

CIUDADES PARALELAS

14

CIUDADES PARALELAS
14



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N14

ciudades paralelas



ciudades paralelas

DIRECCIÓN

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

SECRETARIA

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Alfonso del Pozo Barajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Gonzalo Díaz Recaséns. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. José Manuel López Peláez. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Dr. Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valencia. España.

Dr. Armando Dal'Fabbro. Professore Associato. Dipartimento di progettazione architettonica, Facoltà di Architettura, Università Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Italia.

Dr. Mario Coyula Cowley. Profesor de Mérito en la Facultad de Arquitectura, del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. Cuba.

Dr. Anne-Marie Chatelêt. Professeur Titulaire. Histoire et Cultures Architecturales. École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles. Francia.

CONSEJO ASESOR

Dr. Alberto Altés Arlandis. UMA, Umeå School of Architecture. LANDLAB ARKITEKTUR AB, Sweden.

Dr. José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Dr. José de Coca Leicher. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares. España.

Dr. Jaume J. Ferrer Fores. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

Carmen Peña de Urquía, architect en RSH-P. Londres. Reino Unido.

Dra. Marta Sequeira. CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

ISSN-ed. impresa: 2171-6897

ISSN-ed. electrónica: 2173-1616

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa>

DEPÓSITO LEGAL: SE-2773-2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: TECHNOGRAPHIC S.L.

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

MAQUETA DE LA PORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde.

DISEÑO GRÁFICO Y DE LA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez.

COLABORACIÓN EN EL DISEÑO DE LA PORTADA Y MAQUETACIÓN

Álvaro Borrego Plata.

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012-Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

e-mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON-LINE

Portal informático <https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/ppa/index>

Portal informático G.I.HUM-632 <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

Portal informático Editorial Universidad de Sevilla

<http://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443. [eus4@us.es] [<http://www.editorial.us.es/>]

© TEXTOS: SUS AUTORES.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES.

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Editorial Universidad de Sevilla.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



INICIATIVA DEL GRUPO DE INVESTIGACION HUM-632

"PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA"

<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

COLABORA EL DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE SEVILLA
<http://www.departamento.us.es/dpaetsas>

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Nuestra revista, fundada en el año 2010, es una iniciativa del Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla HUM-632 "proyecto, progreso, arquitectura" y tiene por objetivo compartir y debatir sobre investigación en arquitectura. Es una publicación científica con periodicidad semestral, en formato papel y digital, que publica trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente en otras revistas. Queda establecido el sistema de arbitraje para la selección de artículos a publicar mediante dos revisores externos –sistema doble ciego– siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los títulos, resúmenes y palabras clave de los artículos se publican también en lengua inglesa.

"proyecto, progreso, arquitectura" presenta una estructura clara, sencilla y flexible. Trata todos los temas relacionados con la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico. Las distintas "temáticas abiertas" que componen nuestra línea editorial, son las fuentes para la conjunción de investigaciones diversas.

La revista va dirigida a arquitectos, estudiantes, investigadores y profesionales relacionados con el proyecto y la realización de la obra de arquitectura.

Our journal, "proyecto, progreso, arquitectura", founded in 2010, is an initiative of the Research Group HUM-632 of the University of Seville and its objective is the sharing and debating of research within architecture. This six-monthly scientific publication, in paper and digital format, publishes original works that have not been previously published in other journals. The article selection process consists of a double blind system involving two external reviewers, following the usual protocols for serial scientific publications. The titles, summaries and key words of articles are also published in English.

"proyecto, progreso, arquitectura" presents a clear, easy and flexible structure. It deals with all the subjects relating to the theory and the practise of the architectural project. The different "open themes" that compose our editorial line are sources for the conjunction of diverse investigations.

The journal is directed toward architects, students, researchers and professionals related to the planning and the accomplishment of the architectural work.

SISTEMA DE ARBITRAJE

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

Basándose en las recomendaciones de los revisores, el director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Si lo desean, los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes podrán ser remitidos al Consejo Asesor y/o Científico para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

When the Editorial Board of the magazine has verified that the article fulfils the standards relating to style and content indicated in the instructions for authors, the article will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.

The Director of the magazine will communicate the result of the reviewers' evaluations, and their recommendations, to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.

If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. If they wish, the authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article. The articles with significant corrections can be sent to Advisory and/or Scientific Board for verification of the validity of the modifications made by the author.

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pie de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

PUBLICATION STANDARDS

Instructions to authors: maximum length of the article, design conditions (margins, headings, font, body of the text and quotations), composition of the front page, form and size of the title and the name of the author, conditions of the biographical review, the summary, key words, quotations, images (text numeration, image captions, image quality and authorship or origin) and of the bibliography in <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como "de impacto" (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08).

La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

PUBLICATION QUALITY

The Editorial Universidad de Sevilla fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as "of impact" (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).

The Editorial Universidad de Sevilla operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparece en:

bases de datos: indexación



SCOPUS

ISI WEB: Emerging Sources Citation Index (ESCI)

AVERY: Avery Index to Architectural Periodicals

EBSCO: Fuente Académica Premier

EBSCO: Art Source

DOAJ: Directory of Open Access Journals

REBID: Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

DRIJ: Directory of Research Journals Indexing

SJR (2014): 0.100, H index: 0

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. IDCS 2016: 9,300. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC–CSIC): B

CARHUS 2014: B

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

catálogos on-line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on-line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on-line. Harvard University. Cambridge. MA

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Istituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizado estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; el informe razonado emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos editorial, asesor y científico si así procediese.

Igualmente queda afectado de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respeto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados de la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).

Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.

In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer-reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.

Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.

Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.

ciudades paralelas

índice

editorial

- CIUDADES PARALELAS. EL NEGATIVO DE LA CIUDAD / PARALLEL CITIES. THE NEGATIVE OF THE CITY**
Francisco Montero-Fernández – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.10>)

12

artículos

- UTOPIA Y TRASLADO: ALPHAVILLE Y OTRAS CIUDADES EN LA CIENCIA FICCIÓN DE LA DÉCADA DE 1960 / UTOPIA AND RELOCATION: ALPHAVILLE AND OTHER CITIES IN THE SCIENCE FICTION OF THE 1960s**

Juan Antonio Cabezas-Garrido – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.01>)

16

- SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA / SENSING CITIES. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE**

Esther Díaz Caro – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.02>)

28

- NUEVA YORK, AL OTRO LADO DEL ESPEJO. EL CINE Y LA CIUDAD FUTURA COMO TEXTO / NEW YORK, THROUGH THE LOOKING-GLASS. CINEMA AND THE FUTURE CITY AS A TEXT**

Luis Miguel Lus Arana – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.03>)

40

- DERIVAS URBANAS Y CARTOGRAFÍAS LITERARIAS. RETRATOS PATRIMONIALES DEL PRESENTE / URBAN DÉRIVES AND LITERARY CARTOGRAPHIES: HERITAGE PORTRAITS OF THE PRESENT**

Joquín Carlos Ortiz de Villajos Carrera – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.04>)

54

- PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS ENCUENTROS 72 / A DIFFERENT PAMPLONA: THE VENUES OF THE ENCUENTROS 72 ART FESTIVAL**

Marta García Alonso – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.05>)

68

- LA CONSTRUCCIÓN DE UN BARRIO MODERNO VISTA DESDE SUS ESPACIOS LIBRES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID) / THE BUILDING OF A MODERN DISTRICT SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF ITS OPEN SPACES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID)**

Marina Jiménez; Miguel Fernández-Maroto – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.06>)

82

- UNA CIUDAD PARALELA DE LAS MUJERES: LA RED DE CLUBS Y ASOCIACIONES FEMENINOS EN LONDRES (1859 -1914) / A PARALLEL CITY OF WOMEN: THE NETWORK OF FEMALE ASSOCIATIONS AND CLUBS IN LONDON (1859 -1914)**

Nuria Álvarez-Lombardero – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.07>)

96

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

- GILLES CLÉMENT: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE**

Íñigo García Odiaga – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i13.08>)

112

- MARTA LLORENTE DÍAZ: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO**

Félix de la Iglesia Salgado – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i14.09>)

114

CIUDADES PARALELAS. EL NEGATIVO DE LA CIUDAD

PARALLEL CITIES. THE NEGATIVE OF THE CITY

Francisco Montero-Fernández

RESUMEN Las ocultaciones de la realidad nos permite de alguna manera pensar en los valores de la ciudad capaces de convertirse en sus identidades y motores de su habitabilidad. La ciudad no debe pensarse en claves que conduzcan a su consumo irracional hasta el extremo que se deterioren y conviertan en algo que no eran. La habitabilidad debe ser medida por la identidad de los habitantes con su ciudad y debemos reconocer el calor de los invisibles "paseantes" que son capaces de identificar los valores urbanos de nuestras sociedades frente a la gestión privada que las administraciones hacen de lo público. La ciudad la hacemos todos habitándola pero no devorándola, destruyéndola. Tomar conciencia de estas cuestiones abre una puerta de esperanza hacia el futuro porque marca nuevos rumbos.

PALABRAS CLAVE ciudad; análisis urbano; paseantes

SUMMARY Somehow, the occultations of reality allow us to think about the values of the city capable of becoming their identities and their habitability engines. The city should not be considered with keys that lead to irrational consumption to the extent that deteriorate and become something that they were not. Habitability must be measured by the identity of the inhabitants with their city and we must recognize the value of the invisible "walkers" who are able to identify the urban capacity of our societies against the "private management" that the public administration normally does, for example with the tourism. All of us together make up the city, inhabiting it but not devouring to destroying it. Be aware of these issues opens a door of hope towards the future because it marks new directions.

KEYWORDS city; urban analysis; walker

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

C A veces nos encontramos con personas amantes de los silencios, esas que hablan en voz baja, observadores deseosos de expresar solo lo que saben. Porque quienes hablan desde el conocimiento, nos enseñan a mirar el mundo sin necesidad de “contarlo”, sino a ver para vivirlo. Miran nuestras ciudades y las escuchan como alternativa a ese constante rumor de la información excesiva, al de esas continuas afirmaciones e interpretaciones desde el púlpito del protagonismo exacerbado, el que oculta el sonido de nuestras ciudades. A todos los que hayan leído la historia escrita por Herman Melville, *Batlerby el escribiente*, les habrá sobrecogido la famosa, literaria y repetida frase que como respuesta da Batlerby a cada una de las veces en las que se le increpa a hacer alguna actividad: “*preferiría no hacerlo*”. Una respuesta ofrecida desde el silencio de quien no quiere atender a lo que una supuesta obligación le exige. En nuestras ciudades nos falta ese silencio que nos conduciría a habitarlas más que a contarlas. Deberíamos vivir las ciudades, percibir su habitabilidad como un aroma y no consumirlas hasta agotarlas.

Alguien tenía que haber dado esa respuesta cuando cierto político decidió ubicar el Parlamento de Andalucía en la Iglesia interior del antiguo Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla, sin darse cuenta que comenzaba a construirse una ciudad política y oscura, alejada de los habitantes a quienes representaba. Ningún andaluz puede fotografiarse delante de su Parlamento, ni tan siquiera delante del edificio que lo aloja, ya que después surgió la política de vallas. Cerrando la manzana del parlamento también cerraron parques y jardines, y no contento con esto, últimamente han cerrado los recintos universitarios. Sevilla es una ciudad donde se produce una gestión de lo público desde una perspectiva privada. La misma ciudad que ofrece lecciones alternativas como la de la Casa de la Moneda, el pasaje Valvanera de Sevilla o la aún accesible antigua Fábrica de Tabacos, que muestra la importante asociación/relación entre lo público y lo accesible.

