experiencia vivida en la creación del *Mapa interactivo digital de arquitecturas ideadas por mujeres en España, 1965- 2000*,⁴ una plataforma digital en la que se compilan cientos de obras de arquitectura construidas en España y proyectadas por mujeres arquitectas que es resultado del proyecto de investigación *MuWo-Mujeres en la cultura arquitectónica (post)moderna española, 1965-2000*, liderado desde la Universidad de Zaragoza y subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.⁵

A través de su página web y sus redes sociales, este proyecto ha diseminado diversos resultados de investigación y, en paralelo, ha apostado por generar contenido para contribuir al actual activismo digital. En Instagram, con el usuario @MuWoArch, se han creado contenidos gráficos *ex profeso* y adaptados a las necesidades de esta red social, y con el hashtag #ArquitectasenElMapa se ha impulsado la muestra de los datos y los contenidos fotográficos generados en el proyecto de investigación y de los cuales se nutre la plataforma digital creada. En esta comunicación, reflexionamos sobre las posibilidades que la era digital brinda para imbricar investigación y activismo, y diluir sus tradicionales límites.

El proyecto *MuWo. Mujeres en la cultura arquitectónica (post)moderna española, 1965-2000*

Desde 2019, el proyecto de investigación *MuWo* está estudiando el legado de mujeres arquitectas españolas desde el tardofranquismo hasta finales del siglo XX. *MuWo* nace

¹ Hilde Heynen y Lucía C. Pérez-Moreno, “Narrating Women Architects’ Histories. Paradigms, Dilemmas, and Challenges”, *arq.Urb* 35 (2022): 110–122. <https://doi.org/10.37916/arq.urb.vi35.635>.

² Lucía C. Pérez-Moreno, “Historia de las mujeres en la arquitectura: 50 años de investigación para un nuevo espacio docente,” en *VIII Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura (JIDA’20)*, ed. por Daniel García Escudero y Berta Bardí Milà (Barcelona: UPC. IDP; GILDA; UMA editorial, 2020), 297-305. <https://doi.org/10.5821/jida.2020.9349>.

³ Ealasaid Munro, “Feminism: A Fourth Wave?”, *Political Insight. Political Studies Association of the United Kingdom* 4, n.º 2 (2013): 22-25. <http://doi.org/10.1111/2041-9066.12021>.

⁴ Universidad de Zaragoza, *Mapa interactivo digital de arquitecturas ideadas por mujeres, 1965-2000 (sitio web)*, accedido 26 julio, 2023, <https://arquitectasenelmapa.unizar.es>.

⁵ Universidad de Zaragoza *MuWo-Mujeres en la cultura arquitectónica (post)moderna española, 1965-2000 (sitio web)*, accedido 26 julio, 2023, <http://muwo.unizar.es>.

como un proyecto de investigación básica con un principal objetivo: generar una base de datos de proyectos sobresalientes de arquitectura de autoría femenina construidos a partir de la crisis de la modernidad en España.

El proyecto parte del convencimiento de la necesidad de superar las investigaciones precedentes sobre mujeres arquitectas españolas, principalmente basadas en recuperar la vida de arquitectas pioneras que ejercieron en las primeras décadas del franquismo. El periodo histórico que conocemos como Movimiento Moderno (1925-1965) se caracteriza por la escasez de mujeres en el ejercicio profesional de la arquitectura, un hecho que cambió progresivamente en las décadas siguientes. Como es conocido, la primera mujer en terminar estudios de arquitectura en España fue Matilde Ucelay Maórtua, quien lo hizo en 1936 en la Escuela de Madrid. Su condición de primera arquitecta española ha sido objeto de varios estudios académicos que han recuperado su trayectoria vital y profesional. En la década de los cuarenta, otras tres mujeres se titularon en Madrid. Estas fueron: Cristina Gonzalo Pintor en 1940, Rita Fernández Queimadelos en 1941 y Juana Ontañón Sánchez-Arbós en 1949. Tres más lo hicieron en la década de los años cincuenta: Margarita Mendizábal Aracama en 1956, María Eugenia Pérez Clemente en 1957 y Elena Arregui Cruz-López en 1958. En la década de los años sesenta, la escuela de Barcelona expidió su primer título a una mujer, Mercedes Serra Barenys, en 1964, aunque dos años antes, esta misma escuela había reconocido los estudios de arquitectura realizados en su Rumanía natal a Margarita Brender Rubira siendo, por ello, la primera mujer en ejercer como arquitecta en Cataluña.

