

APRENDIENDO DE LOS CONCURSOS. LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

LEARNING FROM COMPETITIONS: RESEARCH IN ARCHITECTURE

Luisa Alarcón González; Francisco Javier Montero Fernández

RESUMEN Los concursos de arquitectura son un importante aprendizaje para los arquitectos que los realizan, constituyendo uno de los principales campos de investigación e indagación, sean o no sus propuestas premiadas, pero también sirven a aquellos que no se presentaron y que a través del estudio de las propuestas publicadas aprenden de los mecanismos por otros ensayados. En este artículo se indagan las capacidades propositivas de propuestas no ganadoras en las que edificios y ordenaciones urbanas intentan construir nuevos lugares que trascienden la forma, generando un espacio indeterminado y experimental.

PALABRAS CLAVE concurso de arquitectura; investigación; indeterminación; Koolhaas; Siza; desurbanismo soviético.

SUMMARY Architectural competitions are an important learning process for the architects who take part in them. These competitions constitute one of the main areas of research and inquiry, irrespective of success, as those which are not submitted also serve in the learning of techniques tried by others, through the study of published proposals. In this paper we investigate the propositional capacities of non-winning submissions in which buildings and urban planning attempt to construct new places that transcend form, creating an undetermined and experimental space.

KEY WORDS architectural competition; research; irresolution; Koolhaas; Siza; soviet disurbanism.

Persona de contacto / Corresponding author: lalarcon@us.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N7 "Arquitectura entre concursos". Noviembre 2012. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 03-04-2012 recepción - aceptación 06-09-2012

Al leer la palabra *concurso* como tema de este número de la revista *Proyecto, Progreso y Arquitectura* surge una pregunta, ¿Qué nos lleva a los arquitectos a presentarnos a los concursos de arquitectura? Las respuestas son múltiples, quizás tantas como propuestas surjan de cada concurso, pero puede que en la trastienda de nuestro pensamiento haya una respuesta coincidente, los arquitectos cuando nos presentamos a los concursos de arquitectura lo hacemos con la intención de ganarlos, generalmente nos mueve el interés por conseguir ese trabajo que se oferta y realizar la obra que proviene de él.

Pero ese final deseado no sucede siempre, más bien sólo pocas veces, pura estadística, algunos compañeros confiesan que son afortunados ganando uno de cada diez concursos presentados, o si hacemos otros números y vemos el número de arquitectos que se presentan a un concurso, donde sólo puede ganar uno, el porcentaje

desciende de forma significativa. La mayor parte de los trabajos realizados pasan a ocupar el oscuro espacio interior de algún archivador. Las maquetas, si las hubo, corren mejor suerte y permanecen rodando por estanterías como aquellos libros que un día compramos, ojeamos y dejamos en una balda, posponiendo el momento de la lectura para descubrirnos su interior. Parece que la vida de un concurso acabó ahí, que perdimos el tiempo trabajado y que nuestras ideas generadas y plasmadas desaparecieron tras el cierre de esa carpeta, pero eso no es cierto, Le Corbusier nos enseñó que el trabajo del arquitecto nunca se pierde¹, y que las ideas se prolongan de unos proyectos a otros, que permanecen en nuestra mente, conviviendo con nosotros, y no sólo encerradas en un dibujo o en una maqueta. Evidentemente se pone de manifiesto que el concurso de arquitectura se convierte en un ejercicio de ella, el estímulo no suele ser sólo ganarlo ya que el porcentaje en el mejor de los casos es

1. "El trabajo creativo del arquitecto es de una naturaleza tan complicada que para obtener resultados satisfactorios son necesarios un enorme número de dibujos y maquetas. La mayor parte de este trabajo puede parecer inútil. En el proceso de depuración y entrelazado de las distintas partes y funciones de un edificio se suele trabajar con tantas alternativas -a fin de encontrar la idónea- que hasta el noventa por ciento del trabajo puede ser desechado. En vez de quejarse de este derroche, hay que compararlo con la derrochadora abundancia de la naturaleza. Le Corbusier lo expresó en estos consoladores términos: *El trabajo del arquitecto nunca se pierde; el trabajo realizado en cada obra contiene algo útil para la siguiente*" Utzon, Jorn: "La importancia de los arquitectos". En AAVV: *Catálogo de la exposición Jorn Utzon*. Madrid: Centro de Publicaciones de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995, pp. 12-13.

desalentador y muchos arquitectos lo descalifican e ignoran, pero muchos otros lo miran como la única posibilidad para poder hacer un proyecto. Es el único momento en el que el arquitecto puede desarrollar libremente nuevas aptitudes, conocimientos y proponer ideas como alternativas para avanzar, hasta el extremo de ser el campo más claramente identificable con la investigación. El ganador puede conseguir ese objetivo último de la arquitectura que es ser construida y por tanto culminar la aspiración de todo proyecto. Todo ese trabajo producido en el concurso no debe ser condenado al ostracismo ya que es útil para el mismo arquitecto y también para otros, gracias al conocimiento que todos deberíamos poder obtener y considerarlo un verdadero éxito investigador en cuanto nos permite a los demás avanzar y progresar en nuestra actividad.

¿Qué ocurre entonces con los concursos perdidos? Si seguimos la opinión de Le Corbusier nos sirven de aprendizaje, y si indagamos en la actitud que conlleva su práctica podemos llegar a la conclusión que es en ellos donde desarrollamos nuestras ideas con mayor libertad. Nos enfrentamos en soledad a un pliego de condiciones y un programa de necesidades generalmente escrito en un papel, con la incertidumbre de un cliente invisible que no dialoga, por lo que las preguntas y respuestas nos las hacemos nosotros mismos, nadie rechaza las ideas que van surgiendo, por lo que la autocritica se vuelve nuestra correctora, y nuestro proyecto se desarrolla con menos interferencias de las habituales en la práctica profesional. Si en el resultado final no verificamos si la respuesta era correcta, seguiremos teniendo más incertidumbre, y así, seguirán revoloteando en nuestro pensamiento aquellos elementos que planteamos, y que podrán con el tiempo rescatarse de la memoria y modificarse para adaptarse a otras situaciones en otros momentos, prosiguiendo así su vida como trasmisión de un conocimiento adquirido. Quizás sea el momento de la investigación más generosa, más altruista y sin embargo menos reconocida, la que ofrece resultados brillantes no reconocidos, pero la historia está llena de esos éxitos anónimos a los que no podemos dejar de mirar, tanto particulares, propios de cada arquitecto como de otros. No obstante es necesario aportar dos cuestiones, la ineludible obligatoriedad de dar difusión a ciertas propuestas de concursos que

consideramos de interés y la reivindicación de considerarlas como trabajos de investigación en un campo específico como es el del proyecto arquitectónico.

En la práctica esto ocurre con las propuestas que un día hicimos, pero también sucede algo similar con los concursos realizados y perdidos por otros arquitectos. Cuando se realiza la publicación y difusión de las propuestas presentadas, y no sólo de las ganadoras, se enriquece de forma importante la aportación de ese concurso convocado a la arquitectura, a través de las posibilidades de difusión, conocimiento y estudio que ello provoca. Permite ver el espectro de respuestas que el problema planteado es capaz de generar en la mente de los concursantes para hacernos entender que existen muchas respuestas posibles a una sola pregunta, algo que en sí ya es una importante fuente de aprendizaje.

El imaginario que surge de las propuestas no ganadoras también está presente en nuestra mente, generalmente idealizadas, ya que al ser trabajos parcialmente desarrollados nos apropiamos más fácilmente de ella hasta transformarla para formar parte de nosotros. La arquitectura no construida suele ser más propicia para la idealización, la no existencia de un objeto físico real con el que contrastar la experiencia sugerida suele llevarnos hacia caminos divergentes en las distintas interpretaciones que cada uno pueda hacer de los dibujos o imágenes realizadas. Esta traslación e intercambio de ideas a través de los concursos de arquitectura se hace más intensa cuando la difusión es mayor y las ideas aportadas más novedosas, y debemos ser conocedores de que existen multitud de ejemplos a lo largo de la historia de la arquitectura de propuestas no ganadoras en concursos, que por su capacidad propositiva se han instalado en la memoria de sus autores o incluso de otros arquitectos, sirviéndoles de aprendizaje y fructificando más allá de esa obra concreta no realizada, constituyendo otra forma de aproximarnos a la arquitectura.

Al extender nuestra mirada y nuestro pensamiento al tiempo presente, surgen nuevos ámbitos del discurso. No podríamos encontrar mejor situación para reflexionar sobre el significado de la investigación en el campo del proyecto arquitectónico, entendiéndola no solo bajo la perspectiva ya conseguida² de la obra construida sino desde el entendimiento del

concurso como pura y esencial investigación. Por otro lado deberíamos recorrer otro ámbito, el de la repercusión de esa investigación para reconocer que sólo está en manos de la difusión a través de las publicaciones de impacto y de reconocido prestigio, por lo que la situación actual debe poner en duda la propia capacidad del sistema de difusión, no la calidad de las propuestas de los arquitectos a los concursos, y debe saltar la pregunta de si éstas son capaces de difundir los trabajos de calidad. Algo similar sucede en nuestro presente en el que los arquitectos son denostados y en cambio ofrecen generosamente y de manera infinita su trabajo a la profundidad oscura del desconocimiento y de la ignorancia de lo que hacen. Quizás el sistema no sea bondadoso sino muy perverso, hasta el extremo de hacernos trabajar y trabajar para olvidarnos.