La realidad se muestra más simple a cómo queremos entenderla y debemos aprender a mirar nuestras ciudades con sencillez, para poder conocerlas, describirlas y valorarlas como se merecen. La Roma eterna que cambia de color cada cierto número de décadas marcando un ritmo lento, se vuelve incommensurablemente habitable, pero no como lugar de trabajo o de turismo, desde cuya interpretación es calificable como un caos, sino como lugar para vivir, para estar, para convivir. Los

romanos lo saben y suelen ser desagradables con el turista, pero francamente acogedores para sus vecinos. La única manera de estar en Roma, de encontrarte con una Roma abierta, es convertirte en su vecino, un ciudadano del lugar, seas o no nativo de ella.

Los escenarios más complejos del mundo de la Ciencia Ficción encierran una elemental estructura básica, traducida en la desnudez simbólica del uso de los colores blancos, como en los trajes de una de las pandillas de *La Naranja Mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, o la arquitectura náutica de ciertas escenografías futuristas, como las que aparecen en *Viaje al fin del universo* (1963) de Jindrich Polák. Aún es posible percibir el aroma marítimo y futurista del *Club Náutico de San Sebastián* de José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayén cuando un espejo en el eje longitudinal en la última reforma de José Ángel Medina Murúa, reproduce el horizonte construyendo otro mar catóptrico en frente, rodeando al edificio de manera virtual como si estuviéramos en alta mar. O la estética abstracta, atemporal, metafóricamente blanca, del *Basque Culinary Center*, proyectado por VAUMM. San Sebastián quizás sea una ciudad futurista porque encierra un sueño, un lugar onírico en el que a todos nos gustaría vivir. Posiblemente, porque toda ciudad se vuelve bella al ser habitada, al estar viva.

¿Cómo miramos a una ciudad? ¿Como es la imagen de una ciudad? ¿Cómo es su fotografía? Los trabajos *Sevillanos* (1980-2000) y *Habaneros* (2001-2002) del fotógrafo Atín Aya nos enseñaron a mirar nuestra ciudad a través de sus habitantes. Si reflexionamos sobre el medio fotográfico podemos construir una breve disquisición al respecto. La fotografía digital no es unívoca, podemos alterarla a través de un proceso posterior que la manipula, resolviendo encuadres, arreglos, luces, intensidades y colores, incluso borrados parciales de “ruidos” o incorporando elementos inexistentes en la toma. La fotografía analógica poseía una configuración paralela entre lo que denominamos “positivo y negativo”, pero sobre todo, el llamado “negativo” ofrecía la posibilidad mágica de ser un documento inalterable. Ese objeto lleno de misterio siempre dispuesto a sorprendernos, que no nos dejaba ver nada y nos hacía imaginar todo reflejando una realidad no manipulada. El proceso de revelado comenzaba por unas pruebas de positivado gracias a las cuales ajustábamos distintos factores como el tiempo de exposición o el tiempo de cubeta. Los positivados eran interpretaciones del negativo, del documento “notarial” de la realidad. De manera similar, si queremos ofrecer pruebas de lectura de un documento único, se ha de realizar un proceso analógico que permita diversas lecturas que pongan en valor la capacidad literaria de la ciudad para su posible consideración de “negativo” urbano, como elemento veraz capaz de ser revelado, de mostrarnos lo no evidente, lo que ni siquiera formó parte de nuestra percepción cuando hicimos la toma, tal y como se argumenta en el inicio de la película *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni.

La ciudad contemporánea es leída de una manera digital y sus procesos de postproducción nos devuelven imágenes alteradas, manipuladas por intereses despreciables, en las que ciertos factores adquieren valores exagerados. Podemos encontrar ciudades turísticas, donde su explotación las erosiona hasta destruirlas. Ciudades solo “religiosas” en Semana Santa. Ciudades del evento que se clausuran y paralizan en favor de carreras populares u otras actividades, que las colapsan de manera sistemática decenas de veces durante los 52 fines de semana del año, provocando el éxodo de sus habitantes en cualquiera de estas fechas, al convertirlas exclusivamente en lugares de especulación privada y pública, con una administración que autoriza veladores y otras instalaciones estrangulando

el espacio público, olvidando identidades, y generando ensoñaciones ficticias destinadas al puro consumo. Como alternativa, en Manhattan no existe obstáculo alguno en el espacio público, ni tan siquiera las paradas del metro.

El negativo de las ciudades descubre el valor patrimonial que poseen y que se vincula con sus identidades y no con su consumo. Pienso que las ciudades están construidas con y por las personas que las habitan, pero por ello, deben construirse para ser vividas, gastadas pero no consumidas. El consumo es pura destrucción y las actuales ciudades dominadas por el turismo y la erosión de ese consumo, están perdiendo la capacidad de ser descubiertas. Son ciudades veladas, y la luz cognitiva y malintencionada que arroja sobre ellas las consume, al igual que destruye y vela los negativos. Si la ciudad ha supuestamente “prosperado”, realmente ha construido un enorme escenario de la mentira. La esclavitud es un concepto vinculado al establecimiento de la privación de decisión como patrón de medida de la libertad, y la ciudad se ha llenado de esclavos engañados en un colectivo parametrizado en hábitos, ámbitos y estructuras controladas por oligarquías de poder económico y político, que se alimentan de otras estructuras seculares como la religiosa, haciendo creer a algunos mediocres que son referentes de nuestra sociedad.

Faltan finalmente los paseantes, los *flâneurs* que recorren las ciudades desde una posición camuflada, desapercibida, aquellos que como los indicadores de la salud hortelana, son libélulas que solo aparecen si el medio es sano. Liu Bolin es un artista que ha utilizado la invisibilidad como condición estética para mostrarse integrado en el lugar ofrecido como arte, y ofrece ejemplos como la protesta ante el sistema de planificación familiar en China, o su camuflaje en un noticiario televisivo en Francia, reivindicando los daños de la guerra en Oriente Medio, mostrando las contradicciones irreconciliables que posee cualquier cultura. Desde su invisibilidad, al insertarse en una realidad que solo puede describirse viviéndola, el paseante camuflado descubre una ciudad que nos narra con una visión privilegiada, gracias a pasar desapercibido. No es posible imaginar paseantes entre las hordas consumistas o turísticas en constante movimiento por los planificados recorridos urbanos. Esto es un indicador del grado de contaminación adquirido en las ciudades actuales; en cambio, cada vez más, podemos encontrar *flâneurs* en las periferias, en aquellos lugares donde la vida urbana sigue existiendo, en aquellos lugares que no han sido objeto del interés explotador público que dicta políticas atendiendo a parámetros como la velocidad, la homogeneidad organizada y delimitada, provocando fracturas y discontinuidades, segregando las zonas turísticas de los barrios que dan vida a nuestras ciudades. Todos deberíamos poder contestar en qué barrio vivimos, de qué barrio somos y esa respuesta debería ser coincidente: somos del barrio donde vivimos. Los paseantes que presentamos a continuación, son los autores de los textos de estas Ciudades Paralelas.

El número 14 de la revista PPA se inició con una convocatoria que ha sido contestada de una manera plural y diversa, multiplicando cada uno de los posibles positivos que la ciudad en negativo posee a través de los artículos y reseñas. Los autores son libres pensadores, y sus textos poseen vida propia y autonomía para componer este mosaico de contenido diverso. Cualquier pregunta debe esperar una respuesta en positivo, liberada de la respuesta dubitativa e inculcable de Butlerby el escribiente. Una respuesta valiente y comprometida con nuestras ciudades, con un “pero” de esperanza al final de esta frase: *preferiría no hacerlo, pero*. ■

UTOPIA Y TRASLADO: ALPHAVILLE Y OTRAS CIUDADES EN LA CIENCIA FICCIÓN DE LA DÉCADA DE 1960

UTOPIA AND RELOCATION: ALPHAVILLE AND OTHER CITIES IN THE SCIENCE FICTION OF THE 1960s

Juan Antonio Cabezas-Garrido

RESUMEN En la ciencia ficción anterior a los años 60 del siglo pasado, los escenarios de la ciencia ficción estaban basados casi exclusivamente en decorados de estudio, maquetas, trucajes y pinturas mate. A partir de obras como *La jetée* (1962), del cineasta francés Chris Marker (1921-2012) comienza una tendencia que dura hasta nuestros días, en la que la arquitectura real se utiliza en ocasiones para representar el futuro. Un caso particular y efímero de este uso de la arquitectura consiste en utilizar la ciudad tal cual existe, filmada sin manipulaciones, en lugar de escoger fragmentos urbanos inconexos para componer otra nueva y futura. En lugar de trasladar la arquitectura hacia el futuro, el futuro es llevado al presente, en el que la ciudad se transforma en un lugar sin lugar. El Portmeirion de *El prisionero*, el París de *Alphaville*, la Buenos Aires de *Invasión*, son ejemplos de este modo de proceder, en el que el filtro cinematográfico consigue que lo urbano contemporáneo se reinterprete por el espectador hasta conformar un futuro tan creíble como diferente al de la ciencia ficción clásica, generando tantas experiencias diferentes como espectadores y multiplicando así la percepción de la ciudad.

PALABRAS CLAVE arquitectura; ciudad; futuro; cine; ciencia ficción; 1960

SUMMARY In pre-1960s sciences fiction, scenarios were based almost exclusively on studio sets, models, special effects and matte paintings. Works such as *La Jetée* (1962), by French filmmaker Chris Marker (1921-2012) began a trend that continues to this day, in which architecture itself is sometimes used to represent the future. A particular and ephemeral case of this use of architecture is to use the city as it exists, filmed without modifications, instead of choosing disjointed urban fragments to compose a new and future one. Instead of moving architecture forward, the future is brought to the present, where the city becomes a placeless place. The Prisoner's Portmeirion, the Paris of *Alphaville*, the Buenos Aires of *Invasion*, are all examples of this approach. Here, the cinematic filter ensures that the urban contemporary is reinterpreted by the viewer to form a future as believable and as different from classic science fiction, that it generates as many different experiences as it does spectators, thus multiplying the perception of the city.

KEY WORDS architecture, city; future; cine; ciencia ficción; 1960

Persona de contacto / Corresponding author: jac@dr9.es. Doctor arquitecto. Universidad de Sevilla

"La realidad puede ser demasiado compleja para la transmisión oral; la leyenda la recrea de una manera que sólo accidentalmente es falsa y que le permite andar por el mundo, de boca en boca."