La incremental incorporación de mujeres a los estudios universitarios de arquitectura y al ejercicio pleno de la profesión tuvo como punto de inflexión el final de Régimen de Franco y los cambios políticos, sociales, legislativos y culturales que trajo consigo la transición hacia la democracia y que afectaron enormemente la vida de todas las mujeres. Uno de los cambios más relevantes fue la democratización de la educación.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, España pasó de tener dos únicas escuelas de arquitectura a tener diecinueve, lo cual supuso que un mayor número de mujeres, de diferentes territorios del país y de diversos orígenes y posiciones sociales, pudiesen acceder a educarse como arquitectas, principalmente en la enseñanza pública. Con ello, una nueva generación de arquitectas españolas comenzó a ejercer en un clima de debate sobre los postulados modernos y de progresión a un nuevo país democrático, igualitario y libre.

Es esta situación la que el proyecto *MuWo* ha estado investigando. Para ello, efectuamos un estudio pormenorizado del contenido de diversas fuentes bibliográficas especializadas en arquitectura –asumiendo que la presencia de proyectos de autoría femenina, ya podría traer implícita un criterio de selección, probablemente sesgado, dada la tradición patriarcal española–.

La primera compilación resultante se obtuvo del análisis de las 19 revistas colegiales de arquitectura publicadas en el ámbito cronológico de estudio y otras seis revistas privadas

no colegiales de arquitectura relevantes en estos años.⁶ En total se analizaron 1439 números de las diferentes revistas, 837 de revistas colegiales y 602 no colegiales. Esta datación, nos llevó a analizar en torno a 5.400 artículos con obras con presencia de mujeres arquitectas, ya fueran españolas o extranjeras. De ellos, algo más de 3.400 son artículos sobre obras de arquitectas españolas construidos en España y en el extranjero, y de arquitectas extranjeras (colegiadas en España) con obras, también, en territorio español. El resto se corresponden a artículos sobre obras de arquitectas no españolas construidas fuera de España.

A través de la datación y análisis de estos artículos, hemos generado una base de datos de en torno a 1.200 arquitectas cuya obra fue publicada entre 1965 y 2000. De ellas, algo más de 625 arquitectas tienen autoría reconocida. Es decir, un 48% de las arquitectas aparecen en estas revistas como colaboradoras y no como autoras. De las arquitectas con autoría reconocida, en torno al 33% son arquitectas trabajando en autoría exclusivamente femenina y un 67% lo hacen en equipos mixtos, con colegas varones.

Una segunda compilación de proyectos recogió material adicional de 60 publicaciones de otra naturaleza: monografías de arquitectas –como las dedicadas a Matilde Ucelay⁷, Beth Galf⁸ o Carme Pinós⁹ –entre otras–, catálogos de exposiciones y congresos con temáticas ligadas al género –como las exposiciones *Construir desde el interior*¹⁰, *España*

⁶ El primer grupo comprendía las revistas *Arquitectura* (1965-2000) y *Urbanismo* (1987-1998), del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM); *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, (1965-2000), del COA de Cataluña; *Arquitectos* (1975-2000), del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España (CSCAE); *Obradoiro* (1978-2000), del COA de Galicia; *Aldaba/Bloc* (1980-1990), del COA de Aragón; *Oeste* (1983-1995), del COA de Extremadura; *AQ Arquitectura* (1981-1996), del COA de Andalucía Oriental; *Arquimur* (1985-1991) y *Catálogos de Arquitectura* (1996-2000), del COA de Murcia; *Cota Cero* (1985-1989), del COA de Asturias; *Documentos de Arquitectura* (1987-2000), de la Delegación almeriense del COA de Andalucía Oriental; *Bau* (1989-2000), del COA de Castilla León, Castilla La Mancha y Cantabria; *d'A* (1989-1994), del COA de Baleares; *Dau. Debats d'arquitectura y urbanisme* (1996-2000), de la Delegación ilerdense del COA de Cataluña; *Neutra* (1997-2000), de la sede sevillana del COA de Andalucía Occidental; y *Vía Arquitectura* (1997-2000), del COA de la Comunidad Valenciana. El segundo grupo incluyó las revistas *Nueva Forma* (1966-1975), *Jano* (1972-1978), *Temas de Arquitectura* (1965-1980), *El Croquis* (1982-2000), *AV Monografías* (1985-2000) y *Arquitectura Viva* (1986-2000).