Hemos rescatado del olvido alguna propuesta no ganadora cuya significación en el campo de la investigación del proyecto arquitectónico puede resultar ejemplar, y que desde situaciones físicas y temporales diferentes experimentan una arquitectura con un alto grado de libertad, partiendo de situaciones concretas como es la propuesta de un edificio hasta otras tan abiertas como es la intención de construir un nuevo modo de habitar para el conjunto de una sociedad. A través de una secuencia que camina de lo concreto de un edificio a lo abstracto de una propuesta territorial, los ejemplos desarrollados muestran las posibilidades que ofrecen los concursos de arquitectura para indagar la indeterminación como una característica que aporta valores propios a la construcción de lugares, a las posibilidades que la arquitectura nos ofrece y a las que sólo el

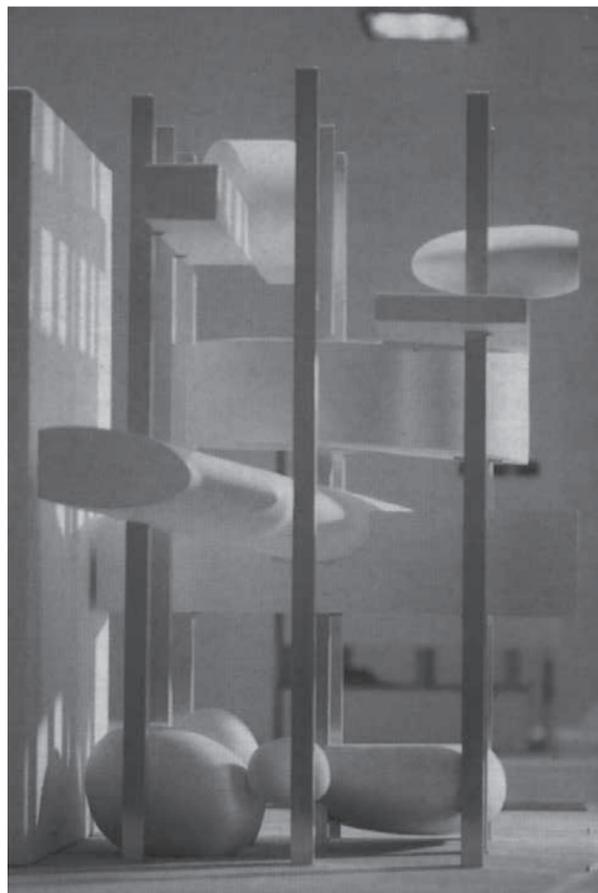
uso les aporta sentido³. Nos referimos a un sentido de la indeterminación que abre posibilidades de entender el uso como generador de formas, a la indeterminación que permite pensar en aquellos espacios aptos para ser erosionados con el uso hasta el punto que la materia es capaz de terminar su proceso de adquisición de forma, de adquisición de sentido final gracias al uso potencial y real que es capaz de asumir. Tratamos de dar pie a la reflexión de la diferencia de espacio y lugar, entendiendo el primero como el lugar abstracto, meramente definido por su concepción formal sin entrar en actividad, casi como una exaltación al objeto de la que se alimentan la mayoría de las revistas de arquitectura, mientras que el lugar sería el espacio soporte de uso, hábil para ser alterado por sus habitantes y que concluye en un proceso abierto y casi infinito en el tiempo en tanto en cuanto se mantengan activos los usos previstos o mientras se atienda a la susceptibilidad de la aparición nuevos usos determinados por posibles nuevos usuarios o potenciales cambios de sus intereses.

LA SECCIÓN LIBRE. LA GRAN BIBLIOTECA DE FRANCIA

En 1981, François Mitterrand promovió la idea de preservar el patrimonio escrito, quedando la Biblioteca Nacional francesa pequeña para el fin propuesto. Partiendo de esta iniciativa se convoca un concurso de ámbito internacional para la Gran Biblioteca de Francia en abril de 1989. 244 equipos concurren a la primera fase, seleccionándose 20 candidatos para una segunda fase en la que resultó ganadora la propuesta de Dominique Perrault. El edificio proyectado fue construido en el solar previsto junto

2. En los sistemas de valoración de los trabajos científicos y los periodos de investigación académicos se acepta la obra construida y publicada. Estos dos aspectos son necesarios pero no reconocen todos los extremos valorables que miran mucho más a la calidad del propio proyecto. Es adecuado medir la calidad de nuestro trabajo cuando la construcción depende de otros agentes como el promotor, el constructor, y éstos a sus vez dependen de otros agentes circunstanciales como abogados, bancos, administraciones,.... ¿Cómo se explica que el tiempo medio de construcción de un proyecto se defina entorno a los 9 años y nos encontramos con casos de más de quince años?. Datos obtenidos del Seminario: "La divulgación de los concursos de arquitectura como herramienta de formación". Desarrollado por los profesores Luisa Alarcón, Juan Giles, Zacarías de Jorge y Francisco Montero dentro del I Plan propio de docencia de la Universidad de Sevilla. Curso 2011-12 (inédito).

3. "Son pocos los que, superando la pereza, han seguido leyendo el libro *I de Vitrubio han comprobado que para el arquitecto romano, aquella construcción (de un refugio) no se definía por la materialidad de sus componentes físicos, sino por el hecho de que la arquitectura era, debía ser, el lugar en el que se produciría el nacimiento del fuego y de la palabra. Ninguna cosa física, material, tangible, por tanto, sino la inmaterialidad de la energía y de la comunicación son, desde Vitrubio, los verdaderos materiales de la arquitectura*". Solá-Morales, Ignacio: "Removiendo la Superficie" en Conde, Yago: *La Arquitectura de la Indeterminación*. Barcelona: Actar, 2000, p. 10.



1

1. Rem Koolhaas. Maqueta de la Biblioteca de Francia.
2. Rem Koolhaas. Axonometría de la Gran Biblioteca de Francia.

espacios públicos se definían como ausencia de edificios, apareciendo como elementos independientes entre sí y ajenos a la envoltura externa, desafiando a los principios más generales de la arquitectura, incluso la ley de la gravedad, al parecer que flotan con cierta ingravidez dentro del gran prisma (figura 1).

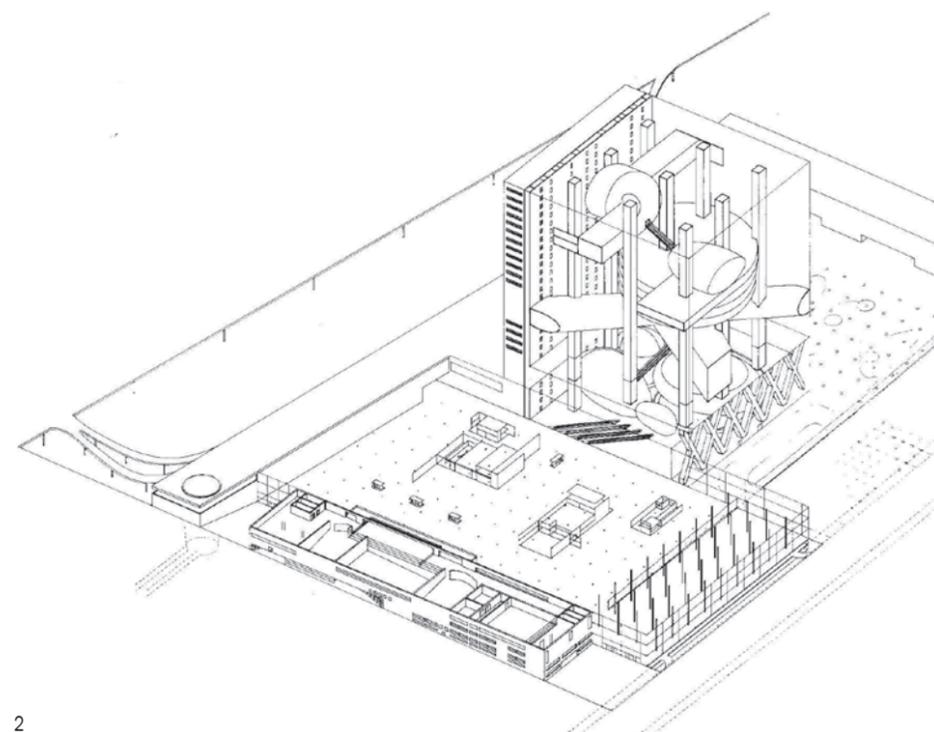
Las plantas estaban estructuradas mediante nueve ascensores formando una retícula que se expande en altura como únicos elementos invariantes, lo que proporciona un gran vacío construido por la envolvente traslúcida y desde el que se perciben las distintas áreas funcionales como unidades autónomas contenidas en él. En el acceso la sensación de vacío interior se acentúa por el suelo de cristal que se pisa, haciéndonos perder las referencias suelo y techo, así nuestro control del espacio deja de tener dos dimensiones para expandirse a tres.

Junto a la *planta libre* ya propuesta por Le Corbusier y adoptada por el conjunto del Movimiento Moderno, Koolhaas nos propone la *sección libre*⁴, ya no sólo los elementos se disponen libremente en la planta ajenos a la retícula de pilotis, sino que también lo hacen en sección, independientes de la estructura vertical o de niveles. Paredes, suelos y techos adoptan formas libres, ajenos a la retícula espacial planteada mediante los ascensores, avanzando en la investigación y experimentación del espacio generado por los edificios en la resolución de un programa dado, como una continuidad de sus maestros teóricos, Kahn, Mies, Le Corbusier, Los Smithson⁵, las fuentes que reconoce que influyeron en su época de estudiante y que también podemos intuir como base de muchas de sus experimentaciones espaciales, además de la extrapolación de la libertad de planta a las tres dimensiones, también parte de la idea de Le Corbusier de *promenade architecturale* para elaborar circulaciones continuas que atraviesan espacios de diferente categoría, potenciando las sensaciones que recibe el visitante en su recorrido por el edificio.

Si analizamos los trabajos posteriores a la propuesta para la Gran Biblioteca de Francia que Rem Koolhaas realiza, podemos ver que esta reúne algunos de los

4. Sarmiento, Jaime: "Rem Koolhaas: entre la tradición y la ruptura" en AAVV: *Forma: Pensamiento. Interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico*. Barcelona: Ingeniería i Arquitectura La Salle, Universitat Ramon Llull, 2006, p. 147.

5. Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversación con Rem Koolhaas" en *El Croquis* n°53 OMA/Rem Koolhaas. Madrid: El Croquis, 1994, p. 14.