Jorge Luis Borges¹

Es característica común de los géneros servir de fondo temporal o histórico a la mitología, a situaciones o eventos canónicos repetidos a lo largo del tiempo, y es objeto del arte revestirlos de aquello que los cualifica y los hace llegar a sus destinatarios. En la ciencia ficción, del mismo modo que existen la mirada prospectiva y la modernización de los contextos clásicos, se produce la operación contraria; historias cuyo tiempo objetivo es el futuro, o simplemente no existe –ni ha existido– son proyectadas a un escenario presente para despojarlas de su complejidad y permitir que sean comprendidas. El futuro cercano pero indeterminado, las leyendas épicas o mitológicas, presentes en todos los tiempos y todas las culturas, o los viajes a otros mundos, son los temas principales de estas producciones. Por otra parte, se manifiesta la plasmación en el cine de la utopía desde el punto de vista geográfico "lo que no está en ningún lugar", y de la invención de ese lugar como convención para desarrollar una historia ajena, recrearla y difundirla. Como la leyenda de la que habla Borges, veremos estas invenciones en series y películas, en muchas de las

cuales aparecerán las dos características, la utopía y el traslado. París, Buenos Aires, Londres, se transforman en ciudades diferentes a las que conocemos nosotros o sus habitantes. En unos casos la ciudad se traslada al futuro; en este el futuro se traslada hasta la ciudad.

La proyección al presente de historias futuras provoca que ese presente se recualifique, de manera que el público reconstruye el escenario en una operación íntima que le otorga tantas interpretaciones como espectadores. De ahí la cualidad subliminal de esos escenarios, que contrasta con la metáfora o la alegoría, que son propuestas y guiadas por el autor (el emisor) para transmitir una idea concreta sin dejar lugar al espectador (el receptor) para la especulación, que es la base de la reinención y la aprehensión de la arquitectura.

Tanto en un caso como en otro, trasladar la historia futura a un escenario presente o inventar un lugar nuevo para plasmar una historia o un concepto intemporal, como hace la mitología, necesita la arquitectura como lienzo. Además, en ninguno de los casos esta arquitectura puede tener un carácter puramente figurativo, puesto

1. Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960, p. 203. El extracto pertenece al ensayo "Formas de una leyenda" que fue publicado por primera vez en el diario "La Nación" de Buenos Aires el 8 de Julio de 1952. La frase es la que abre, mediante la voz en off de la computadora Alpha 60, la película *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard.



1

que la narración necesita un proceso de abstracción para ser comprendida. No basta un telón como los que usaba el cine mudo, o una pintura mate que describa un paisaje, para establecer la conexión entre lo descrito y lo filmado; son necesarias la transformación, la desautomatización de la mirada y, ante todo, las operaciones que las hacen posibles. De modo imposible para la literatura, el *cronotopo*² de la narración puede también disociarse, en lugar de reestructurarse, al intervenir la imagen.

En resumen, existen escenarios actuales y reales (en los que la arquitectura empleada está efectivamente construida, y las localizaciones son espacios existentes) en los que se plasman situaciones que no pertenecen ni al pasado ni al presente, o que no pertenecen a ningún lugar conocido (no confundir con lugar imaginario) o ambas cosas a la vez. Hay un no-tiempo y un no-espacio (una ucronía y una utopía, en el sentido etimológico de los términos) que se plasman en la actualidad, hecho que por una parte proporciona un efecto de extrañamiento³ y por otra deja al espectador que se proponga a sí mismo, de manera inconsciente,

1. Plaza de la villa de Portmeirion.
2. Fotograma de *El prisionero*.
3. Fotograma de *El Punto Flaco* (*Be yourself*, Thornton Freeland, 1930). Decorados de William Cameron Menzies.

una solución personal a la disfunción que éste provoca. De ese modo la arquitectura, junto al resto del escenario, se reconstruye emocionalmente.

ARQUITECTURA SUBLIMINAL

El pueblo turístico de Portmeirion, al norte de Gales (figura 1), es el escenario en el que se desarrolla *El prisionero* (*The Prisoner*, 1967), serie de televisión británica en la que se cuentan las peripecias de un agente secreto que, tras renunciar a su puesto, es secuestrado y retenido en un extraño lugar. *La villa*, en la que despierta tras su rapto, se nos presenta como una ciudad ideal y autosuficiente, cuyos habitantes, todos ellos etiquetados como números, aparentan una total sintonía con su propia situación.

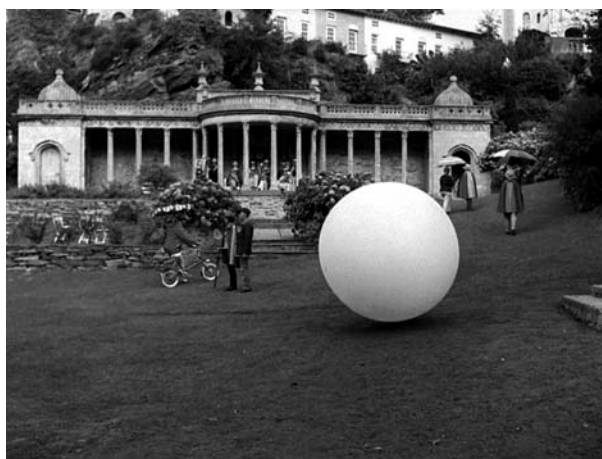
La utopía por excelencia de la ciencia ficción es un lugar cuya localización nadie conoce –ni siquiera el espectador– del que no se puede salir, al que nadie sabe cómo llegar, y donde el protagonista no sabe por qué está cautivo. Esta utopía es el lugar inexistente, la utopía etimológica, y no la idea inalcanzable, el futuro perfecto; tampoco corresponde al concepto de *no lugar*⁴ desarrollado por Marc Augé. La utopía de *El prisionero* es la de Foucault:

"Las utopías son los lugares sin espacio real. Son los espacios que entablan con el espacio real una relación general de analogía directa o inversa. Se trata de la misma sociedad en su perfección máxima o la negación de la

2. El filósofo del lenguaje Mijail Bajtín extrapola el concepto de la física, que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo. Desde esta perspectiva, Bajtín define al cronotopo como la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Es la unidad espacio-tiempo, indisoluble y de carácter formal expresivo.

3. El concepto procede del formalismo ruso, cuyo principal teórico fue Viktor Shklovski, que aportó el desvío o extrañamiento (*ostranenie*) a la teoría literaria: la mirada automática hace de la vida algo vacío e inexistente, y es misión del arte remediar esta situación. El extrañamiento puede describirse como un mecanismo que provoca una desautomatización de la percepción, es decir, un artificio que elimina los aspectos automáticos de la misma haciendo al lector o al espectador entrar de un modo diferente, de algún modo sorpresivo, en lo que el autor describe, haciéndole extraña la realidad que está leyendo u observando. El crítico y académico Darko Suvin utiliza el concepto en su definición de la ciencia ficción: *"literatura de extrañamiento cognitivo"*. Suvin, Darko: *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979, p. 4: *"I shall argue for a definition of SF as the literature of cognitive estrangement"*.

4. Augé, Marc: *Los "no lugares": Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. 1ª ed. en español [reimpresión]. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 83: *"Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico."*



2



3

sociedad, pero, de todas suertes, utopías son espacios que son fundamental y esencialmente irreales".⁵

La villa de *El prisionero* (figura 2) es también en cierta medida una transcripción material (perversa) y una representación a escala de la idea aséptica de "aldea global" (*The global village*) de Marshall McLuhan,⁶ la reproducción de un entorno en el que conviven todos los lugares y todos los tiempos, donde todo está conectado, la televisión y la radio interactúan con los habitantes y el periódico local ofrece la información en tiempo real.

Con independencia de análisis políticos, sociológicos o filosóficos, la arquitectura de *La villa* funciona como un decorado pese a ser real, construida, habitable y tectónica (aparte de las tomas interiores rodadas en estudio). Toda la trama se articula como la escenificación de una gran obra de teatro, con cientos de actores (y cientos de prisioneros), volviendo en cierta manera a la tribu, reviviendo el ritual, la identidad colectiva y la reverencia a la autoridad "divina", cuyo comportamiento histriónico contrasta con la quietud del entorno, que observa impávido los acontecimientos. *La villa* contempla el drama continuo de sus moradores, al igual que el complejo de vacaciones que construye Morel para la representación última e infinita de sus habitantes en la novela de Adolfo Bioy Casares.⁷ La libertad en *La villa*,

como en el museo de *La invención de Morel*, es una ilusión: en ninguna de ellas los personajes parecen darse cuenta de que repiten un papel, de que están programados para que los acontecimientos discurran conforme al plan preestablecido. Portmeirion se transforma de nuevo en una pintura mate de tres dimensiones, esta vez no físicamente, sino en su representación cinematográfica. John Hartley reflexiona sobre esta cualidad de ciudad-decorado de las poblaciones que han servido de escenario a determinadas producciones televisivas, acuñando el término *Portmeirionización*:

"Portmeirion is a slightly less than full-scale reproduction Mediterranean village, built by the architect Williams Clough Ellis [sic] in North Wales in the first half of the twentieth century. It was the setting for the cult TV show of the 1960s starring Patrick McGoochan, *The Prisoner*. Portmeirionization refers to the tendency in real towns to paint themselves up as a set, to present themselves as their own simulacrum, to change from a locality to a location. Places start to look real, authentic and genuine only when they approximate most accurately to their fictionalization on TV".⁸

Pero la cualidad de esta representación no evoca al cartón piedra de los decorados de Hollywood de las décadas de 1930 y 40 (figura 3), que no dejan de ser simples abstracciones de lugares conocidos y

5. Foucault, Michel: "Espacios otros", trad. por Marie Lourties. En *Versión. Estudios de comunicación y política*. Abril 1999, nº 9. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 15-26.

6. Marshall McLuhan popularizó el término en los libros *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962, y *Understanding Media*. Nueva York: New American Library, 1964. McLuhan considera que la expansión de la tecnología y la comunicación y la información instantáneas han encogido el mundo transformándolo en algo parecido a una aldea en muchos de sus modos de funcionamiento.

7. Bioy Casares, Adolfo: *La invención de Morel*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940.

8. Hartley, John: *Uses of Television*. Nueva York: Routledge, 1999, p. 220. "Portmeirion es una reproducción a escala ligeramente inferior a la real de un pueblo mediterráneo, construido por el arquitecto Williams Clough Ellis en el norte de Gales en la primera mitad del siglo veinte. Fue el escenario de la serie de televisión de culto de los años 60 *El prisionero*, protagonizada por Patrick McGoochan. La Portmeirionización se refiere a la tendencia de ciudades reales a retratarse como decorados, presentándose como simulacro de sí mismas, pasando de ser localidades a localizaciones. Esos lugares empiezan a parecer reales, auténticos y genuinos cuanto más preciso es el acercamiento a su aspecto en la ficción televisiva".



4

5



4. Fotogramas de *Lemmy* y *...las espías* (*Lemmy pour les dames*, Bernard Borderie, 1962, arriba) y de *Alphaville* (abajo).

5. Fotograma de *Alphaville*.

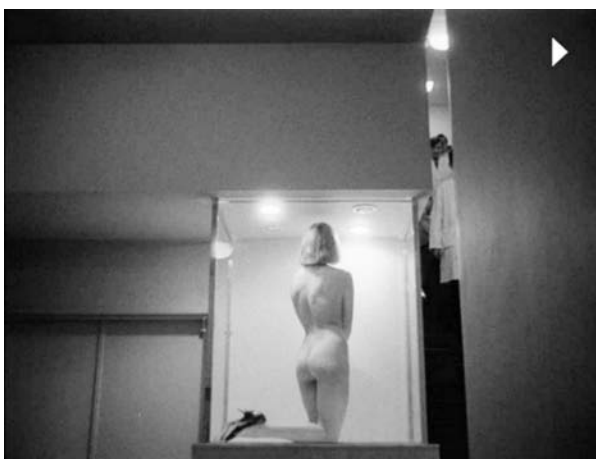
6. Fotograma de *Alphaville*.