⁷ Inés Sánchez de Madariaga, *Matilde Ucelay Maórtua: una vida en construcción. Premio nacional de arquitectura* (Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Fomento, 2012); Inés Sánchez de Madariaga, *Matilde Ucelay Maórtua. La primera arquitecta española* (Barcelona: Departamento de Planificación Territorial, Vivienda y Transportes - Dirección de Vivienda, Suelo y Arquitectura-Gobierno Vasco - Puente Ediciones, 2021).

⁸ Jaap Huisman, ed., *Beth Galf. Architecture and Design 1966-1998* ('s-Hertogenbosch: Museum Het Kruithuis, 1998).

⁹ Daniela Colafranceschi, *Carme Pinós. Arquitecturas* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015).

¹⁰ AA.VV., *Construir desde el interior* (Madrid: Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo-Ministerio de Fomento, 2000).

(f) *Nosotras las ciudades*¹¹, *Encuentros en la Arquitectura*¹²–, publicaciones de premios internacionales, nacionales y regionales de arquitectura, guías de arquitectura de comunidades autónomas (con aproximación histórica, tipológica o exclusivamente geográfica) y revistas universitarias o de otra índole. Por último, se contó con 15 recursos online, centrados mayormente en webs profesionales de arquitectas en activo y guías o repositorios digitales institucionales de arquitectura.

La generación de esta base de datos dio lugar a la compilación de cientos de proyectos de arquitectura de autoría femenina, lo cual abría un importante dilema en el desarrollo del proyecto de investigación: por un lado, la necesidad de estudiar y analizar los proyectos más sobresalientes con profundidad; y, por otro lado, la imposibilidad de poder analizarlos todos, dada las limitaciones de tiempo y de recursos humanos. Esta situación nos llevó a plantear la posibilidad de imbricar investigación y activismo.

Creando espacios de publicación y reflexión

A lo largo del proyecto creamos espacios de publicación a través de tres llamadas a artículos en revistas científicas de alto impacto, dos internacionales, la revista suiza *Arts*¹³ y la británica *Architectural Histories*¹⁴ en 2020 y una española, la revista *Zarch*¹⁵ en 2022. Gracias a ello, ha sido posible publicar 33 artículos que ahondan en proyectos sobresalientes de autoría femenina, de un lado, y que reflexionan sobre historiografía de la arquitectura desde una perspectiva de género, de otro. Se han publicado artículos sobre el trabajo de las arquitectas Dolores Alonso, Consuelo Argüelles, Elena Arregui, Amparo Berlinches, Emilia Bisquert, Ma Jesús Blanco, Anna Bofill, Carmen Bravo, Pascuala Campos, Maribel Correa, Julia Fernández, Beth Galí, Isabel García Elorza, Myriam Goluboff, Magüi González, Carmen González, Itziar González Virós, Miho Hamaguchi, Carmen Herrero, Lois Langhorst, Juana María López, Belén Moneo, María Teresa Muñoz, Carmen Rivera, Carmen Pérez, Rita F.

¹¹ Manuel Blanco, ed., *España [f.], nosotras, las ciudades* (Madrid: X Biennale di architettura di Venezia - Ministerio de la Vivienda, 2006).

¹² Cristina García-Rosales y Ana Estirado Gorriá, coord., *II Encuentro de mujeres en la arquitectura* (Madrid: Dirección General de la Mujer-Consejería de Sanidad y Servicios Sociales-Comunidad de Madrid, 1999); Cristina García-Rosales y Ana Estirado Gorriá, coord., *IV Encuentro en la Arquitectura: la casa mediterránea* (Madrid: Dirección General de la Mujer-Consejería de Servicios Sociales, 2001); Cristina García-Rosales y Ana Estirado Gorriá, coord., *V Encuentro en la Arquitectura: la ciudad mediterránea* (Madrid: Dirección General de la Mujer-Consejería de Servicios Sociales, 2002).