2

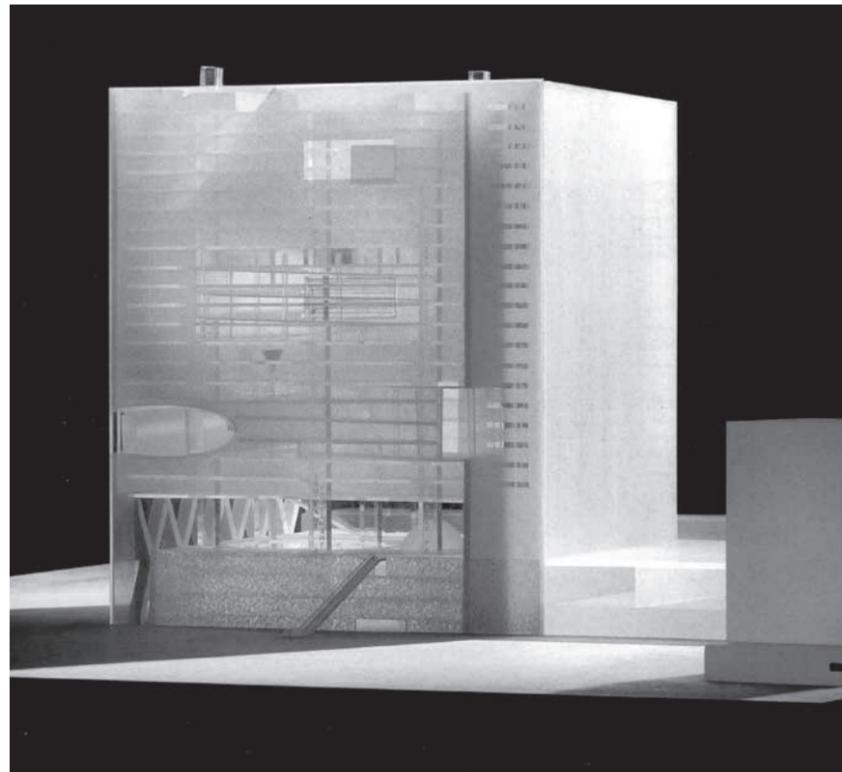
conceptos más característicos de su obra desde mediados de los años ochenta, innovación y heterogeneidad, intencionalidades que el mismo reconoce en una conversación con estudiantes "Hubo algunos cambios personales en el despacho, y desde 1986 o 1987 nuestro trabajo se ha hecho mucho más independiente. Ahora intentamos ser claramente experimentales, declaramos abiertamente que queremos inventar algo nuevo"⁶. Esa innovación y heterogeneidad, junto con la extensa obra producida por OMA⁷, genera una enorme variedad de edificios, a veces aparentemente dispares, pero que encierran conceptos similares que ya estaban contenidos en esta propuesta para la Biblioteca, podemos encontrar en ella indicios de su idea de *fragmentación*, todas las dependencias flotan como elementos independientes sobre un magma incorpóreo común definido por el gran prisma, un reconocimiento a su visión del mundo como algo fragmentado⁸, y que desarrolla en otros proyectos como el Congrexpo en Lille o el Kunsthal de Rotterdam (figura 2).

También contiene ideas de *yuxtaposición* entre diferentes partes, que se aúnan para formar un único edificio, fragmentos que se asocian y se suman como las distintas caras de la sociedad compleja en la que vivimos, así la biblioteca se entiende como una suma de espacios diferenciados que responden a sus propias referencias, esta estrategia planteada de construir mediante la suma de elementos con cierta autonomía se vuelve a proponer en la vivienda que años después realiza en Burdeos, donde se construye mediante estratos maclados, al igual que en este concurso, por la perforación de un elemento móvil, el ascensor que vincula las distintas partes reconfigurando su espacio interior; de *oposición* entre volúmenes de geometrías opuestas, en este caso el gran prisma y los distintos objetos que pueblan su interior, ovoides y superficies curvas que oponen su dinamismo al gran prisma abstracto y que Koolhaas vuelve a proponer más veces, con en esa dualidad interior-exterior en el Kunsthal o en la propuesta para la Tate de Londres, o ya sin el envoltorio

6. Koolhaas, Rem: *Rem Koolhaas: Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 54.

7. OMA son las siglas de la Office for Metropolitan Architecture, fundada en Londres en 1974, bajo la dirección de Rem Koolhaas, con el objeto fundamental de dedicarse al estudio de la sociedad contemporánea y el ejercicio de la arquitectura. Sus primeros proyectos –esencialmente propuestas para concursos– suscitaron gran polémica. *El Croquis* n°53+79, 1987-1998 OMA/Rem Koolhaas. Madrid: El Croquis, 2005, p. 10.

8. "The world is decomposed into incompatible fractal of uniqueness, each a pretext for further disintegration of the whole: a paroxysm of fragmentation that turn the particular into a system" (El mundo se descompone en un fractal incompatible con la unicidad, cada uno en un pretexto para una mayor desintegración de la totalidad: un paroxismo de la fragmentación que vuelve lo particular en un sistema). Koolhaas, Rem/Mau, Bruce: *S,M,L,XL*. New York: Monacelli Press, 1995 (2ª edición 1998), p. 506.



3. Rem Koolhaas. Maqueta para la Gran Biblioteca de Francia.

3

prismático que contenía y delimitaba el espacio edificado en el concurso de la ópera de Cardiff o en el Educatorium de Utrecht; y de *disolución*, en muchos de sus proyectos existe una idea de hacer desaparecer la noción de suelo, pared y techo, para generar ambigüedades espaciales y desconcierto en los ocupantes y que el mismo define en la Biblioteca de París con las siguientes palabras “*El suelo podría doblarse, levantarse, convertirse en pared, más adelante en techo, volverse sobre sí mismo y convertirse en otra pared, hasta bajar de nuevo al suelo. En otras palabras, se podía conseguir un espacio vacío que rizará el rizo como parte del espectro posible de interiores*”⁹. Este concepto, que se comienza a explorar en esta propuesta, se explora desde este momento en otros muchos edificios y concursos, como el Hotel y palacio de congresos en Agadir o la biblioteca para la Universidad de Jussieu, esta vez una propuesta ganadora, y también es recogida por otros arquitectos discípulos suyos como FOA en la terminal de Yokohama, a través de los cuales también se inicia una secuencia de intercambios de ideas mediante concursos de arquitectura que aportan nuevas investigaciones sobre estos conceptos (figura 3).

Además de la exploración del espacio y su experimentación por los usuarios, la propuesta presentada indaga sobre las circunstancias del momento en el que se realiza, formulando nuevos lugares que por su singularidad se contrapongan a la homogenización que produce la globalización y los medios de comunicación de masas, que niegan su existencia y su diferenciación, una reflexión social muy vinculada a la obra de OMA y que convierte a todas sus propuestas en una experimentación que trasciende el espacio, buscando ese más allá que la simple configuración formal.

LA ARQUITECTURA DE LA INDETERMINACIÓN. CONCURSO DE IDEAS PARA UNA ORDENACIÓN DEL RECINTO DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL EXPO-92 DE SEVILLA

Cuando la única sede de la Expo'92 de Sevilla era un pequeño edificio en la Avenida de La Palmera 41-43 de esta ciudad, se convocó un concurso internacional de ideas para la ordenación de los terrenos de la isla de La Cartuja en Sevilla, futura ubicación del evento. El concurso nació viciado¹⁰ desde el momento que su resultado no era vin-

culante y se convertía en una asesoría de imágenes para que la oficina técnica de la Expo en coordinación con los técnicos de la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento hispalense, dentro de sus respectivas competencias, ultimaran el plan de ordenación del recinto de la Exposición¹¹. El concurso atendía a varias premisas pero fundamentalmente debía dar respuesta a la ordenación de las 215 hectáreas logrando un fácil acceso al recinto de la muestra determinando como ganadoras dos propuestas, la de Emilio Ambasz y la de José Antonio Fernández Ordoñez, valoradas “*en consideración a la calidad y diversidad de las soluciones adoptadas*”¹². No es objetivo de este texto ahondar más en los resultados de la EXPO'92 pero como datos de este concurso de ideas aportaremos que se presentaron 13 propuestas invitadas¹³ con arquitectos singulares de carácter internacional y que el jurado estuvo compuesto por siete miembros¹⁴ con la participación solo de dos arquitectos Rafael de la Hoz Arderius y Alejandro de la Sota.

El proyecto de arquitectura debe aportar los escenarios de nuestra vida y, como tales, deben ser aptos de ser ocupados, utilizados, manipulados o en definitiva habitados de mil maneras distintas. En cambio nos empeñamos en un trabajo ingrato e infructuoso y es en producir edificios pensados como objetos, más como representaciones unívocas de la vida que como escenarios donde cada actor, cada habitante se vuelva protagonista de su historia. El concurso de ordenación de la EXPO'92 fue un total desatino desde el punto de vista del arquitecto y fiel respuesta a los intereses arquitectónicos del momento. Prácticamente todos los equipos proyectaron un estado

final, una foto fija y estable de cómo tenía que ocurrir el desenlace, de cómo tenía que ser la Exposición Universal de Sevilla, sin pensar que debemos aportar más estrategias que resultados finales, quizás el detonante fueron los propios promotores, el miedo a fallar en un resultado o la necesidad de tener algo seguro, sin darse cuenta que era necesario un cierto aporte de espontaneidad y de acción por parte de cada uno de los componentes y participantes. La EXPO fue pensada desde el protagonismo de la arquitectura, a partir de la puesta en valor límite del objeto arquitectónico hasta el extremo de que en algunas propuestas se podía adivinar cual debía ser el futuro encargo que obtuviera el proponente, llegándose a definir en algún caso una arquitectura de arquitecturas. Cuando revisamos la publicación del concurso podemos observar cómo se sucedían las distintas propuestas, unas con más habilidad que otras, muchas mostrando un malabarismo infinito en el que se mostraban soluciones increíbles, algunas elaboradísimas, con dibujos finales increíbles que nos permitirían soñar con noches de colores, días de sonrisas y diversión en escalas arquitectónicas monumentales. Gracias a un cierto silencio en medio de un enorme ruido de neuronas, destaca la propuesta de Alvaro Siza convirtiéndose en una pausa de pensamiento. De lejos sus paneles parecen no existir, como si se tratara de un rectángulo blanco sobre fondo blanco. Entre tantos colores, figuras y contrastes, sus paneles se muestran simplemente blancos, de cerca y de lejos son blancos homogéneos, casi invisibles y si como de un bajo relieve se tratara debería ser necesario acercarse a ellos para poder leerlos, en una distancia que se acercaría a

11. AA.VV.: *Exposición Universal SEVILLA 1992. Ideas para una ordenación del Recinto*. Sevilla Expo 92, Comisaría General de España, 1986, p.5.