7. Fotograma de Stereo. Scarborough College de John Andrews, Toronto.

cuyas características fundamentales son reconocibles rápidamente por el espectador. El material del que se construye Portmeirion se corresponde más fielmente con el *scaenae frons* del teatro romano, tanto por la inspiración original de su arquitectura como por el carácter metafórico del escenario, que se edifica aquí como objeto plenamente funcional. Aunque la conformación de Portmeirion como ciudad decorado es efectivamente abstracta, se refiere al modo en que aquella se define: *La villa* no existe sin el prisionero, del mismo modo que en la realidad Portmeirion no existe sin el turismo, y especialmente sin el turismo relacionado con la propia serie. La ciudad se define por su habitante y para él es única. La villa es una heterotopía en el interior de una utopía. La prisión rodeada de ningún lugar, la isla de Villings de *La invención de Morel*.

"Hay de igual modo, y probablemente en toda cultura, en toda civilización, espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contraespacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización. A tales espacios, puesto que son completamente distintos de todos los espacios de los que son reflejo y alusión, los denominaré, por oposición a las utopías, heterotopías: y tengo para mí que entre las utopías y esos espacios enteramente contrarios, las heterotopías, cabría a no dudar una especie de experiencia mixta, mítica, que vendría representada por el espejo. El espejo, a fin de cuentas, es una utopía, pues se trata del espacio vacío de espacio".⁹

El prisionero profundiza en lo subconsciente del entorno que rodea al protagonista, y el estado mental en que se encuentra es un tema recurrente en la serie a la hora de presentar la realidad, dejando abierta la posibilidad del sueño, la locura o la alucinación (recordemos que la serie está realizada en 1967, en pleno auge del uso del LSD), e incidiendo así en la indeterminación que propone el entorno, en la arquitectura que rodea e integra la villa. Lo onírico y lo alucinógeno, también lo surrealista, queda ofrecido al espectador, aunque solo sea porque lo que no está en ningún lugar tiene que representarse en alguno, sea real o imaginario.



6 7

Las tres características básicas señaladas en *El prisionero* (la intervención de la utopía, la cualidad subliminal de la arquitectura y la transformación de esta en decorado), además de la expresión, esta vez implícita, de la mitología, ya habían sido puestas en escena por Jean-Luc Godard dos años antes en *Alphaville*, un híbrido entre la ciencia ficción, el cine negro, el expresionismo alemán y el relato mitológico.

El cine en general, y en particular el de ciencia ficción, basa en la descripción material y visual la definición del entorno en el que se desarrolla. Se detallan paisajes, se modelan decorados, se construyen objetos, se elaboran vestidos y trajes y se establecen paletas de colores. La condición material del lugar (natural o construido) es el que en líneas generales define el ambiente de la narración. Godard renuncia deliberadamente a esa dimensión descriptiva (la imaginación o el proyecto de la ciudad futura) optando exclusivamente por la técnica cinematográfica, junto con algunos elementos de *atrezzo*, para conseguir definir un entorno propio y creíble, la filmación de la ciudad y la arquitectura reales, haciendo de *Alphaville* una de las películas de ciencia ficción que mejor ha envejecido con el paso del tiempo. De ese modo, si tomamos un fotograma aislado, éste parecería pertenecer a otra historia, a otro tiempo y a otro espacio; está intrínsecamente fuera de contexto. La foto estática es incapaz de decir nada sobre la película, perdiendo la imagen entonces todo su contenido (figura 4) y dejando constancia de que el fotograma aislado y despojado de su carácter narrativo es ajeno al cine, al menos al cine cuyo lenguaje nos es conocido, de la misma manera que la instantánea de una

ciudad desierta es ajena a la arquitectura: "Godard critica las convenciones del género y, en consecuencia, altera sus posibilidades".¹⁰

Alphaville nos muestra un escenario futuro y lejano simplemente filmando el París en pleno desarrollo de los años 60 y su arquitectura (figura 5). Con la excusa y la estética del cine negro de serie B, Godard narra una historia sobre la ciudad gobernada por la máquina, una ciudad de otro planeta, donde las naves espaciales son representadas por automóviles de mediados del siglo XX. Mientras la historia se traslada de la Tierra al espacio y del presente al futuro, el escenario recorre el camino contrario, en un ejercicio de abstracción absoluta, plagado, como la mayoría del cine de Godard, de referencias culturales, sociales y políticas traducidas a su lenguaje personal, simbólico, y en tantas ocasiones críptico. Tras los condicionantes económicos o estéticos, subyacen los demás mensajes, los diversos planos contenidos en la obra fílmica, que en el caso concreto de *Alphaville* son innumerables.

Eric Rohmer definía el espacio fílmico como un espacio reconstruido y personal: "Un espace virtuel reconstitué dans son esprit, à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit".¹¹

Esta utilización del espacio, mediante la inclusión de elementos no contextuales dentro de una arquitectura conocida o familiar (contemporánea al autor) ha sido empleada en mayor o menor medida dentro del cine de ciencia ficción, tanto en *Alphaville* (figura 6) como en otras producciones, por ejemplo en las películas de David Cronenberg *Stereo* (1969, figura 7) y *Crímenes del*

9. Foucault, "Espacios otros", op. cit., p. 17.

10. Cournot, Michel: "Les Robots sont déjà là". En *Le Nouvel Observateur*, 6 de mayo de 1965, pp. 2-3, citado en Darke, Chris: *Alphaville*. Londres, Nueva York: I.B. Tauris, 2005, p. 57.

11. Rohmer, Eric: *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Union generale d'editions, 1977, p. 11. "Un espacio virtual reconstituido en la mente del espectador, con la ayuda de los elementos fragmentarios que la película le proporciona".

8. Fotograma de *La Jetée*. Aeropuerto de Orly.

9. Fotograma de *Alphaville*.

futuro (*Crimes of the Future*, 1970), en las que se usan edificaciones deshabitadas en entornos deshabitados, o en *Gattaca*, (Andrew Niccol, 1997) en la que la vestimenta de los astronautas es un simple traje. El denominador común de todas estas historias es que se desarrollan en entornos arquitectónicos contemporáneos modificados por situaciones o elementos ajenos a dichos entornos, y que sirven para cualificarlos como espacios completamente diferentes a los originales. La cualidad transformadora que Jorge Gorostiza atribuye a determinados objetos en el cine de Luis Buñuel se repite en todas ellas, formando parte ahora de una compleja operación de fabricación del futuro:

"[...] lo que caracteriza y diferencia el espacio surrealista de Luis Buñuel es que le basta introducir un único, y a veces aparentemente inocuo, elemento para subvertir un espacio entero, transformándolo en otro distinto y asombroso".¹²

J. P. Telotte resume esta técnica de manera descriptiva –refiriéndose a la ciencia ficción en general, y a modo de definición– con el concepto de *extrañamiento cognitivo* de Darko Suvin: "[...] una forma que intenta desfamiliarizar la realidad por medio de distintas estrategias genéricas y así reflexionar sobre ella de un modo efectivo".¹³ La atmósfera que Godard teje en *Alphaville* juega, al igual que la fotografía, con la profundidad de campo, con los objetos que en ella se muestran y con la capacidad de actores y director de transformar las situaciones aparentes en otras nuevas. Al igual que el teatro o la ópera, es capaz de focalizar al espectador en la historia y la interpretación, con independencia del escenario o usando un fondo abstracto que refuerce el espíritu del texto. El film de Godard, en lugar de utilizar solo el catalizador del elemento extraño, difumina la relación entre la trama y la escena mediante técnicas fundamentalmente cinematográficas, hasta conseguir que de un escenario materialmente concreto surja la abstracción suficiente para construir el entorno adecuado a la historia que se narra.

El tema central de la trama, como es la poesía (Godard usará collages de poemas y versos de Paul Éluard,

reuniéndolos en *La capitale de la douleur*, de su etapa surrealista), pone en juego el carácter simbólico de toda la puesta en escena. Desde esa perspectiva, las figuras arquetípicas del duro detective y la frágil protagonista pasan a tener una traducción diferente para el espectador. La arquitectura presente en la película sigue el mismo proceso, cuasi platónico, de traducción de la idea en su símbolo, en este caso el París de 1965, sin decorados y sin artificios. El film es, en esencia, una historia poética sobre la poesía; es ésta lo fundamental y lo inexplicable. Es lo que modela la trama y la genera, y lo que, por tanto, provoca la necesidad de transportarla a la realidad. Dado que se trata de transmitir emociones y sentimientos, la complejidad de su plasmación en el mundo real requiere de referentes abarcables y comprensibles, donde el universo de referencias de Godard tenga un lugar suficientemente acogedor para desarrollarse. En este sentido, el diario *L'Humanité* lo describió como la "adaptación de la poesía moderna al lenguaje del cine", y el crítico Gilles Jakob apuntaba que "el paso de un estado a otro [...] parecía ser una de las principales preocupaciones de Godard".¹⁴

Este carácter poético debe superponerse pues al resto de planos antes aludidos: el utópico, el de la transformación y el subliminal. La arquitectura aquí juega un papel semejante al que interpretaba en *El prisionero* en el sentido funcional, aunque su retrato es ciertamente diferente de aquél. *Alphaville* está rodada de noche en la mayoría de su metraje; ante la pregunta de por qué, Godard relataba a *Le Monde* que era así porque la noche significaba aventura y romance, pero también porque era "una película sobre la luz".¹⁵

"La noche fue el filtro sobrepuesto a la ciudad presente, donde se neutraliza el paisaje urbano pasado y contemporáneo a la realización. Este efecto proyecta una ilusión de futuro, destacando que la arquitectura es una imagen sensible de la ciudad y reafirmando que los hechos urbanos con la arquitectura en sí construyen la ciudad en el tiempo".¹⁶

12. Gorostiza, Jorge: *La profundidad de la pantalla: Arquitectura+Cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro, 2007, p. 81.

13. Telotte, J. P.: *El cine de ciencia ficción*. 1ª ed. en español. Madrid: Cambridge University Press, 2003, p. 13.

14. Darke, Chris: *Alphaville*, op. cit., p. 73.

15. *Ibíd.*, p. 39.

16. Vizcaíno, Marcelo. "Originalidades reveladas en la ciudad futura cinematográfica". En *Arquiteturarevista*, vol. 6, núm. 1, enero-junio 2010. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Brasil, pp. 37-49, p. 43.



8 9

Quizá capturar parte del ambiente que Chris Marker había dejado impreso en el cortometraje *La Jetée*¹⁷ (1962, figura 8) fuera un deseo inconsciente en la película. La obra de Marker retrata, a través de la historia de un superviviente de la tercera guerra mundial, el París del presente y del futuro, prebélico uno y destruido el otro, en forma de fotonovela, como él mismo la denominó, sustanciando mediante imágenes estáticas su reflexión sobre el tiempo, mientras Godard lo haría con la luz, pero al igual que en *Alphaville*, con una mirada hacia el pasado.