¹³ Lucía C. Pérez-Moreno y Patricia Santos Pedrosa, “Women Architects on the Road to an Egalitarian Profession—The Portuguese and Spanish Cases” *Arts* 9, n.º 1 (2020): 40. <https://doi.org/10.3390/arts9010040>. Editorial al número monográfico “Becoming a Gender Equity Democracy: Women and Architecture Practice in Spain and Portugal, 1969s-1980s”. Este número consta de 9 artículos.

¹⁴ Torsten Lange y Lucía C. Pérez-Moreno, “Architectural Historiography and Fourth Wave Feminism”, *Architectural Histories* 8, n.º1 (2020): 26. <http://doi.org/10.5334/ah.563>. Editorial al número monográfico homónimo, el cual cuenta con 6 artículos.

¹⁵ Lucía C. Pérez Moreno y Ann E. Komara, “Mujeres, prácticas feministas y profesionales alternativos en la arquitectura”, *ZARCH* 18 (2022): 1-13. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2022186966. Editorial al número monográfico homónimo, el cual cuenta con 18 artículos.

Queimadelos, Pilar Rojo, Marisa Sáenz, Teresa Táboas, Cristina Vallejo y Pilar Vázquez, entre otras.

Además, en el año 2021 organizamos el congreso sobre “Mujeres y Arquitecturas. Hacia una profesión igualitaria”, en colaboración con la Fundación Arquia. En este evento se generó un espacio de debate bajo cinco temáticas –asimetrías históricas, imagen proyectada, pedagogías críticas, prácticas feministas y transversalidad laboral–. Se presentaron 63 ponencias a través de las cuales, tanto investigadoras como profesionales y activistas pudieron compartir experiencias y reflexiones. A modo de coda, se creó un manifiesto final que recogió las reivindicaciones más relevantes de la comunidad.

Con la generación de estos espacios de publicación y reflexión, el proyecto *MuWo* ha contribuido a generar nuevo conocimiento en materia de historia de las mujeres en la arquitectura y todos los resultados de investigación son accesibles en abierto a través de su página web (fig. 1, fig. 2).



Figura 1. Portada del número monográfico “Mujeres, prácticas feministas y profesionales alternativos en la arquitectura”, publicado en el número 18 de la revista *Zarch* en 2022.



Figura 2. Infografía del manifiesto final del congreso, a cargo de la arquitecta Itziar González Virós. El contenido del manifiesto es accesible en: <http://muwo.unizar.es/manifiesto/>.

Compartiendo datos y contenido digital

Sabiendo que el estudio y análisis de todos los proyectos datados en el proceso de recopilación bibliográfica es inviable en un plazo corto de tiempo, decidimos compartir la base de datos generada a través de un archivo digital, pues este medio permite una promoción inmediata y global de los datos obtenidos en el proceso de investigación. Esta decisión se alinea con una de las reivindicaciones recogidas en el manifiesto final del “Congreso Mujeres y Arquitectas. Hacia una profesión igualitaria”, que fue la falta de archivos sobre proyectos de mujeres arquitectas y la necesidad de crearlos.

Así, en 2021 se inició un proceso de participación ciudadana en ciencia gestionado desde la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), a través del programa PRECIPITA¹⁶ para conseguir apoyo económico. El éxito de este proceso supuso el posterior apoyo del Ministerio de Igualdad al proyecto. Gracias a una subvención del Instituto de las Mujeres, dentro de su programa para la realización de actividades en el ámbito universitario, se pudo contar con financiación para generar nuevo contenido fotográfico y audiovisual para #ArquitectasenelMapa (fig. 3).