12. AA.VV.: *Exposición Universal SEVILLA 1992. Ideas para una ordenación del Recinto*. Sevilla Expo 92, Comisaría General de España, 1986, p.7.

13. Las propuestas presentadas fueron de los equipos siguientes: Emilio Ambasz / José Antonio Fernández Ordoñez, Jerónimo Junquera, Julio Martínez, Estanislao Pérez Pita / Vittorio Gregotti, Augusto Cagnardi, Pier Luigi Cerri / Oriol Bohigas, Josep Martorell, David Mackay, Marius Quintana, Elisabeth Galí / Antonio Cruz Villalón, Antonio Ortiz García / Rob Krier / Rafael Moneo / Francisco Sáenz de Oiza / Alvaro Siza, Adalberto Díaz / Eduardo SoutoMoura / Manuel Trillo de Leyva, Juan Luis Trillo de Leyva, Antonio Martínez García, José Morales Sánchez.

Y tres equipos invitados de la ETS Arquitectura de Sevilla:

Pablo Arias, Fernando Chueca Goitia, Rafael Manzano Martos, Luis Recuenco Aguado, José Carlos Babiano, José León Vela, José Núñez Castain, Antonio Ortiz Leyva, Ramón Queiro Filgueira.

Félic Escrig Pallarés, Miguel Ángel Cobreros Vime, Pedro Braza Lloret, Jaime Navarro Casas, Juan José Sendra Salas, Antonio Saseto Velázquez.

Enrique Haro Ruiz, Antonio Barrionuevo Ferrer, Gonzalo Díaz Recaséns, Antonio González Cordón, Ignacio de la Peña Muñoz, Jorge Peña Martín, Feliz Pozo Soro.

14. El jurado estuvo compuesto por el Comisario General de España para la Exposición Universal Sevilla 1992, el Consejero de Política Territorial de la Junta de Andalucía, el Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, el Presidente de la Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 1992, el Presidente del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y la participación de dos arquitectos Rafael de la Hoz Arderius y Alejandro de la Sota.

9. Koolhaas, Rem: *Rem Koolhaas: Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 24.

10. Pérez Escolano, Víctor: *Acto de investidura como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Sevilla del profesor DR. Álvaro Siza Vieira*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, pp. 22-23.



4

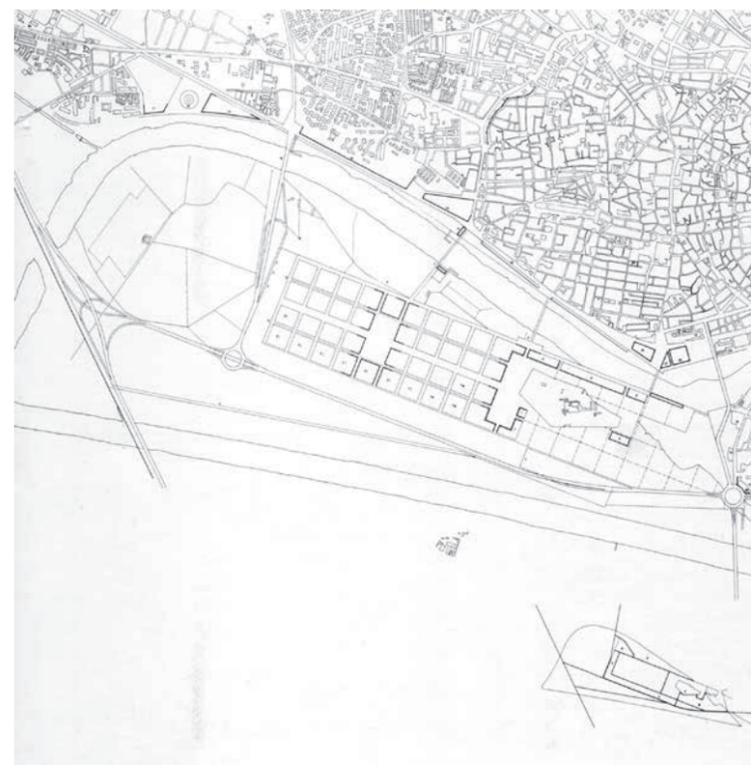
4. Álvaro Siza. Ordenación de la EXPO 92.
5. Álvaro Siza. Ordenación de la EXPO 92.
6. Álvaro Siza. Ordenación de la EXPO 92.

la confesión, al rumor de quien cuenta un secreto y que entiende que es necesario no romper el silencio cómplice de la confidencia (figura 4).

La propuesta de Álvaro Siza trataba de contar una estrategia, una manera de ordenar un territorio para poder situarse en él, subrayando las preguntas fundamentales que permitían entender el lugar y seguir entendiéndolo después de actuar. No intentaba dar una solución sino plantear una estrategia de cómo dar soluciones, de cómo pluralizar el lugar para que todos tuvieran la opción de acercarse a intervenir. Nada debía ser contradictorio en el futuro que proponía y todo podía ocurrir, solo el éxito quedaba asegurado por la participación exitosa de todos, basado en la exquisita flexibilidad de un sistema que no proponía un resultado formal, sino articulaba, marcaba ritmos, estrategias para posteriores intervenciones. Las imágenes que nos ofrecía la propuesta de Siza parecían esquemas pero se convertían en la trama de un ajedrez o en las líneas delimitadoras de un campo deportivo, implícitamente indicaban unas reglas del juego; en ningún caso se trataba de diseñar una jugada, como hacían las otras propuestas, en este caso se trataba de pensar un juego. La ciudad de Sevilla aparecía dibujada en sus sucesivas coronas contenidas por las rondas y la SE-30 nos hacía soñar con una posible ciudad en la que todo el territorio entre la ronda intermedia y ella estaba vacío para

ser proyectado, tan solo la prolongación del extremo norte de la ciudad, la EXPO y Triana-Los Remedios aparecían ya ocupados en ese extenso territorio a construir. Era necesario tomar conciencia de que la ciudad se había liberado de las barreras del trazado ferroviario y que el río dejaba de ser también un obstáculo para convertirse en el protagonista de la ciudad gracias a la construcción de una sucesión de puentes. En la memoria del proyecto se hacía referencia a que la resolución específica de los terrenos de La Cartuja implicaba el diseño de la ciudad, de su arquitectura y del área metropolitana inmediata¹⁵, acentuando la repercusión de la conclusión de las circunvalaciones y del nuevo proyecto de los márgenes de la dársena tras la prolongación de la Corta de Chapina (figura 5).

La ordenación de los terrenos de la Exposición Universal se basaba en una red ortogonal¹⁶ de 144 x 144m ajustada con precisión a un tamaño reducido y cuya presencia e interrupción junto al monasterio de La Cartuja servía para la puesta en valor de este importante elemento preexistente y articulaba la relación con Triana y el Casco Histórico de la ciudad a través de la plaza de Armas, marcando las distintas entradas al recinto. Al igual que en las piscinas de *Leça de Palmeira*, la mitad ya estaba hecho, solo había que saber mirar y proyectar el fondo, ser conscientes de que los lugares en uso entre las piscinas, y entre ellas y el muro de contención del paseo marítimo



5



6

ya eran importantes y que solo faltaba que la gente extendieran sus toallas en los lugares elegidos, junto a las rocas y en la arena para que el lugar fuera culminado, de la misma manera que las propias piscinas surgen construidas entre la roca y un muro de hormigón en forma de "U". Se construyen objetos, elementos diversos, pero se proyecta el espacio de fondo, como un lugar indeterminado apto para ser usado de diversas maneras dejando el protagonismo al lugar, a su preexistencias y a saber mirarlo de manera abstracta como cuando el propio Siza dibuja el ángel con una sábana que cubre el lugar de la Malagueira para contarlos, transformándolo. En este mismo sentido podemos recordar una cita del arquitecto portugués: "Todo proyecto es un intento riguroso de captar en todos sus matices un momento determinado de una realidad efímera. Cuando buscamos el espacio que ha de rodear al hombre, partimos de fragmentos aislados"¹⁷; sus proyectos buscan esos fragmentos y establece vínculos

entre ellos que nos devuelven al lugar de origen, apto para ser habitado (figura 6).

La maqueta blanca del proyecto de la Expo'92, casi sin espesor, avanzaba más aún si cabe en la definición silenciosa de las reglas de ese juego dispuesto en un tablero versátil. Una orientación, una trama, la puesta en valor del monasterio, la conexión con la ciudad, los accesos al recinto, la acotación del tamaño del recinto dentro de la inmensidad de la isla, en relación con el tamaño de la ciudad, planteaban decisiones globales de acertada elección frente a la oferta mayoritaria de imágenes terminadas de un proceso que ya no debía estar en manos de los que pensaban este concurso. La lección estaba brindada, aprendimos que la arquitectura es subsidiaria al uso que podamos hacer de ella, a proyectar estrategias, a ser conscientes de que debemos pensar en escenarios que en su futuro se llenaran de voces, de diálogos, de luces y sombras, de los colores que otros pensarían. La

15. AA.VV.: *Exposición Universal SEVILLA 1992. Ideas para una ordenación del Recinto*. Sevilla Expo 92, Comisaría General de España, 1986, p. 160.