La extraña aventura de Lemmy, el protagonista del film de Godard, se apropia del claroscuro del expresionismo y del personaje gastado del detective, mientras en *La Jetée* se observa el pasado, que es nuestro presente, desde un futuro desesperado y distópico. No son las escenas de día en el pasado luminoso, sino las oscuras imágenes de los subterráneos tras la guerra (el presente distópico del narrador) las que establecen esa conexión visual entre *La Jetée* y las escenas nocturnas de *Alphaville*. Pero Marker, al igual que Godard, otorga un papel fundamental a la poesía, en este caso llevándola directamente al plano formal, mediante el uso rítmico de la foto estática junto a la declamación del narrador, organizando las imágenes en forma de versos. Los versos que Godard usa en *Alphaville* son de varios libros de Paul Éluard; la poesía que aparece en la película es también, en cierto modo, un collage. Collage, mezcla y transposición, eso es *Alphaville*.

Atrayendo hacia su campo también a la mitología, como apuntaba la cita de Cournot, *Alphaville* retrata de nuevo a Orfeo en la búsqueda y el rescate de Eurídice

en el inframundo, y Lemmy se convierte en un *Orfeo en gabardina* en palabras de Darke. Ahora bien, Godard no utiliza, como Buñuel, un único objeto o una sola circunstancia para transformar la realidad, como un cristal que refracta el original en su proyección; cada uno de los personajes, de los escenarios y de las circunstancias son reflejo o traducción de otras. El Ford Galaxy de Lemmy es su nave espacial; el libro de Éluard es el libro de códigos. El mechero es la antorcha de Prometeo; un ventilador barato es una supercomputadora. La arquitectura, y la poesía, están situadas entre ambas realidades, entre el original y su copia, como subtexto. La arquitectura se vuelve así realidad en su retrato y subliminal en la percepción de su cualidad. Esa circunstancia es la que dota al almacén material del film de su solidez y su perdurabilidad como obra de arte. Así lo constata J. G. Ballard:

"For the first time in science fiction film, Godard makes the point that in the media landscape of the present day the fantasies of science fiction are as 'real' as an office block, an airport or a presidential campaign"¹⁸

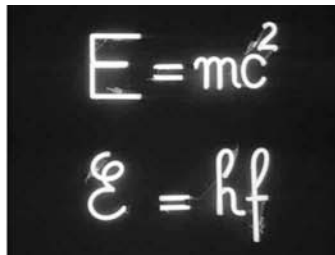
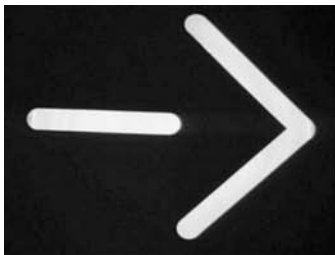
Esta complejidad viaja desde la utopía de *El prisionero* hasta la de *Alphaville*: mientras una retrata cómo la piedra se vuelve escenario, la otra explica cómo el vidrio se torna en espejo. El espejo deforma, pero también transforma: las ventanas del hotel de *Alphaville*, en las que se reflejan los protagonistas, funcionan como las de las naves espaciales en la ciencia ficción clásica, separando lo cotidiano de lo fantástico, lo humano de lo extraño, mostrando la arquitectura siempre como límite y lugar de cambio (figura 9).

17. El corto daría lugar muchos años después al largometraje *Doce monos* (*Twelve Monkeys*, Terry Gilliam, 1995), mucho más conocido para el gran público.

18. Ballard, J. G. *A user's guide to the millennium: essays and reviews*. Londres: HarperCollins, 1996, p. 19. "Por primera vez en el cine de ciencia ficción, Godard deja claro que en el panorama actual de los medios las fantasías de la ciencia ficción son tan "reales" como un bloque de oficinas, un aeropuerto o una campaña presidencial."



10

10. Fotograma de *Invasión*.11. Fotogramas de *Alphaville* (izquierda) y de *Electronic labyrinth THX 1138 4EB* (derecha).

11

En el caso de Godard, el proceso separa claramente la materialidad de lo filmado de la interpretación que la cámara hace de ello, mientras que en otros casos, la mayoría, los elementos arquitectónicos son utilizados explícitamente para provocar sensaciones, predecir escenarios o simplemente ilustrar fondos. Godard nos enseña el futuro con la arquitectura del presente, que ahora para nosotros ya es pasado. La estrategia de Godard es de nuevo esa ausencia descriptiva, la que permite el extrañamiento cognitivo del que hablaba Darko Suvin.

HEREDEROS

Alphaville es probablemente el referente de un modo de hacer cine dentro de una época, un modo con principio y final. Son los años 60 y el principio de los 70, con el clímax de Mayo del 68, los que acogen al mundo de la *Nouvelle Vague* y especialmente al de Godard. Aunque la figura y la obra del cineasta franco-suizo, que nunca ha dejado de hacer películas, iba a ejercer una influencia importante sobre el cine posterior, la manera de aproximarse a la ciencia ficción que se produce en *Alphaville*, y que hereda en parte del Resnais de *El año pasado en Ma-*

rienbad (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), de Buñuel, de Marker y de las circunstancias y los experimentos de principios de la década, encuentra en ella su principio y su final, solo jalonada por unas pocas obras, la mayoría experimentales.

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, junto a Hugo Santiago, director de la cinta, dieron vida al guión de la que puede ser la película más cercana a *Alphaville*, tanto cronológica como cinematográficamente. *Invasión* (1969, figura 10) relata la historia de una ciudad sitiada por un enemigo imbatible y defendida secretamente por "unos pocos hombres", en palabras de Borges, que "*luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita*"¹⁹. La ciudad, Aquilea, refiere de nuevo a la leyenda, al sitio de Troya. Al igual que el París retratado como Hades en *Alphaville*, Santiago traslada a Buenos Aires la ciudad mitológica. De nuevo la utopía, otra vez la historia sin tiempo. El cineasta argentino siempre negó el carácter alegórico de la cinta, aludiendo siempre a lo fantástico, en una especie de género autóctono argentino, un realismo mágico específico. Santiago retoma el recurso de la transposición, aunque en un intervalo mucho más modesto, llevando una arquitectura de los últimos 60 una década atrás,

19. Cozarinsky, Edgardo; Borges, Jorge Luis: *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981, p. 86.

el tiempo suficiente para que el espectador manifieste el necesario extrañamiento. El alejamiento de la realidad se vuelve a producir, con métodos y técnicas cinematográficas similares a los que ya utilizó Godard, aunque el propio Borges lo califique de novedad al describir la película:

"Se trata de un film fantástico y de un tipo de fantasía que puede calificarse de nueva. No se trata de una ficción científica a la manera de Wells o Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo y tampoco es psicológicamente fantástico: los personajes no actúan –como suele ocurrir en las obras de Henry James o Kafka– de un modo contrario a la conducta general de los hombres. Se trata de una situación fantástica: la situación de una ciudad (la cual, a pesar de su muy distinta topografía, es evidentemente Buenos Aires) que esta sitiada por enemigos poderosos y defendida –no se sabe por qué– por un grupo de civiles. [...] De modo que –lo repito– hemos intentado (no sé con qué fortuna) un nuevo tipo de film fantástico: un film basado en una situación que no se da en la realidad, y que debe, sin embargo, ser aceptada por la imaginación de espectador. [...] Coleridge encontró una frase feliz. Habló de a willing suspension of disbelief: una suspensión voluntaria de la incredulidad".²⁰

Quedan las películas y los cineastas que recibieron en su momento el impacto directo de *Alphaville* y las películas que la precedieron. Así, es notable la influencia que ejercieron sobre las primeras producciones de David Cronenberg y George Lucas, dos cineastas cuya historia posterior es de sobra conocida.

La biología experimental de David Cronenberg formada por *Stereo* y *Crímenes del futuro*, sus dos primeras películas, a pesar de mostrar ya las obsesiones que le acompañarán durante toda su trayectoria, no escapan de la herencia de la época. Ambas miran directamente a Chris Marker y a Alain Resnais en su modo de plantear el desarrollo de la trama. Desarrolladas en un futuro próximo pero indeterminado, toman prestada la idea del puzle desordenado del montaje de *El año pasado en Marienbad* y *Te amo, te amo* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968), de Alain Resnais, y de *Alphaville* el retrato de la arquitectura

contemporánea en la que se proyecta el futuro, esta vez explícitamente despojada de las connotaciones distópicas que muchos han creído ver en la película de Godard: la arquitectura moderna como símbolo de los males de la contemporaneidad. Se centra en su mayor parte en el edificio del Scarborough College de John Andrews y del Massey College de Ron Thom, ambos de la de la Universidad de Toronto y construidos en 1963, ambos filmados como paisajes desérticos, casi como esculturas habitadas, pero actuando como elementos balsámicos, en contraposición a los torturados personajes protagonistas de las dos cintas (ver figura 7).

George Lucas usó el recurso visual de la arquitectura de manera más cercana a Godard en su cortometraje académico *Laberinto electrónico THX 1138 4EB* (*Electronic Labyrinth THX 1138 4EB*, 1967) en la que muestra un lenguaje tomado directamente de las escenas de las letras de neón de *Alphaville* (figura 11). El argumento fue convertido posteriormente en su primer largometraje, *THX 1138* (1971).

La influencia de Godard sobre los directores ya consagrados fue mucho más débil, aunque de nuevo la arquitectura y su modo de mostrarla desvelan en ocasiones deudas estéticas. Aun en un filme tan simbólico como *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), Stanley Kubrick volverá a filmar, al igual que Cronenberg y Lucas, una arquitectura contemporánea bajo el prisma del futuro. Usando como escenario las nuevas barriadas residenciales planificadas y edificadas a partir de 1965 por el Greater London Council, Kubrick despoja a Londres de cualquier atisbo de su arquitectura histórica y destruye sus referentes visuales y emocionales, al igual que Godard hizo con París en *Alphaville* para lograr alejar de manera efectiva los elementos icónicos de la mente del espectador (figura 12). La diferencia estriba en que Kubrick no deja ningún resquicio para la reconstrucción emocional de la arquitectura a la que antes nos referíamos. Kubrick hace uso de la arquitectura de forma metafórica, y en cierto modo simbólica, eliminando la intervención del espectador en la interpretación de su materialidad.

20. Sorrentino, Fernando: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996, pp. 97–98.



12

12. Lago en Thamesmead, barrio marginal al este de Londres edificado a finales de los años 60. Es el escenario de la "pelea de drugos" en *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick. Foto de Jon Bennett.