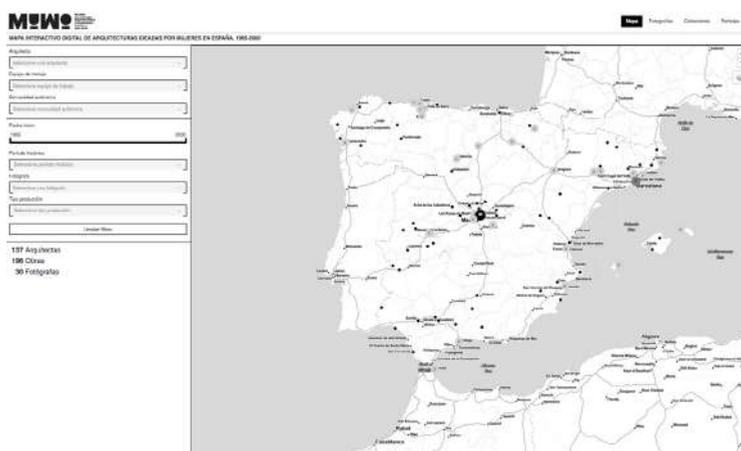


Figura 3. #ArquitectasenelMapa. Fuente: captura de pantalla de <https://arquitectasenelmapa.unizar.es/mapa>.

#ArquitectasenelMapa. Mapa interactivo digital de arquitecturas ideadas por mujeres en España, 1965-2000

La creación de #ArquitectasenelMapa implicó la clasificación y gestión de los datos obtenidos en la investigación según categorías que permiten el uso de filtros de búsqueda. A la autoría y geolocalización exacta de cada obra de arquitectura, se añadió el modo de producción, la cual atiende a si la arquitecta realizó el proyecto independientemente, en pareja

¹⁶ Varios medios se hicieron eco de la acción de participación ciudadana en ciencia y apoyaron la idea. Véase: “Mapa interactivo de arquitecturas ideadas por mujeres en España”, *La Sexta (sitio web)*, 1 de febrero 2021, accedido 26 julio, 2023, <https://www.lasexta.com/constantes-vitales/proyectos-precipita/mapa-interactivo-arquitecturas-ideadas-mujeres->.

con un arquitecto varón o en equipos mixtos o exclusivamente femeninos, su ubicación por comunidad autónoma (que permite estudiar la distribución de los proyectos en el territorio español), la franja cronológica en que ha sido producido (según los periodos históricos planteados en el proyecto de investigación y según una horquilla temporal que los usuarios/as pueden manipular) y el tipo de producción (que da muestra de la naturaleza de los proyectos realizados por las arquitectas).

La combinación de estos datos mediante la aplicación independiente o simultánea de filtros queda inmediatamente ilustrada en el medio gráfico, ofreciendo de una manera dinámica claves acerca de la expansión paulatina de las obras por el territorio español conforme el tiempo avanza, así como de la diversidad tipológica o la especialización de las arquitectas en ciertas disciplinas, como la arquitectura residencial, el paisajismo, el urbanismo y la arquitectura docente. A su vez, cada proyecto incluye los datos bibliográficos recogidos durante la investigación y comentarios explicativos de las obras, realizados *ex profeso*. Además, #ArquitectasenelMapa incorpora un nuevo imaginario visual de los proyectos seleccionados. Para ello, se procedió a una convocatoria pública para contratar a fotógrafas de arquitectura a la que concurrieron 115 profesionales, de las cuales 30 fueron seleccionadas. El criterio escogido perseguía la diversidad del elenco resultante, que acabó incluyendo a profesionales incipientes y veteranas y combinando fotografías especializadas en arquitectura con otras versadas en otros ámbitos artísticos.¹⁷

Como resultado, se obtienen más de 800 fotografías del estado actual de los proyectos que aparecen en el mapa, ofreciendo un diálogo interdisciplinar entre arquitectura y fotografía, e intergeneracional, entre arquitectas del siglo XX y fotógrafas del siglo XXI (fig. 4).



Figura 4. #ArquitectasenelMapa. Fuente: captura de pantalla de <https://arquitectasenelmapa.unizar.es/fotografias>.

¹⁷ La selección de estas fotografías se realizó a través de un concurso público que contó con el apoyo de Sol Candela, como directora de la Fundación Arquia, y de la arquitecta y fotógrafa Elena Morón, como profesional invitada al jurado del concurso. Las fotografías son (por orden alfabético): Claudia Aguiló, Esther Almagro, Ana Amado, Bego Amaré, María Azkarate, Carla Capdevilla, Maite Caramés, Luana Fisher, Elisa Gallego, Victòria Gil, Beatriz S. González, Lucía Gorostegui, Macarena Gross, María José Gurbindo, Kelly Hurd, Victoria Labadie, Judit Massana, María Merchante, Luisa Moleón, Erika Müller, Tanit Plana, María Platero, Ana Prado, María Rodríguez Cadenas, Liduvina Rojo, Rocío Romero, Simona Rota, Irene Ruiz, Mili Sánchez y Milena Villalba.