16. En la descripción que Álvaro Siza hace de su proyecto para el concurso de las piscinas de Górlitz aparece una manera de describir el proyecto muy similar a esta descripción de la ordenación de la Isla de La Cartuja de Sevilla: "Una corriente de agua procedente del Landwehrkanal atraviesa el parque y penetra en el espacio abovedado central del edificio, que tiene un diámetro de 40m. Este espacio abovedado constituye el núcleo central de un paralelepípedo de 80x80 m que coincidiendo con el trazado de la calle,..." Fleck, Brigitte: *Alvaro Siza*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 53. Poniendo de manifiesto la importancia de las relaciones descubiertas del lugar y la precisión de la medida como escala. La indeterminación no debe ser entendida sino como una manera de atender al individuo que debe ser quien realmente determine el lugar al usarlo.

17. Fleck, Brigitte: *Alvaro Siza*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 45.

7. Diagrama de conceptos del desurbanismo soviético.
8. Concurso de Magnitogorsk. Planta general.

potencia de la indeterminación es la que aporta a nuestra arquitectura la misma capacidad que posee un escenario de un teatro de representar mil obras distintas, igual que a un espejo la de capturar mil imágenes diversas, o como nuestros vacíos urbanos a ser conscientes de que debemos pensarlos como lugares aptos para ser ocupados de mil maneras distintas. Por ello la Arquitectura debe ser concebida de manera subsidiaria a su uso, debe ser pensada desde la capacidad de ser habitada y con la autoridad que imponga su habitante, no desde la soberbia del que dicta como debe ser habitada la ciudad.

Este planteamiento nos conduce a reconocer esas arquitecturas capaces de ser habitadas de mil maneras, tal y como podemos pensar en nuestros corrales de vecinos como escenarios de la vida doméstica, de cómo los Smithsonian nos hicieron pensar en *Upper Lawn*, o de cómo Siza nos señaló un camino a recorrer que sin duda hubiera sido una alternativa eficaz a la situación actual de La Cartuja.

LA DISOLUCIÓN DE LA CIUDAD. LOS CONCURSOS DE MAGNITOGORSK Y MOSCÚ VERDE

Tras la revolución rusa de 1917, el nuevo estado soviético establece entre sus prioridades la mejora de las condiciones de vida de sus ciudadanos dentro del "nuevo mundo" socialista que se había impuesto, para ello quiere promover la construcción de nuevos edificios de viviendas, que resuelvan el alojamiento de las personas de forma digna, y la creación de áreas industriales, centros productores de energía y de extracción de materias primas para aumentar el desarrollo económico del país. El resultado es la creación de 354 nuevas ciudades entre 1927 y 1937 y la intención de redefinir un complejo sistema territorial que pretende superar las diferencias campo-ciudad, no sólo las físicas, sino también las sociales y culturales, que existían de forma muy acusada entre el campesinado ruso y los habitantes de las ciudades.

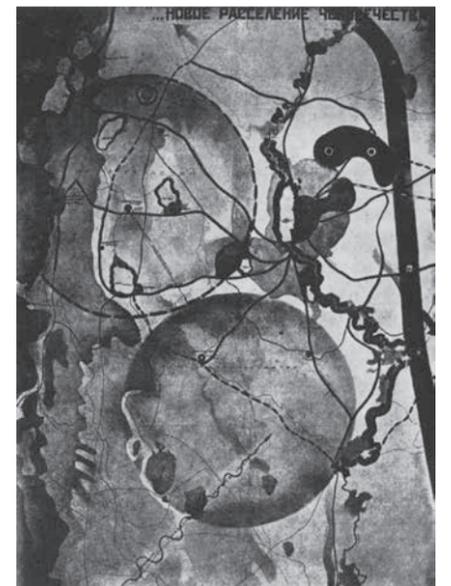
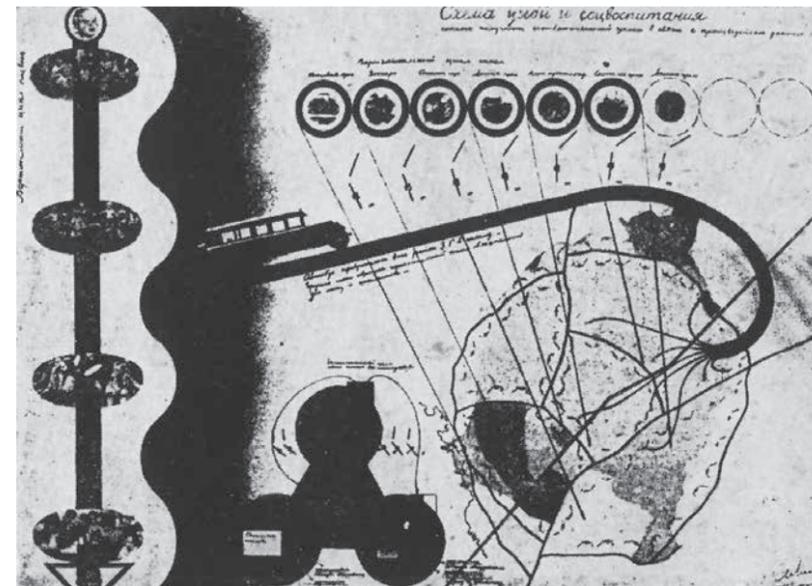
Para la creación y desarrollo de este "nuevo mundo" se acude a los más prestigiosos arquitectos de la vanguardia europea, especialmente a los de la alemana República de Weimar, como Ernest May, quien recibe el encargo en 1930 de director técnico responsable del urbanismo y la vivienda de la U.R.S.S.; Hannes Meyer, que viaja a Rusia tras su destitución como director de la Bauhaus y Bruno Taut. También se produce la convocatoria de diversos concursos para que los arquitectos puedan expresar y

exponer sus ideas sobre la construcción de estas nuevas ciudades soviéticas, en ellos, la vanguardia arquitectónica rusa asume el reto de dar forma al "nuevo orden socialista" para el trabajo, la colectividad, el habitar y la naturaleza.

Dentro de los concursos realizados, hay dos propuestas que ejemplifican las ideas de uno de los movimientos de vanguardia que surgen en este periodo, el desurbanismo soviético. La presentada por el colectivo Strojkom¹⁸ para el concurso de la ciudad de Magnitogorsk; y la de Ginzburg y Barsch para el de "Moscú verde", ambas propuestas fueron publicadas en la revista *Sovremennaya Arkhitektura* nº1-2, 1930, y en ellas se recoge de forma cuantificada y aplicadas a lugares reales las ideas fundamentales de este movimiento que parte de un rechazo total del asentamiento humano tradicional mediante grandes concentraciones discontinuas, las ciudades, y busca una ocupación territorial continua y homogénea en todo el territorio de la URSS que anule las diferencias ciudad/campo.

Los precedentes de este movimiento se enmarcan dentro de las teorías urbanas de finales del siglo XIX, que buscan, frente a la ciudad densa y suburbial que se ha formado con la revolución industrial, lugares más abiertos, soleados y humanos. Al igual que la arquitectura se deshace y desaparece buscando la indeterminación en las otras propuestas estudiadas, las ciudades o la ocupación de la vida humana sobre el territorio también puede alcanzar ese estado a través de un desarrollo intelectual que trascienda el concepto que ahora mismo existe, y cuyos antecedentes podemos encontrar en las primeras décadas del siglo XX en las ciudades-flor o las montañas de cristal de Bruno Taut, que plantea un proceso global de disolución campo-ciudad como reflejo de las teorías anarquistas de Proudhon o Kropotkin y que concreta en 1920 con la propuesta utópica *Die Auflösung der Städte*¹⁹, o en las propuestas de los arquitectos soviéticos que también plantean en los primeros Congresos que realizan tras la revolución, contemplando entre otros objetivos la disolución de la ciudad (II Congreso, 1919) y consolidando entre sus miembros un importante movimiento desurbanizador que está compuesto fundamentalmente por los arquitectos Ginzburg, Barsch y Ojiovich que propondrán un modelo de dispersión tanto industrial como residencial por todo el territorio soviético, para alcanzar la fusión real entre campo y ciudad.

Este modelo contempla una primera fase que conlleva la reapropiación de la ciudad existente, la limitación



7 8

del crecimiento de los núcleos urbanos consolidados, la construcción de nuevos núcleos pequeños y la extensión por todo el territorio de la redes de transportes, la distribución de energía y telecomunicaciones para producir un mayor equilibrio y homogeneización territorial²⁰. Con estos principios, heredados de las utopías de Taut y de la reinterpretación de las ideas de Lenin, Engels y Marx sus propuestas van más allá de la ciudad lineal y la ciudad fábrica, proponiendo asentamientos lineales a modo de cinta, con distintas jerarquías funcionales, ejes productivos y de servicio a intervalos regulares y de viviendas asociadas a la naturaleza, que irían sustituyendo a todas las formas de urbanización existentes²¹ (figura 7).

El reflejo de estas ideas se encuentra en el concurso para la ciudad de Magnitogorsk, para el que el colectivo Strojkom realiza una propuesta que incluye el rechazo a las limitaciones que desde el poder se están imponiendo a la creación de nuevas formas de habitar, a las que el colectivo denominan la nueva ciudad socialista. Las

imposiciones iniciales del concurso, marcan las directrices para los nuevos planeamientos urbanos, de gran rigidez en su organización interna, y que evitan propuestas más abiertas. Las oficiales contemplan sólo la ordenación, zonificación y racionalización de un trozo de territorio y no permiten generar estrategias que sirvan de base al conjunto del nuevo mundo socialista²², algo indiscutible para los desurbanistas.

En su esquema general de ciudad, obviando las premisas iniciales del concurso, plantean una estrategia de ocupación del territorio, donde de forma dispersa distribuyen las distintas áreas que ven necesarias para el desarrollo de la vida en la zona, minería y producción de energía, zonas de producción agrícola y ganadera, actividades administrativas y centros culturales, con sistemas de transportes que sirven de interconexión entre ellas y con otros asentamientos cercanos como Musak, un inicio de los planteamientos de vertebración de todo el territorio soviético (figura 8).