DE LA UTOPIA AL NO LUGAR

El título de este epílogo está tomado del libro *Alphaville*, de Chris Darke; "*From no-place to non-place*"²¹ y refiere a la utopía como lugar que no existe y al concepto de no lugar (non-place) aportado por Marc Augé. El epígrafe del libro de Darke parafrasea a su vez al último capítulo del de Augé: "*De los lugares a los no lugares*".²² El viaje de la utopía (no-place) al no lugar muestra la ciudad de *Alphaville* como transición a la urbe postmoderna, una especie de demiurgo de la ciudad contemporánea, "*un gran no lugar en potencia*":

"[...] it has become evident that the noplacé of Godard's dystopia, with its labyrinth of corridors and lobbies, was already one big non-place in waiting. Plain Layout of the future that Godard was keen to capture back in 1965 has since taken shape as a global non-place crossing continents and time zones".²³

Darke también cita a J. G. Ballard:

"It may be that we have already dreamed our dream of the future and have woken with a start into a world of motorways, shopping malls and airport concourses which lie around us like a first instalment of a future that has forgotten to materialize".²⁴

Pero a diferencia de los espacios del anonimato que propone Augé, la arquitectura de *Alphaville* cuenta con una función emotiva implícita, en cuanto que

juega el papel de costura entre la idea y la realidad; es el elemento que absorbe el impacto entre el modelo y su representación. Por tanto, no funciona del mismo modo que esos espacios del anonimato, o al menos es el espectador el que tiene la última palabra sobre ese funcionamiento. Al contrario de lo que sucede en *La naranja mecánica* la arquitectura de *Alphaville*, como la de *El prisionero* se convierten en un duplicado de sí mismas, sobre las que cada espectador proyecta su propia reflexión:

"La representación fílmica de la ciudad transformó [...] sus imágenes, movidas por las caprichosas estrategias del montaje, en configuraciones insólitas que demandaban una mirada creativa por parte de los espectadores: el espacio urbano se colapsaba incesantemente ante los ojos, y se veía necesariamente rehabilitado con énfasis variables y múltiples".²⁵

La experiencia estética de la arquitectura en este cine es un estado mental, que se instala en los primeros minutos de metraje y conserva la transformación mientras éste se mantenga, como lo hacen los estereogramas en los que necesitamos desenfocar la mirada para ver emerger la figura en tres dimensiones. La arquitectura está pues codificada en el celuloide, y se descodifica, de algún modo, entornando la mente. ■

21. Darke, Chris: *Alphaville*, op. cit., p. 32.

22. Augé, Marc: Los "no lugares": Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, op. cit., p. 81.

23. Darke, Chris: *Alphaville*, op. cit., p. 89: "[...] se ha vuelto evidente que la utopía de la distopía de Godard, con su laberinto de pasillos y vestíbulos, era ya un gran no lugar en potencia. La presencia del futuro que Godard captó con sutileza en 1965 ha tomado forma desde entonces hasta convertirse en un no lugar global que cruza continentes y husos horarios."

24. Ballard, J.G.: *A user's guide to the millennium*, op. cit., p. 192: "Puede ser que ya hayamos soñado nuestro sueño del futuro, y nos hayamos despertado sobresaltados, rodeados de un mundo de autopistas, centros comerciales y aeropuertos, como primer plazo de un futuro que ha olvidado materializarse".

25. Barber, Stephen: *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. 1ª ed. en español. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 70.

Bibliografía citada:

- Augé, Marc: *Los "no lugares": Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. 1ª ed. en español [reimpresión]. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Ballard, J. G. *A user's guide to the millennium: essays and reviews*. Londres: HarperCollins, 1996.
- Barber, Stephen: *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. 1ª ed. en español. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Bioy Casares, Adolfo: *La invención de Morel*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940.
- Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.
- Cournot, Michel: "Les Robots sont déjà là". En *Le Nouvel Observateur*, 6 de mayo de 1965. París: Perdiel, 1964.
- Darke, Chris: *Alphaville*. Londres, Nueva York: I.B. Tauris, 2005.
- Foucault, Michel: "Espacios otros", trad. por Marie Lourties. En *Versión. Estudios de comunicación y política*. Abril 1999, nº 9. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, pp. 15-26.
- Gorostiza, Jorge: *La profundidad de la pantalla: Arquitectura+Cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro, 2007.
- Hartley, John: *Uses of Television*. Nueva York: Routledge, 1999.
- Suvin, Darko: *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media*. Nueva York: New American Library, 1964.
- Rohmer, Eric: *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Union generale d'editions, 1977.
- Sorrentino, Fernando: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- Telotte, J. P.: *El cine de ciencia ficción*. 1ª ed. en español. Madrid: Cambridge University Press, 2003.
- Vizcaíno, Marcelo. "Originalidades reveladas en la ciudad futura cinematográfica". En *Arquiteturarevista*, vol. 6, núm. 1, enero-junio 2010. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Brasil, 2005, pp. 37-49.

Juan Antonio Cabezas-Garrido (Madrid, 1967), Doctor Arquitecto. Pertenece al grupo de investigación TEP-141 "Proyecto y Patrimonio" de la Universidad de Sevilla.

SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA /

SENSING CITIES. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE

Esther Díaz Caro

RESUMEN La ciudad es el espacio neurálgico del sujeto contemporáneo, sin embargo la forma en que las ciudades se planifican, crecen, o se destruyen parecen estar al margen de las manifestaciones o sensibilidades del individuo; muchos de los lugares por los que transitamos se han convertido en lugares inhóspitos, habiendo perdido la ciudad su carácter simbólico y como consecuencia de la globalización también ha perdido su identidad. Nos preguntamos si puede el arte constituir una sustancia que amalgame estas patologías de nuestras ciudades modernas y abra puertas a expectativas que se acerquen a un entendimiento de la ciudad como escenario humano, donde el espacio público, el espacio natural o el paisaje serán lugares desde los que hacer ciudad. Proponemos la arquitectura, el arte y la vida, como formas de conocimiento que se esconden entre las ideas y el modo en que éstas se expresan y donde encontrar nuevos argumentos para un proyecto de ciudad. Este texto hace un recorrido por los límites difusos entre estos campos desde los años 60 hasta la actualidad, centrándonos en algunos ejemplos que nos sirven para establecer una conversación entre ellos con objeto de su traslación a la ciudad, y así recuperar su uso por los habitantes y, especialmente, el espacio público como lugar donde sus habitantes puedan expresar su creatividad.

PALABRAS CLAVE arte; arquitectura; ciudad; landscape; "expanded field"; espacio público

SUMMARY The city is the vital space for the contemporary individual, however the way in which cities are planned, grow and are destroyed seems to be outside of the manifestations and sensibilities of the citizens: many of the places that we pass through have become inhospitable, as the city has lost its symbolic character and, as a consequence of globalisation, has also lost its identity. We wonder if art can be the thing that amalgamates these diseases of our modern cities and opens doors to expectations that approach an understanding of the city as human stage, where public spaces, natural spaces and the landscape will be places from which to make a city.

We propose architecture, art and life as forms of awareness that are hidden between ideas and the way that they are expressed, and where we can find new arguments for a city project. This text explores the diffuse limits of these fields, from the sixties until the present day, focussing on some examples that will help us establish a conversation between them with the aim of translating them to the city, and thus recovering their use for its inhabitants and, especially, of public space as a place where the inhabitants can express their creativity.

KEY WORDS art; architecture; city; landscape; expanded field; public space

Persona de contacto / Corresponding author: edc.artarq@gmail.com. Arquitecta, Universidad de Sevilla

1. The Crown Fountain, 2004, Jaume Plensa.



1

Cualquier estrategia de pensamiento en torno a la complejidad de la idea de ciudad nos obliga a establecer recorridos diversos, re-trazando propuestas que desde el arte y la arquitectura se han hecho en las últimas décadas. Nos detendremos en algunas de ellas que situándose en los límites imprecisos de ambas nos resultan más evocadoras para ser trasladadas al proyecto de la ciudad contemporánea. Al margen de cuestiones burocráticas, legislativas o estrictamente vinculadas al planeamiento, nos preguntamos por qué las ciudades no son consideradas como posibles lienzos donde desarrollar las expresiones artísticas contemporáneas, y en cambio, éstas suelen quedar relegadas a piezas escultóricas ajenas a los entornos urbanos en los que se insertan, resultando elementos residuales o casuales. Las ocasiones en las que la ciudad se presta a intervenciones que conlleven reflexiones o conceptos vinculados a transferencias artísticas son escasas.

Toda ciudad nace despersonalizada y, sólo a partir del inicio de la actividad de sus habitantes en el tejido urbano podemos verificar su pulso y su latencia como organismo. Al igual que los edificios alcanzan justificación en función de la habitabilidad y confortabilidad que pueden llegar a conseguir, las ciudades se muestran como extensiones del habitar y necesitan ser consideradas como

escenarios urbanos de la vida colectiva, aptos para ser llenados de experiencias individuales y comunitarias. El origen de la confortabilidad y amabilidad de esas ciudades se encuentra en la correcta articulación de ciertos factores entre los cuales es necesario atender de manera destacada a la componente artística ya que nos ofrece un denominador común de la sociedad que alberga.

Las actuaciones artísticas permitirían un acercamiento de la ciudad a sus habitantes, poniendo en valor la recuperación de los espacios públicos desde sensibilidades no estrictamente originadas desde la “disciplina” arquitectónica, eludiendo el carácter de elemento-decoración que se les otorga en la actualidad (figura 1).

La obra de Jaume Plensa, The Crown Fountain, nos sirve para visualizar este acercamiento entre los límites difusos entre el arte y la arquitectura y apostar por ellos a la hora de proyectar la ciudad futura. En los orígenes de esta obra, el autor se cuestiona: “¿Qué es una fuente? ¿cómo puede ser de relevante para la gente que la observa?”¹. Estas preguntas están presentes en la obra de Jaume Plensa. Centrada en la experiencia humana, no sólo desde lo sensorial, también en su relación temporal con la historia, del pasado con el presente, y del presente hacia el futuro, el artista decide mantener en la memoria colectiva la fuente histórica que siempre hubo en este

1. Plensa, Jaume en la memoria de la obra publicada en la página web oficial del artista <http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004>.

2. Portada del libro *Retracing the expanded field. Encounters between Art and Architecture*.

3. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970.

emplazamiento: un lugar de encuentro donde obtener el agua, principal substancia de la vida. ¿Por qué no mantener y dotar de una nueva experiencia a esta característica esencial del lugar?.

Localizada en el Millennium Park de Chicago, cerca de la bulliciosa Michigan Avenue, por un lado rodeada de rascacielos pero también rodeada de árboles que aportan cierta serenidad, dos pantallas de vidrio de 50 pies de altura unidas por una piscina de granito negro de apenas $\frac{1}{8}$ de pulgada de profundidad establecerán un nuevo diálogo con la ciudad. Las dos torres serán los principales elementos que establecen una dualidad, un compromiso de diálogo constante pero cambiante con los ciudadanos, a través de 1.000 conversaciones entre residentes de Chicago. El artista sólo permite que veamos sus rostros, transformándolos en gárgolas al expulsar el agua desde sus labios, jugando con la evocadora idea de que somos creadores de la vida. Plensa también permite que el observador pase a formar parte de la obra, pudiendo caminar por la piscina de granito. El sonido del agua y el caminar de las personas, son también elementos constitutivos de la instalación. El artista pone su énfasis en la comunicación, la conversación y la interacción, entendiendo que éstos deben ser los principales protagonistas en el espacio público.

Tal vez, con la misma curiosidad, deberíamos preguntarnos ¿qué es el espacio público?, ese lugar tan aclamado en las ciudades hoy día desde la administración de las mismas, pero mayormente puesto al servicio del capital, con escaso valor desde un punto de vista urbano y nulo para una apropiación por parte de los ciudadanos. Tal como nos dice Antonio Miranda en el prólogo del libro de Manuel Delgado *El espacio público como ideología*²: “Como ya es sabido, con edificaciones de “bulto redondo” –como los chalets aislados o los bloques aislados– el espacio civil de encuentro y sinergia, el espacio verdaderamente común y político, el espacio público de calidad queda excluido definitivamente. Y toda arquitectura que no construye ciudad es falsa arquitectura o arquitectura sin

verdad, es decir, de muy baja calidad. (...) Sólo así el espacio público se hace verdadero en un espaciotiempo continuo y panhumano: universal modernidad de la verdad³. Proponemos una búsqueda en los bordes imprecisos del arte y la arquitectura y trasladar el fruto de esa conversación a los espacios urbanos a los que comúnmente hemos denominado espacios públicos, dotándolos así de urbanidad⁴, de un sentido urbano que hoy en día se ha perdido en la sociedad del consumo y del capital.