El número y variedad de proyectos obtenidos llevó a la publicación de resultados por fases: en una primera fase, lanzada en abril de 2023, #ArquitectasenelMapa presentó 196 proyectos de autoría exclusivamente femenina de 136 arquitectas, algunas de ellas arquitectas pioneras (primeras arquitectas colegiadas), como Matilde Ucelay, Milagros Rey, Concepción Valero o Pascuala Campos de Michelena; otras profesionales con dilatadas carreras profesionales reconocidas tanto a nivel nacional como internacional en la actualidad como (por orden alfabético) Lola Alonso, Maite Apezteguía, Isabel Benassar, Carmen Epegel, Carme Fiol, Beth Galí, Imma Jansana o Carme Pinós; y otras menos reconocidas actualmente, pero con importantes aportaciones al entorno construido español en el siglo XX y cuyo trabajo es necesario revisar, situar y estudiar, como son los casos de (por orden alfabético) Rosa Bassols i Pascual, Anna Bofill, Isabel Bustillos, Rufina Campuzano, Myriam Goluboff, Magüi González, Cristina Grau, Ana Estirado, Isabel Huete, María Serra, Pepita Teixidor, Mercedes Peláez o Montserrat Zorraquino, entre otras muchas. Todas las obras seleccionadas cuentan con publicaciones en medios españoles y con algún tipo de reconocimiento o premio ligado a la disciplina de la arquitectura.

La segunda fase, lanzada en septiembre de 2023, añade dos aproximaciones tipológicas, la intervención en el patrimonio arquitectónico y el interiorismo, cuya relevancia requería su consideración independiente. Y, además, se añaden 126 nuevas obras de arquitectas en coautoría con colegas varones, todas ellas premiadas por instituciones ligadas a la cultura arquitectónica. En total, el mapa se amplía con 224 nuevas obras. Finalmente, la tercera fase se lanzará a finales de 2023, y en ella se situarán en el mapa el resto de proyectos dados a lo largo del proyecto de investigación, que se corresponden con aquellos realizados en equipos de arquitectura mixtos, en coautoría de arquitectas y arquitectos, y que han sido considerados sobresalientes en diversos medios especializados en arquitectura.

@MuWoArch. Trabajo en redes sociales

El proyecto MuWo cuenta, además, con presencia en redes sociales, siendo Instagram la red dominante, con el usuario @MuWoArch. Actualmente cuenta con 1680 seguidores y es una de las cuentas sobre mujeres y arquitectura con mayor impacto en lengua castellana.

Debido a su carácter principalmente visual, esta red social permite mostrar a su público imágenes de proyectos de arquitectura.

El tipo de usuario que predomina son personas menores de 34 años,¹⁸ lo que convierte esta red en la preferida por los jóvenes *millennials* y de la generación Z. Además, MuWo cuenta con otras redes sociales, Facebook y Twitter, que publican contenido asociado a lo generado en Instagram. Las estadísticas demográficas del Instagram de @MuWoArch muestran que el 42'1%, de los seguidores se encuentra entre los 25 y 34 años de edad y el 27'5 % entre los 35 y 44. También se aprecia que las mujeres constituyen entre el 67'7% y

¹⁸ El 33,7% de los usuarios de Instagram se encuentra entre los 18 y los 24 años de edad y el 31,3% entre los 25 y los 34, "Distribución porcentual de los usuarios de Instagram en el mundo en 2023, por edad", *Statista (sitio web)*, 6 junio, 2023, accedido 10 Junio, 2023, <https://es.statista.com/estadisticas/875258/distribucion-por-edad-de-los-usuarios-mundiales-de-instagram/>.

el 75'5% de la audiencia tanto entre los seguidores como entre las cuentas alcanzadas y las que interactúan.