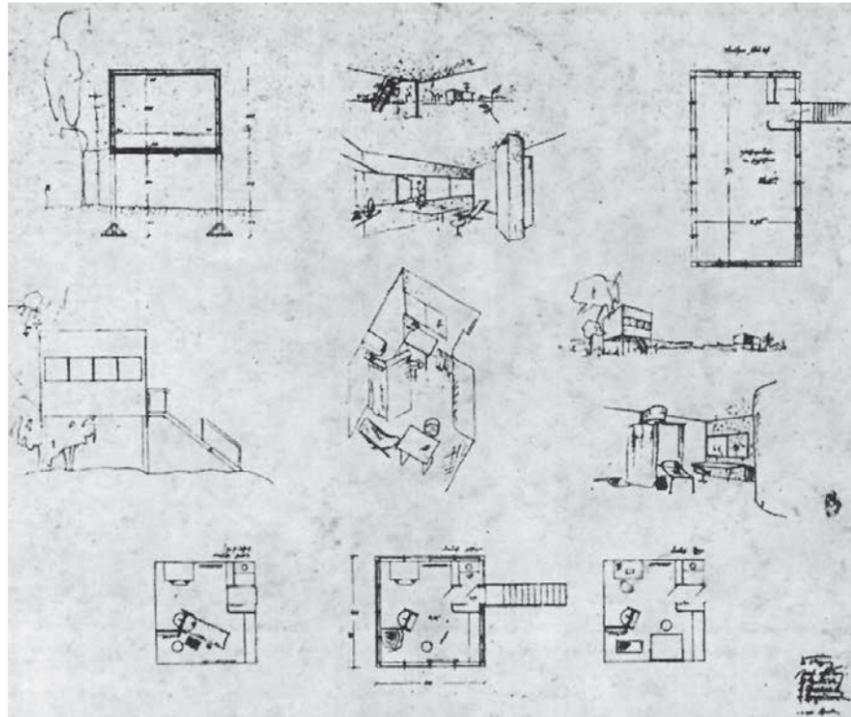
18. El colectivo Strojkom estaba formado por los arquitectos Barsch, Ojiovich, Sokolov y otros colaboradores (G. Vegman, N. Voritintzeva, V. Kalinin, Pavlov, A. L. Pasternak, G. Sarinov y H. Schmidt). De Michelis, M.; Pasini, E. *La Città Sovietica 1925-1937*, Venecia, Marsilio Editori, 1976, p. 121.

19. Taut, Bruno. *La Disolución de las Ciudades*, en Bruno Taut. *Escritos 1919-1920*. Madrid: El Croquis Editorial, 1997. (1ª Edición, Westfalia, Folkwang Ltda. Hagen i w., 1920).

20. Ochitovich escribe: "No se trata de transformar el campo en ciudad, ni se trata de reducir la dimensión de la ciudad...pero sí de dispersar lo más posible el centro para eliminar la ciudad "en general"... No se trata de eliminar la deformidad de la ciudad con un conjunto de reformas...Se trata de combinar en un todo único la ciudad y el campo: de eliminar la oposición entre la ciudad y el campo. No es una lucha contra la ciudad en nombre del campo, ni una sustitución del campo con la ciudad.... Ni una conciliación de la contradicción entre campo y ciudad como en la ciudad jardín de Howard o la ciudad jardín obrera del camarada Kozannyj... es una "nueva deslocalización de la humanidad" (Lenin). De Michelis, M.; Pasini, E. *La Città Sovietica 1925-1937*, Venecia, Marsilio Editori, 1976, pp. 41-42.

21. Ceccarelli, Paolo: *La construcción de la ciudad soviética*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972. (primera edición en italiano, *La costruzione della città sovietica*, Marsilio Editori, Padova, 1970), pp. 263-265.

22. Pérez Escolano, Víctor, "Desurbanismo y ciudad socialista soviética" en *Neutra* nº 17. Sevilla: Colegio de Arquitectos de Sevilla, 2009, pp. 103-105.



9. Concurso de Magnitogorsk. Esquema de viviendas
10. Concurso de Moscú Verde.

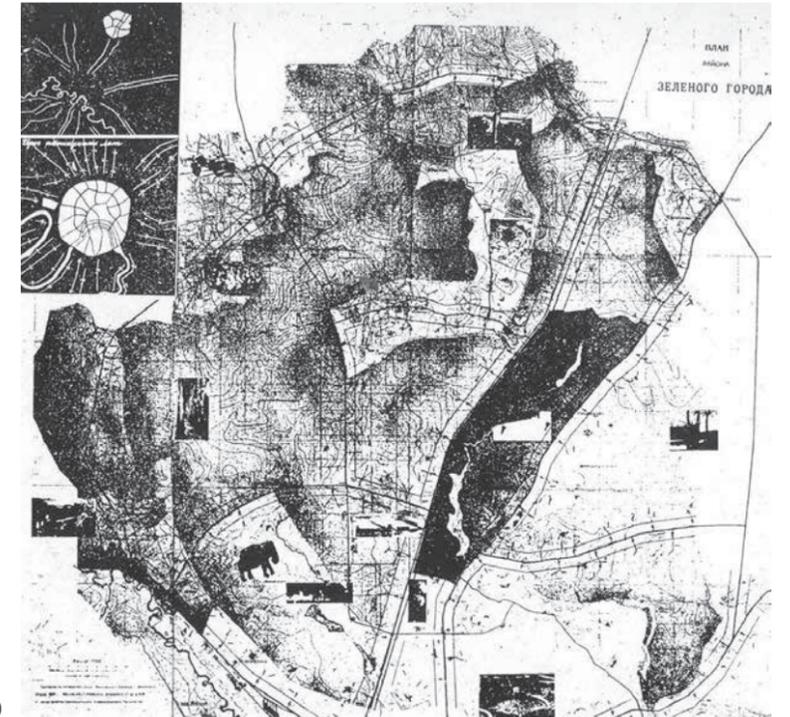
9

En una de estas áreas se desarrolla el alojamiento, mixto para trabajadores industriales y agrícolas, organizado con una estructura de cintas habitadas paralelas a las vías de comunicación pero alejadas de ellas para protegerlas del ruido y la contaminación, donde se dispersan las viviendas en células individuales, que se alejan del tradicional alojamiento colectivo soviético que se realizaba mediante bloques compactos con unidades mínimas de habitación y zonas comunes de servicio. Fundiéndose el habitar personal con la naturaleza, las áreas agrícolas y las ganaderas, mientras que las zonas comunes (comedores, centros infantiles, lugares de ocio o descanso) se sitúan en el camino de acceso, antes de llegar a las células, que se conciben como lugar de retiro personal. Su construcción se plantea de forma industrializada y estandarizada, a modo de pequeñas cápsulas de apariencia casi efímera, que se apoyan en el territorio elevadas sobre pilotes, como si no quisieran alterar ni modificar su condición física, sino sólo su condición intrínseca que surge por el habitar que en ellas se desarrolla (figura 9).

La convocatoria del concurso de Moscú verde de 1930 es utilizada por Ginzsburg y Barsch para ejemplificar sus ideas de ocupación territorial, en este caso aplicadas a las grandes ciudades consolidadas como Moscú. El concurso convocado en 1929 proponía la construcción de una "ciudad verde" en la periferia moscovita, pero la propuesta presentada decide también ir más allá, saltándose las bases del concurso por restrictivas, proponiendo

una solución general a los problemas de desarrollo de las ciudades, que ayuden a su transformación en *ciudad socialista* y que se basan fundamentalmente en una descentralización y dispersión por el territorio de todos los elementos que componen la gran ciudad, lo que implicará un desplazamiento de la población de Moscú, que pasaría a situarse dispersa a lo largo de los ejes de transporte que conectan con las poblaciones circundantes. El proyecto propone la conservación del centro histórico monumental (el Kremlin y sus áreas adyacentes) y la destrucción progresiva del resto del tejido urbano mediante la prohibición de construir o reparar dentro de la ciudad, lo que supondría el desgaste y ruina de los edificios existentes, que posteriormente serían destruidos y transformados en zonas verdes, pasando grandes áreas de la actual ciudad a convertirse en parques. La población desplazada se iría distribuyendo por el territorio, mediante viviendas unifamiliares en zonas verdes vinculadas a las áreas productivas, industriales y agrícolas, de ocio, educación y comercio, que se conectan a través de líneas de transporte conformando la nueva base para la construcción de los asentamientos humanos, cuyas características son muy similares a las adoptadas para el anterior concurso de Magnitogorsk (figura 10).

La estructura de ambos asentamientos, Magnitogorsk y Moscú, sólo se diferenciarían en la ubicación de los centros culturales cuando se alcanzara la fase final. En el caso de Moscú, estos centros se proyectan en el centro



10

histórico como única concesión al pasado, y en el de Magnitogorsk en lugares naturales privilegiados, riveras de lagos o ríos. La propuesta pretende mostrar toda su originalidad al proponer una solución global y determinada en el debate sobre las nuevas formas de vida socialista, superando con creces las propuestas de "ciudad de reposo" (más bien ciudad-dormitorio desagregada de los núcleos productivos) requerida en las bases del concurso que se sustituyen por esta ciudad verde no sectorizada ni entendida como hecho urbano continuo, una utopía que lleva al máximo nivel las teorías desurbanistas, pretendiendo deshacer la continuidad por extensión de una ciudad de 3.000.000 de habitantes, la población que tenía Moscú en 1930.