RETRACING THE “EXPANDED FIELD”

La arquitectura ha sido el campo en el que han tenido lugar los mayores debates interdisciplinares, involucrando a las artes visuales con un desarrollo que ha abarcado las tres últimas décadas (figura 2).

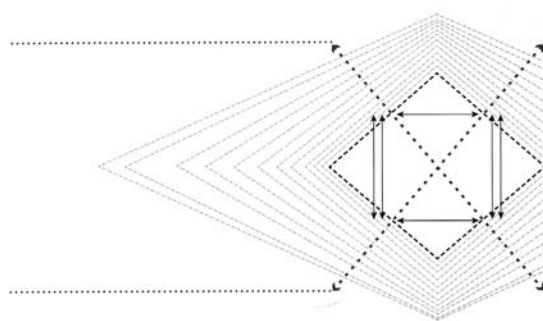
En 1979 Rosalind Krauss escribió el ensayo “*Sculpture in the expanded Field*” publicado por primera vez en la revista *October* 8⁵, donde la historiadora se posicionaba en contra de la irregular ceguera de las prácticas artísticas, mediante un diagrama en el que establecía oposiciones estructurales entre escultura, arquitectura, y “landscape art”. Krauss ha sido testigo cercano de la transformación de las prácticas artísticas adheridas a la especificidad del arte moderno, hacia las artes de la llamada múltiple posmodernidad. La historiadora trató de dejar claro lo que estas prácticas eran y lo que no, así como aquello en lo que se podrían convertir si se combinaban rigurosamente los parámetros substanciales de sus respectivos campos o disciplinas y se extendieran como vectores sus lógicas operativas. El debate o reflexión planteado sigue abierto, y dado el interés suscitado en la profundización de este ensayo, en abril de 2007, la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton en colaboración con el Departamento de Arte y Arqueología celebró un simposio sobre el ensayo original de Rosalind Krauss, reconociendo su influencia en las décadas posteriores a su publicación, y su todavía posible proyección hacia el futuro. El simposio se convierte en una plataforma desde la que reflexionar sobre las posibilidades de interacción entre las distintas

2. Delgado, Manuel, en *El espacio público como ideología*, Madrid: Ed. Catarata, 2ª ed., 2015.

3. *Ibid.*, pp. 12, 13.

4. “Urbanidad: cortesanía, comedimiento, atención y buen modo”. Definición del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

5. Krauss, Rosalind: “Sculpture in the Expanded Field”, En *October*, Vol. 8. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Spring, 1979.



Retracing the Expanded Field

Encounters between Art and Architecture



2 3

formas de expresión artística desde la posmodernidad hasta nuestros días⁶.

*"Expansión, proximidad, convergencia, entendimiento o pliegue, serán algunos de los conceptos para re-dibujar los límites entre las artes visuales y la arquitectura contemporánea en el cambio de siglo. Si el arte moderno supuso el modelo manifiesto de la "síntesis de las artes", su descendencia postmoderna promovió el semblante de la fusión plural"*⁷.

Estos conceptos, utilizados para describir las obras de estos años, pueden ser válidos tanto para describir expresiones artísticas como obras arquitectónicas. Pero si pudiéramos igualmente utilizarlos para describir nuestros entornos urbanos, ello implicaría un enriquecimiento de los mismos donde poder desarrollar la creatividad de los individuos, no sólo de artistas y arquitectos con sus obras o proyectos, sino también a través de los propios habitantes de las ciudades, convirtiéndose en actores y configuradores de éstas a través de sus experiencias, al igual que en el trabajo de Plensa, *The Crown Fountain*, anteriormente citado.

Las obras de artistas como Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Robert Morris o Mary Miss, exploran las interconexiones entre arquitectura, escultura, *landscape art* y fotografía de manera compleja e impredecible, aún sin ser la arquitectura el principal sujeto de estas obras.

Nos centramos en dos de estos trabajos: *Partially Buried Woodshed*, de Smithson, 1970 (figura 3), y *Splitting*, 1974, de Matta-Clark. Teniendo la arquitectura como inicio, ambas atacan físicamente los edificios y tienen lugar en un proceso espacio-temporal. Artistas y arquitectos se mueven en direcciones paralelas y no opuestas especialmente en lo conceptual, encontrando evidencia en la representación de espacios especulativos.

En las dos obras la arquitectura está muy presente y forma parte de la expresión artística, ambas se sitúan fuera de las galerías de arte o de los museos implicándose con su entorno, haciendo que la obra supere su límite físico. Podríamos referirnos a esta ocupación del entorno y de la superación de sus límites en el sentido que Javier Maderuelo nos propone en *El Espacio Raptado*, publicación de su tesis doctoral, en la que desarrolla a través de un ensayo la interacción de la escultura con la arquitectura, y el desbordamiento y superación de sus propios límites, coincidiendo con la interpretación de Rosalind Krauss en la transcendencia que la escultura de principios de los 60 va a tener en el momento presente. Las reflexiones de Maderuelo de cómo el espacio público de nuestras ciudades se ha vuelto inhóspito siguen plenamente vigentes en la actualidad.⁸

Partially Buried Woodshed fue una obra desarrollada como ejercicio de curso por Robert Smithson junto con

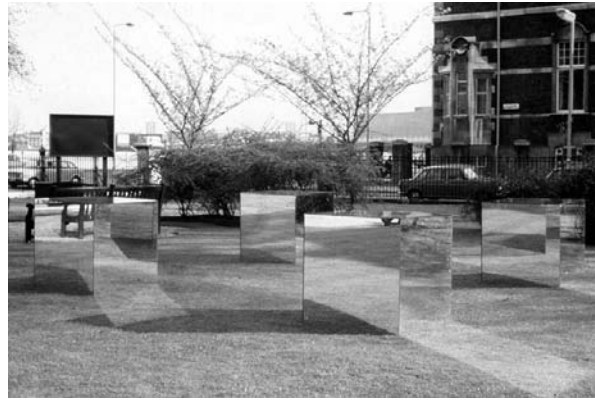
6. AAVV.: *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts - London, England: The MIT Press, 2014.

7. *Ibíd.*, p.VII. (Traducción de la autora).

8. Por ejemplo, acerca de las intervenciones artísticas en dichos espacios, dice Maderuelo: *"En el dominio público, en la calle y en la plaza sólo se han localizado los monumentos conmemorativos. Con la disolución de la lógica del monumento y con el progresivo deterioro del ambiente urbano, el espacio público se ha vuelto inhóspito. Muchos artistas, en los años setenta, han pretendido crear un arte de carácter público alejado del viciado circuito comercial de las galerías de arte y su entronización de los museos, intentando acceder con su obra al dominio público: la calle, los parques y los jardines. Otros, al alejarse, de la galería de arte, han buscado en la soledad de los alejados parajes desérticos el lugar en el que localizar sus monumentos, pero ambos han necesitado ligar la obra dialécticamente con el sitio, comprometerla con el entorno del que toman la motivación y del que toman la motivación y al que pretenden transformar y enriquecer"*. Maderuelo, Javier en *El Espacio Raptado*. Madrid: Mondadori, 1990, p.155.



4



5

4. Gordon Matta-Clark. *Conical intersection*, 1975.5. Robert Morris, *Untitled (Mirrored boxes)*, 1965.

los alumnos de la School of Arts of Kent: apiló 20 carretillas de desechos sobre un almacén de leña abandonado hasta que la principal viga de éste quebró. La principal idea de Smithson era demostrar el principio de entropía: interesado en demostrar la acumulación de la historia sobre la expresión artística, creó una que crecería en significación con el paso del tiempo, a la vez que disminuiría su realidad física hasta el momento de su desaparición en 1984. Todo el proceso de la obra desde su ideación hasta su desmontaje está lleno de anécdotas en los que el azar jugó un papel principal en la fisicidad de la obra, y en la que personas ajenas al artista han determinado su final.

Para Smithson, el proceso artístico se inicia con el ataque a un edificio, siendo una arquitectura o un espacio construido el elemento inicial sobre el que trabajar, produciéndose una superación de su propio límite: el rapto del espacio circundante es esencial para que la creación artística tenga lugar, entendiéndose ésta como un proceso extensible en el tiempo, pero efímero. En *Partially Buried Woodshed*, el momento en que la viga rompe es el momento en el que comienza el deterioro de la obra, y por tanto el proceso entrópico que Smithson quiere evidenciar: para el artista, la permanencia y la preciosidad del trabajo artístico es algo intolerable. Además de la radicalidad que este trabajo supone en su momento por sacar la obra de arte fuera del espacio museístico, en este caso situándola en un entorno universitario, es además rompedor por la interacción de ésta con el medio urbano donde se sitúa y las nuevas experiencias que esto provoca en el espectador: la imagen desoladora del almacén en estado ruinoso y semienterrado en un entorno de una escuela universitaria.

Más allá de lo agresivo de la actuación, introduce una realidad diferente en el espectador, en su cotidianidad. Este ejemplo puede ser trasladado a experiencias

urbanas en los espacios públicos de nuestras ciudades en la forma de cómo utilizar de forma creativa construcciones obsoletas y en desuso para que de alguna manera puedan producirse nuevas experiencias temporales, como en este caso, enterrándolas parcialmente, creando un nuevo paisaje, una nueva topografía que sin duda podría dar lugar a espacios para el uso colectivo.

Con una lógica tangente a ésta, las obras de Gordon Matta-Clark sugieren otra posible forma de intervenir en las ciudades, generando nuevos paisajes, también partiendo de un ataque físico a construcciones. En el caso de *Splinting* el trabajo se inicia sobre un edificio que iba a ser demolido, produciendo nuevas interacciones entre lo construido y la ciudad, generando nuevas experiencias en los espectadores. Matta-Clark, conocedor del interés que siempre suscita para el ciudadano cualquier obra que afecte a su entorno cotidiano, concibe sus obras para ser experimentadas, para ser vividas y observadas.

Sería muy atractivo poder introducir en nuestro paisaje urbano estas nuevas experiencias que Matta-Clark nos propone en obras como *Splinting*: quebrar los espacios, desafiar la gravedad, desdibujar los límites entre el exterior y el interior. Serían fenómenos y experiencias enriquecedoras en nuestras ciudades (figura 4).

En el momento en que estas obras se conciben, la arquitectura funcionaba como un modelo para las artes visuales, no por su monumentalidad o su carácter institucional sino como fuente de conocimiento científico y de estrategias compositivas probadas en el espacio y en los ámbitos urbanos, de igual manera, las artes visuales proponían una alternativa para la arquitectura que debilitaba su carácter icónico.

Cada vez hay una mayor indagación en las interacciones que se producen entre el arte y la arquitectura, incrementándose el número de exposiciones y publicaciones

que lo reflejan, con un creciente intercambio aunque todavía en los inicios de ser comprendido. Hay veces en que las prácticas artísticas son un reflejo de los aspectos más icónicos de la arquitectura contemporánea. Otras por contra, es la arquitectura la que toma prestados los efectos más atmosféricos del arte contemporáneo extrapolándolos a un entorno monumental y urbano con resultados muy espectaculares. El peligro es que a veces, buscando la conexión entre los dos casos, el resultado es una simple acumulación de imágenes, como una mera exaltación de los *media*.