La creación de contenido para redes sociales se basa en buscar la mejor manera de comunicar la información obtenida en la investigación científica y adaptarla a los formatos y algoritmos de las distintas plataformas para fomentar su visualización y alcance. La estrategia de publicación seguida hasta ahora para la diseminación de esta información consiste en dividirla en series temáticas que mantienen una identidad visual basada en la paleta de colores y las tipografías propias del proyecto. Dentro de Instagram, además, se favorece un orden visual basado en la configuración por bandas de tres publicaciones de la cuadrícula del perfil.

Para dar visibilidad al proyecto, creamos las diferentes colecciones de proyectos con el hashtag #ColeccionesMuWo. Hasta la fecha se han publicado tres series que agrupan proyectos de arquitectura y urbanismo de autoría exclusivamente femenina (Arquitectas sin Arquitectos) (fig. 5).

Isabel Bustillos Bravo
Aria Estratón Gorcia
1964
Casa de la Mujer (1974-84),
Zaragoza, Aragón
Análisis - Premio de Arquitectura
«Fernando García Mercade» 1994

Maria Dolores (Lola) Alonso Vera
1969
Residencia Sancho Nuevo (1984)
Albacete, Comunidad Valenciana
Premio Arquitectos ODICV 1988-1989

Maria Dolores (Lola) Alonso Vera
1992
Edificio vivienda pública en C/ Norte Domingo (1990-93)
Albacete, Comunidad Valenciana
Mención - Premio Arquitectura ODICV 1990-1992

Maria Lúcia (Magü) González García
1983
Complejo de viviendas sociales en Zona Oeste (1979-84)
San Cristóbal, Canarias
1º Premio ex aequo «Manuel Otero» 1982-1983

Maria Isabel Correas Brito
1980
Edificio Gorcia y Correas (1979-83)
Barrio Cívico de Tenerife, Canarias
1º Premio ex aequo «Manuel Otero» 1982-1983

Rafina Carrusano Benegas
1982
Parque municipal en C/ Lina (1981-83)
Málaga, Región de Málaga
Premio «Consejo de Europa» 1982

ARQUITECTAS SIN ARQUITECTOS
AUTORÍA

SOLO-FEMALE AUTHORSHIP
(1965 - 2000)
EXCLUSIVAMENTE
PREMIOS OBRAS en ESPAÑA

AWARDED WORKS IN SPAIN
FEMENINA
WOMEN ARCHITECTS WITHOUT MEN ARCHITECTS

MuWo
MUSEO DE LA CIUDAD DE MADRID
MUSEO DE LA CIUDAD DE MADRID
MUSEO DE LA CIUDAD DE MADRID
MUSEO DE LA CIUDAD DE MADRID

Figura 5. Imágenes de la colección ‘Premios- Obras en España’ #ColeccionesMuWo. #ArquitectasenElMapa. Fuente: perfil de Instagram del proyecto MuWo, @MuWoArch.

La primera colección, “Premios. Obras en España” muestra 16 obras destacadas de obras construidas que han sido reconocidas en certámenes sobre cultura arquitectónica. La segunda, “Finalistas. Obras en España”, la forman 10 obras finalistas en estos mismos certámenes. Y la tercera colección consiste en una recopilación de las 18 obras “Más Publicadas” a lo largo de la revisión bibliográfica realizada en el proyecto de investigación. Todas las fotografías que son utilizadas en las redes sociales forman parte del nuevo imaginario visual creado por las 30 fotografías del proyecto *MuWo*, lo cual genera una triple visibilidad de las obras de arquitectura, de las arquitectas autoras y de las propias fotografías. Intercaladas con las #ColeccionesMuWo se realizaron bandas de publicaciones relacionadas con el lanzamiento del mapa y el evento de presentación comentados anteriormente para dar a conocerlos directamente y fomentar la participación de los usuarios/as.

Actualmente, el proyecto está mostrando en redes sociales los detalles del proceso seguido por las fotografías en la creación de #ArquitectasenElMapa mediante la publicación de material audiovisual del making of de los reportajes fotográficos. Los vídeos, que en la web del proyecto aparecen como carta de presentación de las fotografías, se complementan en redes con carruseles de fotografías de todos los proyectos captados por ellas, dinamizando el tipo de publicaciones realizadas y relacionándolas directamente con el trabajo realizado.