Los planteamientos desurbanistas de estos concursos, proponiendo asentamientos lineales a modo de cinta, con distintas jerarquías funcionales, ejes productivos y de servicio a intervalos regulares y de viviendas asociados a la naturaleza, que irían sustituyendo a todas las formas de localización existentes, se acercan más a ocupaciones dispersas, casi nómadas, donde lo importante es la movilidad o el trayecto más que el concepto tradicional de ciudad, construyendo un espacio definido por discontinuidades y singularidades, que se aproxima al espacio liso de Deleuze y Guattari, proyectando una ciudad atravesada por líneas de fuga, donde el lugar de la casa o incluso los lugares de trabajo u ocio no serán mas que una densificación del trayecto, un nódulo, un

vórtice donde se concentran y pliegan intensidades para definir la expresión mínima del habitar, con una nueva forma que cuestiona los límites de lo público y lo privado para producir otros lugares de intercambio y formas paralelas de vida.

Ninguna de las dos propuestas desurbanistas reseñadas fueron ganadoras de los concursos, se consideraron caras, caprichosas e incluso anacrónicas por el Comité Central del PCUS, entrando a formar parte de la idealización del nuevo mundo que las vanguardias artísticas rusas realizaron en la segunda década del s. XX, pero que constituyeron un punto importante de reflexión sobre la ciudad y los asentamientos humanos, una investigación propositiva que nos sirve hoy para comprender la ciudad contemporánea que ha pretendido ser rural y ha terminado urbanizando el campo, hasta convertirse ella misma en territorio. La ciudad actual carece de forma y con seguridad queremos pensar que este modelo hubiera sido un camino más exitoso para el resultado de nuestras urbes.

El imaginario de ciudad que se deshace y sustituye por otros modos de habitar, modulares, individuales e interconectados ha seguido presente en las propuestas utópicas urbanas como las realizadas por Archigram en los años sesenta, que podemos reconocer en los módulos prefabricados denominados *Walkingcity*, apartamentos elevados sobre un esqueleto conectados a servicios públicos que estarían preparados para ello. Este ejemplo

continúa la experiencia de las mínimas células de vivienda que los desurbanistas soviéticos situaban conectadas a las redes de transporte, energía y alimentación, transformadas tras cuatro décadas de desarrollo tecnológico, en piezas con aspecto de nave espacial en movimiento que se deslizan a través del paisaje, resolviendo así los problemas del transporte. No necesitas un vehículo porque tu casa se mueve, otra manera de querer transformar las densas ciudades, en este caso inglesas, en frágiles estructuras móviles que pueden ocupar cualquier lugar del planeta.

CONCLUSIONES

Como conclusión quizás debamos volver al principio con la conciencia de la verificación de la hipótesis planteada en los ejemplos analizados. Sólo la reflexión sobre algunos de estos trabajos, de propuestas de concursos no construidas, nos permite recobrar algunos episodios de la arquitectura y hacerlos resucitar como eslabones de un pensamiento avanzado, verdadera razón de ser de la investigación en el campo del proyecto arquitectónico, aún no completamente definido, y que algunos casos es usurpado por tecnócratas del conocimiento y, lo peor aún, de la arquitectura.

Los tiempos de cualquier investigación exigen diversos momentos: el de las hipótesis, el del trabajo de archivo o de campo, el de las conclusiones y el de la difusión de las mismas. Pero, ¿qué ocurre en Arquitectura? Existen campos en los que es posible establecer paralelismos con las investigaciones científicas, campos en los que nadie

discute la posibilidad de innovar gracias a una nueva tecnología o un nuevo material de construcción, pero no hay tanta claridad al definir cuál es el marco de investigación del proyecto arquitectónico, la indagación en la construcción del espacio y el lugar, la innovación y el desarrollo en la búsqueda de fórmulas que hagan más eficientes y apropiados para el uso a nuestros edificios para el disfrute de los habitantes de nuestro mundo como razón de ser de la arquitectura. Uno de los campos claros e innegables, pero no reconocido, es el concurso de arquitectura como investigación que debería ser reivindicado como el lugar específico del debate arquitectónico, como impulsor de nuevas aportaciones que determinen cambios radicales en los rumbos de la Arquitectura. La deriva de ciertos concursos de la segunda mitad del siglo XX nos hace mirar hacia una arquitectura de la indeterminación, que huye del formalismo y que es consciente del error de la objetualización a la que en determinados momentos hemos llegado. Los ejemplos podrían ser múltiples pero las tres muestras que ofrecemos sirven de referencia en tres escalas distintas, ofreciéndose como manifiestos de ideas o argumentos que trascienden incluso al carácter de la obra construida, al ser concursos no ganadores pero que permiten adoptar el título que hemos propuesto para este artículo. La sección libre, la arquitectura de la indeterminación o la disolución de la ciudad deben ser entendidas como alternativas argumentales resultado de un proceso de investigación vertidos en un concurso con el máximo carácter científico como el que podemos observar en otros campos de conocimiento. ■

Bibliografía

- AA.VV: *Exposición Universal Sevilla 1992: ideas para una ordenación del recinto*. Sevilla: Sevilla Expo 92, Comisaría General de España, 1986.
- Ceccarelli, Paolo: *La construcción de la ciudad soviética*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1972. Introducción. (primera edición en italiano, *La costruzione della città sovietica*, Padova: Marsilio Editori, 1970).
- Curtis, William J.R.: "Una Conversación con Alvaro Siza". En *El Croquis* nº55, Alvaro Siza 1995-1999, Madrid: El Croquis, 1999.
- De Michelis, Marco; Pasini, Ernesto: *La Città Sovietica 1925-1937*, Venecia: Marsilio Editori, 1976.
- El Croquis* nº53, OMA/Rem Koolhaas, Madrid: El Croquis, 1994.
- El Croquis* nº53+79, 1987-1998 OMA/Rem Koolhaas, Madrid: El Croquis, 2005.
- Fleck, Brigitte: *Alvaro Siza*, Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Koolhaas, Rem: *Rem Koolhaas: conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 2002.
- Koolhaas, Rem: *S, M, L, XL Small, medium, large, extra-large / Office for Metropolitan Architecture*. New York: Monacelli Press, 1995.
- Pérez Escolano, Víctor: Acto de investidura como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Sevilla del profesor Dr. Álvaro Siza Vieira. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.
- Pérez Escolano, Víctor, "Desurbanismo y ciudad socialista soviética". En *Neutra* nº 17, Sevilla, Colegio de Arquitectos de Sevilla, Enero 2009.
- Santos, Gerardo: "Libros Monumentales. La Gran Biblioteca de Francia". En *Arquitectura Viva* nº12, Mayo-Junio, Madrid, Arquitectura Viva S.A., 1990.
- Sarmiento, Jaime: "Rem Koolhaas: entre la tradición y la ruptura". En *Forma: Pensamiento. Interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico*. Barcelona: Ingeniería i Arquitectura La Salle, Universitat Ramon Llull, 2006.
- Taut, Bruno: *Escritos 1919-1920*. Madrid: Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, 1997.
- Utzon Jorn: *Catálogo de la exposición Jorn Utzon*. Madrid: Centro de Publicaciones de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995.

Luisa Alarcón González, Málaga, 1968. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, arquitecto (1992), DEA Arquitectura (2010), profesora asociada de Proyectos Arquitectónicos desde 2009 a la fecha en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

Francisco Javier Montero Fernández, Triana-Sevilla, 1961. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, arquitecto (1987), doctor arquitecto (1995), profesor titular de Proyectos Arquitectónicos (1997). Ejerce la docencia desde 1987 a la fecha en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Becario de la Academia de Bellas Artes de España en Roma (1992 a 1993). Director de la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura en Sevilla (1993-1997).