Además, las fotografías, que se repartieron por todo el territorio español, aportaron un relato personal que expresa conexiones concretas con la obra fotografiada y que habla de una manera diversa de mirar a estos proyectos, alejada de los estándares de las publicaciones profesionales. La web incluye un último filtro que permite la identificación y localización de las fotografías participantes en el proyecto *MuWo* (fig. 6).

La presentación oficial de #ArquitectasenElMapa tuvo lugar el 13 de abril de 2023 en Madrid, en la Casa de la Arquitectura (Palacio de Zurbano). En este evento tuvimos la oportunidad de explicar la metodología de la investigación y del activismo realizado a lo largo de estos años. Al evento asistieron investigadores, fotografías y un amplio abanico de personas seguidoras del proyecto y de sus redes sociales (fig. 7).

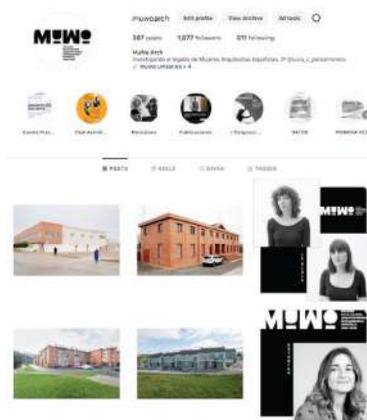


Figura 6. Perfil de Instagram del proyecto *MuWo* con la colección de vídeos y el carrusel de fotografías. Fuente: @MuWoArch.



Evento presentación #ARQUITECTASENELMAPA

Figura 7. Presentación de #ArquitectasEnElMapa en la Casa de la Arquitectura (Palacio de Zurbano, Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana) en Madrid, el día 13 de abril de 2023. Fuente: Fotografía de Bego Amare.

Conclusiones

Las diferentes actividades que desde el proyecto *MuWo* hemos realizado en los últimos cinco años nos muestra que la imbricación entre investigación y activismo es una herramienta eficaz para acelerar la diseminación de los resultados de investigación del proyecto, así como para generar comunidad. Los medios digitales tienen la capacidad de llegar a un público más amplio, trascendiendo la esfera estrictamente investigadora. No obstante, el proceso de diseminación efectiva de esta información en ámbitos como el universitario, revierte positivamente en la captación del interés de quienes representarán la próxima generación de profesionales que investigarán en la materia. A su vez, la aproximación transversal que ha supuesto la introducción de nuevas narrativas visuales a partir del trabajo de las fotografías en #ArquitectasEnElMapa, ha suscitado el planteamiento de futuros ejercicios de continuidad en el ámbito de la formación profesional fotográfica.

Si bien es cierto que la mayoría de las personas inicialmente interesadas en este tipo de investigaciones son mujeres, el activismo y la publicidad de los resultados en redes, fuera del ámbito estrictamente investigador, permiten ampliar el espectro, de modo que cada vez

más varones se impliquen en este tipo de iniciativas. La suma de participantes muestra rangos de edad variables: el activismo en redes sociales nos ha puesto en contacto con un público joven, en su mayoría menor de 34 años, mientras que las publicaciones científicas y los eventos de carácter académico han llegado a personas interesadas de edades diversas, desde jóvenes estudiantes hasta profesorado universitario y profesionales de la arquitectura de más de 35 años. A la ampliación del rango de edades del público objetivo, se suma la transversalidad inherente a los eventos (congresos, seminarios) con temática de género en los que el proyecto *MuWo* ha sido presentado, lo que también ha permitido que la información obtenida trascienda la frontera de la disciplina estrictamente arquitectónica.

Asimismo, el uso de la lengua castellana en redes sociales ha permitido llegar a un público internacional, especialmente en Hispanoamérica, lo cual insta a la comunidad de *MuWo* a encontrar lazos para futuros proyectos y activismos ligados al estudio de la historia de las mujeres en la arquitectura y a la lucha por la igualdad efectiva de oportunidades en esta disciplina, incorporando estos ámbitos geográficos y generando nuevas y más ricas narrativas.



S O B
R E -
L A B



UNIVERSIDAD
DE GRANADA