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: página 20, 1 (AA.VV.: *Concurso de Proyectos 1996. Propuestas de los equipos adjudicatarios*. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Junta Andalucía, 1997, portada), 2 (Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Junta Andalucía, tríptico); página 22, 3 (Manuel Toledo), 4 (Andrés López); página 23, 5 y 6 (Jesús Granada) 24, 7 (Fernando Alada), 8 (Jesús Granada), 9 (Fernando Alada); páginas 42, 43 y 44, 1 a 3 (*El Croquis* nº53 OMA/Rem Koolhaas. Madrid: El Croquis, 1994, pp. 73 y 78); páginas 46, 47, 4 a 6 (AA.VV.: *Exposición Universal Sevilla 1992: ideas para una ordenación del recinto*, Sevilla: Expo 92, Comisaría General de España, 1986); página 49, 7 (Ceccarelli, P. *La construcción de la ciudad soviética*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1972, figura 26, Anexo ilustraciones, p. XI), 8 (De Michelis, M.; Pasini, E. *La Citta 'Soviética 1925-1937*, Venecia: Marsilio Editori, 1976, p. 80); páginas 50y 51, 9 y 10 (9. De Michelis, M.; Pasini, E. *La Citta 'Soviética 1925-1937*, Venecia: Marsilio Editori, 1976, pp. 81y 180); página 55,1 (Reproducido de *Deutsches Dokumentation fur Kunstgeschichte, Universitat Marburg*, en www.fotomarb.de); página 56, 2 (Cristina Gastón Guirao); página 57, 3 (*Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, p. 39), 4 (Cristina Gastón Guirao en base a *Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, p. 38); página 58, 5 (AAVV. *Mies in Berlin*. (publicado en relación con la exposición del mismo nombre). New York/Berlín: MOMA, 2001, p. 183); página 59, 6 (Reuter, Helmut; Schulte, Birgit. *Mies and modern living. Interiors, furniture and photography*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 2008, p. 50, 210 y AAVV. *Mies in Berlin*. (publicado en relación con la exposición del mismo nombre). New York/Berlín: MOMA, 2001, p.181), 7 (AAVV. *Mies in Berlin*. (publicado en relación con la exposición del mismo nombre). New York/Berlín: MOMA, 2001, p. 182); página 60, 8 (Cristina Gastón Guirao en base a *Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, pp. 45, 105); página 62, 9 y 10 (Reuter, Helmut; Schulte, Birgit. *Mies and modern living. Interiors, furniture and photography*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 2008, pp. 230, 252, 258); página 64, 11 (Zevi, Bruno (ed): *Erich Mendelsohn. Opera Completa*. Turín: Testo & Immagine, 1997, p. 197), 12 (*Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, pp. 181, 184); página 65, 13 (Schulze, Franz. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986 p. 155); página 69, 1 (Inv. Nr. HP 041,005. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek); páginas 70, 72, 73, 74, 2 a 5 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, Vegap, Sevilla, 2012), 6 (Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln); página 75, 7 y 8 (Inv. Nr. 2750, Inv. Nr. F 1604. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek); páginas 76 y 80, 9 a 11 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Alexander Rodchenko, Vegap, Sevilla, 2012), 12 (0148126. Tretyakov State Gallery, Moscow); página 82, 13 (Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Vienna), 14 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, Vegap, Sevilla, 2012); página 84, 15 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, Vegap, Sevilla, 2012), 16 (X1119.3a-c. Collection of Brooklyn Museum, New York); página, 85, 17 (Cabinet Eizenstein, Moscow (Научно-мемориальный кабинет-музей С. М. Эйзенштейна), 18 (Imagen de dominio público. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sadanji_Ichikawa_II_and_Sergei_Eisenstein.jpg); páginas 92 y 94, 1 y 2 (Roth, Alfred: *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples, Die neue architektur dargestellt an 20 Beispielen, The new architecture presented in 20 examples. 1930-1940*. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1975, pp. 131, 132); página 94, 3 (*Architettura*, Nº XVI, Fasc. IX. Milán: septiembre de 1938, p. 574); página 96, 4 (Roth, Alfred: *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples, Die neue architektur dargestellt an 20 Beispielen, The new architecture presented in 20 examples. 1930-1940*. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1975, p. 136), 5 (Fondazione Giuseppe Terragni; reproducida en Curtis, William J. R.: *La architettura moderna desde 1900*. Londres: Phaidon, 2006, p. 366); página 97, 6 (International Institute of Social History, Amsterdam; reproducida en Molema, Jan: *Jan Duiker*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996, p. 85.), 7 (Emilio Cachorro Fernández); página 98, 8 y 10 (Roth, Alfred: *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples, Die neue architektur dargestellt an 20 Beispielen, The new architecture presented in 20 examples. 1930-1940*. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1975, p. 137), 9 (AA.VV.: *Ignazio Gardella, 1905-1999. Architettura a través de un siglo*. Catálogo de la exposición. Madrid: Ministerio de Fomento, 1999, p. 13); página 100, 11 y 12; página 102, 13 (Maffioletti, Serena: *BBPR architettura. Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers*. Sevilla: COAAO, 1996, pp. 47, 56, 67), 14 (Musée du Petit Palais, Ginebra; reproducida en Stoichita, Victor I.: *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005, p. 38); página 108, 1 (*Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969. Primera página: *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. "Concurso Universidad Autónoma de Madrid". Septiembre 1969. Nº 44. Madrid, 1969. Portada: *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. "Concurso Universidades Autónomas de Bilbao y Barcelona". Enero 1970. Nº 48. Madrid, 1970. Portada); página 110, 2 (*Nueva forma*. Septiembre 1969. Nº 44. cit. p. 5); página 111, 3 y 4 (*Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. cit. pp. 33 y 35); páginas 112 y 113, 5 a 9 (*Nueva forma*. Septiembre 1969. Nº 44. cit. pp. 33, 30, 81, 18, 24); páginas 114, 115 y 116, 10 a 14 (*Nueva forma*. Enero 1970. Nº 48. cit. pp. 23, 20, 56, 69, 96), 15 y 16 (*Cuadernos de arquitectura*. Primer trimestre 1970. Nº 75. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 1970. pp. 58 y 66); página 117, 17 (*Nueva forma*. Enero 1970. Nº 48. cit. p. 31); página 118, 18 (*Nueva forma*. Septiembre 1969. Nº 44. cit. p. 4; *Temas de arquitectura y urbanismo*. Septiembre 1969. Nº 123. Madrid-Barcelona, 1969. p. 5); página 123, 1 y 2 (Bucci, Angelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo. Foto: Nelson Kon.); página 126, 3 (Parada, Sérgio Roberto. Projeto cedido por Rodrigo Bivavati), 4 (Gorgati, Vinicius; Franco, Fernando de Mello; Moreira, Marta; Braga, Milton. Projeto cedido pelos autores), 5 (Rodrigues, Sidney Meleiros; Saraiva, Pedro Paulo de Melo; Rosemberg, Marcelo; Vaisman, Jacobina; Lobo, Marcos Toledo; Nunes, Ronaldo Soares. Projeto cedido pelos autores); páginas 128, 129, 6 a 12 (Bucci, Angelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo. Projeto cedido pelos autores); página 131, 13 y 14 (Bucci, Angelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo. Foto: Nelson Kon); página 136, 1 (Fromonot, Françoise. En *Jørn Utzon, architetto della Sydney Opera House*. Milano: Electa, Documenti di Architettura, 1998. pp. 15), 2 (Piano, Renzo. En *Giornale di Bordo*. Florencia: Passigli Editori, 1997, pag 38); página 138, 3 (Mikami, Yuzo. En *Utzon's sphere. Sydney Opera House. How it was designed and built*.Tokio: Ed. Shoku Kusha, 2001), 4 (Silver, Nathan. *The making of Beaubourg, A building biography of the Centre Pompidou, Paris*. Cambridge, Massachusetts: Ed The MIT press, 1994); página 139, 5 (Piano, Renzo, *Renzo Piano Building Workshop, complete works*. Londres: Phaidon Press Limited, 1993. vol 1. pp. 54), 6 (Weston, Richard: *Utzon : inspiration, vision, architecture*. Hellerup (Dinamarca): Editorial Blondal, , 2002. pp. 117); página 140, 7 (Weston, Richard: *Utzon : inspiration, vision, architecture*. Hellerup (Dinamarca): Editorial Blondal, , 2002. pp 116), 8 (Fromonot, Françoise. En *Jørn Utzon, architetto della Sydney Opera House*. Milano: Electa, Documenti di Architettura, 1998. pp 64), 9 (Ferrer, Jaime. *Jørn Utzon. Obras y proyectos*. Barcelona: Editorial. Gustavo Gili, 2008. pp. 159); página 10. (Rice, Peter: "La structure métallique". En *Architecture d'aujourd'hui*. Febrero 1982, nº 219. pp. 62. Paris: Editorial Groupe Expansion,1930), 11 (Piano, Renzo, *Renzo Piano Building Workshop, complete works*. Londres: Phaidon Press Limited, 1993. vol 1. pp. 45); página 142, 12 (*Architectural Design*, vol 47 nº 2, febrero 1977); página 144, 13 (Weston, Richard: *Utzon : inspiration, vision, architecture*. Hellerup (Dinamarca): Editorial Blondal, 2002); página 148, 1 (AA.VV.: *Arquitectura Viva*. "Obras singulares". 1998, Nº 62. Madrid: Arquitectura Viva. 1998. pp. 78-81); página 149, 2 y 3 (AA.VV.: *Concurso 2G competition: Parque de la Laguna de Venecia = Venice Laggon Park*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. pp. 81, 13); página 150, 4 (Jacopo de Barbari, [Web en línea]. [Consulta: 04-10-2012]), 5 (Zumthor, Peter. *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 6); página 151, 6 (*David Chipperfield 2006-2009*. El Croquis. Nº 120. Madrid: El Croquis. 2008. p. 66); páginas 152, 153, 7 a 9 (AA.VV.: *Carlos Ferrater. Works and Projects 1980-2000*. Barcelona: Actar, 1998); páginas 154, 155, 10 a 12 (*Enric Miralles + Benedetta Tagliabue: 1995-2000*. El Croquis. Nº 72. Madrid: El Croquis. 2000. pp. 132-141); página 156, 13 a 15 (*David Chipperfield 2006-2009*. El Croquis. Nº 120. Madrid: El Croquis. 2008. pp. 64, 67, 66); página 157, 16, 17 (Luca Nicolao Photography, [Web en línea]. [Consulta: 19-9-2012]), 18 (*David Chipperfield 2006-2009*. El Croquis. Nº 120. Madrid: El Croquis. 2006. p. 66); páginas 162, 164, 167, 169, 170, 1 a 6 (© F.L.C. /VEGAP, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, VEGAP, Sevilla, 2012); página 176, 1 (García Mercadal y S. Giedion. *Congresos internacionales de arquitectura moderna*. AC. Nº5. Primer Trimestre de 1935. Barcelona. GATEPAC.1932 p.12); páginas 178, 179, 2 a 4 (AC. Nº11. Tercer trimestre de 1933. Barcelona. GATEPAC. 1933. pp. 37, 34, 35); página 180, 5 (Le Corbusier et Pierre Jeanneret : *Ouvre Complète 1910-1929*. Zurich : Les Éditions D'Architecture. 1964 p.65), 6 (AC. Nº11. Tercer trimestre de 1933. Barcelona. GATEPAC. 1933. p. 34), 7 (Le Corbusier et Pierre Jeanneret : *Ouvre Complète 1910-1929*. Zurich : Les Éditions D'Architecture. 1964 p.65), 8 (L' *Habitation minimum*. Frankfurt. 1929. Zaragoza: Edición facsimil Colegio de Arquitectos de Aragón.1997.p.26), páginas 181, 182 (AC. Nº11. Tercer trimestre de 1933. Barcelona. GATEPAC. 1933. p. 37, 1); páginas 189, 190, 1 y 2 (Cássia de Souza Mota); página 191, 3 (Boero, Dolores; Castellote, Ana Maria; Puglisi, Jose Agustín. Fuente: <http://www.uia-architectes.org/texte/england/Celebration/SPrix/RegIII/Frames.html>), 4 (Fernandez, Alberto; Guerrero, Camilo; Javiera, Paulina; Sanchez Recio, José Manuel. Fuente: <http://www.celebcities2.org/>); página 192, 5 y 6 (Nikita, Sergienko. Fuente: <http://www.celebcities3.org/wc/content/18/pdf/054FEC2C9DC-410A-A044-CB2A0BBD25EB.pdf>)