Las interacciones entre la escultura y la arquitectura desde los 60 hasta nuestros días, han sido estudiadas en numerosos ensayos como el ya mencionado de Javier Maderuelo. El término de escultura, tal como se había entendido a lo largo de la historia, empezó a oscurecerse con la aparición de las obras surgidas en los 60 y 70, surgiendo tal variedad de categorías que ponían el concepto al borde del colapso: pilas de basura sobre el suelo de las galerías, toneladas de tierra procedentes del desierto, o vallas de madera, la palabra "escultura" empezaba a ser difícil de pronunciar. Así, la escultura como negación empezó a ser posible sólo en los términos de lo que no era⁹. Nos detenemos en dos obras de principios de los 60 de Robert Morris: una instalación exhibida en la Green Gallery en 1964, casi una arquitectura íntegramente, su estatus como escultura se reduce casi a la determinación de ser lo que está en la habitación, que realmente no es habitación. La otra, *Untitled (Mirrored boxes)* de 1965, instalación ubicada en el exterior hecha de cajas de cristal, formas que son distintas del sitio; siendo visualmente una continuidad del paisaje, realmente (en su fisicidad), no son parte del paisaje.

La primera nos sugiere que dicha experiencia podría ser trasladada a la ciudad, elementos que invitan a su paseo, formas simples que crean espacios para ser atravesados o para servir de apoyo, partiendo de la disposición de elementos que con formas relativamente sencillas llaman nuestra atención por el desafío a la gravedad, y

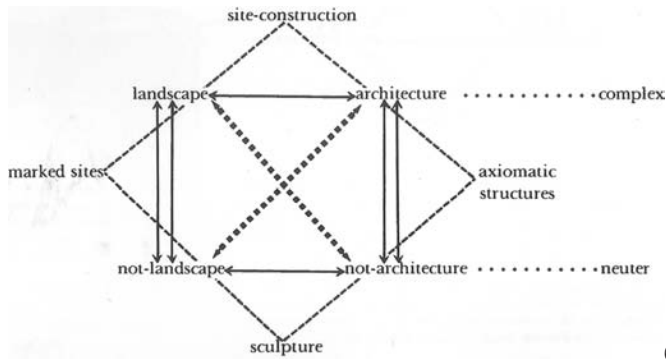
por su simple disposición, creando un bello diálogo entre ellos, desdibujando en el caso de su creación los límites entre escultura, arquitectura y danza moderna, ya que se construyeron para servir de apoyo a bailarines en el desarrollo de una *performance*. El segundo ejemplo nos interesa precisamente por ubicarse fuera del espacio museístico, produciendo desde la extrema simplicidad de sus formas un enriquecimiento del paisaje, y con la utilización de las caras espejadas de los cubos, el rapto del espacio circundante es si cabe más poético y sugerente (figura 5).

Lo que sucedió en la trayectoria de los escultores a partir de los 60 es que empezaron a poner el foco en los límites exteriores a los términos de exclusión, la escultura entra en una condición de su lógica inversa, y se convierte en pura negatividad, una combinación de exclusiones. De igual manera, con la misma lógica y con un simple mecanismo de inversión, las mismas polaridades pueden ser expresadas en positivo: la no-arquitectura es sólo otra manera de expresar el término paisaje, y el no-paisaje es, simplemente arquitectura. Incluso si reducimos la escultura al término neutro de no-paisaje y además no-arquitectura, no hay razón para no imaginar un nuevo término, que sería al mismo tiempo ambas cosas, paisaje y arquitectura, lo que en este esquema es llamado "complex".¹⁰

Rosalind Krauss idea un diagrama para explicar las distintas relaciones que van surgiendo en lo que denomina "*the expanded field*", generados al problematizar el conjunto de posiciones que surgen cuando la categoría de escultura es suspendida. Así, al extender el campo, surgen otras categorías que uno puede imaginar: *marked sites*, *site construction*, *axiometric structures*, ninguna de ellas asimilable al concepto de escultura tal y como se había concebido hasta el momento. Ésta pasará a encontrarse en la periferia de una estructura mucho más amplia y compleja, llevándonos a otro diagrama. Quizá lo que más nos puede extrañar es la pretensión de clasificar la complejidad de estas nuevas interacciones entre los distintos campos en un diagrama tan simple, cuando al

9. Tal como nos explica Rosalind Krauss en su ensayo *Sculpture in the Expanded Field*: "la escultura en los 70 había entrado en la categoría de tierra de nadie: era lo que estaba enfrente de un edificio que no era un edificio o lo que estaba en el paisaje que no era paisaje". (Traducción de la autora). Krauss, Rosalind, op. cit., nota 5, p. 35.

10. Originariamente esto había sido rechazado en el campo del arte: la cultura occidental no había permitido hasta la fecha pensar en lo complejo, muy al contrario que otras culturas- que lo incorporan con facilidad: así, los laberínticos jardines japoneses son al mismo tiempo arquitectura y paisaje, o los campos de rituales o procesionales de antiguas civilizaciones son ejemplos de este término de lo complejo. No quiere decir esto que fueran considerados como una forma de escultura, eran más bien, una forma de ocupar el espacio.



6

6. Diagrama de Rosalind Krauss. Relaciones entre los distintos "fields" establecidas como negación de lo que no son.

7. Robert Morris, *The Observatory*, 1971.

8. Robert Irwin, *Slant, Light, Volume*, 1971, Walker Center, Mineápolis.

9. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70.

10. Mary Miss, *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978.



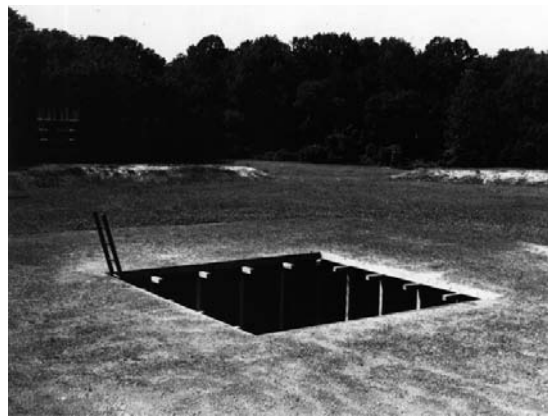
7



9



8



10

mismo tiempo lo que realmente nos propone es la superación de los propios límites. (figura 6)

Krauss denomina a este campo del "complex axis" como "site-construction". Trabajos como *The Observatory*, de Robert Morris, 1970, son primeros ejemplos de ello. Otros artistas como Robert Irwin, con trabajos como la instalación *Slant/Light/Volume*¹¹; Alice Aycock y su instalación *The beginning of a complex*, de 1977; Michael Heizer, pudiendo referir aquí uno de los primeros *earthworks*, *Double negative*, del que el mismo Heizer decía "There is nothing there, yet it is still a sculpture"¹²; o Mary Miss de la

que ilustramos la obra *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978, estaban trabajando con la misma lógica. (figuras 7 a 10)

Una referencia más próxima a nuestra cultura occidental podrían ser los jardines de Bomarzo. Aunque alejada en el tiempo y de difícil catalogación en el diagrama de Rosalind Krauss, nos sirve de ejemplo para ilustrar cómo a lo largo de la historia este desbordamiento de los límites ha estado presente. Denominados originariamente como "Villa de las Maravillas" fueron comúnmente denominados como "Jardín de los Monstruos"¹³. El resultado está próximo a lo surreal, el paisaje y elementos

de difícil categorización crean un entorno que impacta a los sentidos del observador, provocando una sensación de extrañeza aún dentro de la estética manierista propia de la época, como podemos imaginar con la imagen de esa pequeña construcción inclinada, o esas figuras monstruosas semienterradas en la tierra, llenas de simbolismo y una especial sensualidad, en la que los límites entre arquitectura, escultura y naturaleza son difíciles de precisar. La descripción que hace Bruno Zevi de este lugar en *Barroco Illuminismo* es del todo acertada: "A Bomarzo la finzione scenica é travolgente; l'osservatore non può contemplare perché vi é immerso, in "un ingranaggio di sensazioni", dice A. Bruschi, capace di confondere le idee, di sopraffare emotivamente, di coinvolgere in un mondo-onirico, assurdo, ludico e edonistico, che offre stati alterni di eccitazione e depressione, gioiosa meraviglia e terrore, inquietudine morbosa e maniacale"¹⁴. Los jardines, olvidados y abandonados durante siglos, han llegado hasta nuestros días, produciéndose una simbiosis total con la naturaleza, siendo en fecha muy reciente, en 1959, cuando Giovanni Bettini adquiere la propiedad devolviendo a este parque su estado original. El poder evocador de este jardín ha inspirado la creación de otras expresiones artísticas contemporáneas, como el film realizado por Salvador Dalí o la ópera de Alberto Ginastera de 1962.

Esta simbiosis entre arte y naturaleza es la que proponemos introducir en la ciudad de hoy, en la que la integración

del espacio natural en el interior de las ciudades es una demanda de los ciudadanos. Trasladar este ejercicio a un entorno urbano sería muy sugerente para crear nuevos paisajes (figuras 11 y 12).

Dando un salto al momento presente podemos referir como ejemplo la obra *The Gates*, de Christo and Jeanne-Claude, una obra efímera, una experiencia para ser vivida por el usuario del Central Park que durante el escaso tiempo que dura la instalación verá alterada la configuración de su espacio cotidiano. Este proyecto es ideado en el año 1979, pero su realización no se ve culminada hasta el año 2005, en el que como es usual en la forma de trabajar de la pareja de artistas, a través de la venta de los collages, planos, o bocetos del proyecto consiguen la financiación para el mismo (figura 13).¹⁵

A través de la repetición de un elemento simple y de la imposición de una nueva traza sobre Central Park, los artistas consiguen transformar el lugar sin alterar su uso, dotando al mismo de una nueva experiencia sensorial tanto en la relación que establecen con el paisaje propio del parque, como con la ciudad, a través de esa interacción provocada en los reflejos así como en la introducción del color azafrán con gran intensidad.

THE CITY AS CANVAS

Aunque pueda resultar paradójico por tener lugar en un espacio interior, vamos a utilizar como referencia la

11. Creada en 1971 para la inauguración del Walker Center, synthetic fabric, wood, fluorescent lights, floodlights 96 x 564 in. Junto a James Turrell, Robert Irwin explora cómo los fenómenos son percibidos por el observador, y alterados por la conciencia, orquestando el acto de la percepción. Aparentemente son simples ejercicios de manipulación del espacio arquitectónico, entrando en el "expanded field" referido por Rosalind Krauss, pero sus consecuencias enriquecen la experiencia sensorial y temporal de los espacios.

12. Extraído de la página web dedicada al artista, http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html. Esta obra consiste en dos cortes lineales realizados en la meseta de Mormon, en el desierto de nevada. Lo que no parece más que un gesto si lo vemos sobre un plano, implica el desplazamiento de 240.000 toneladas de rocas, y la consiguiente reubicación de las mismas. "Double Negative, aunque es una destacada pieza de arte, esencialmente no es más que una gran zanja (e incluso entonces, no es totalmente una zanja, ya que cruza un espacio vacío). "En eso, consiste más en lo que era que en lo que es. Construir Double Negative fue un acto de construcción sólo en tanto que algo fue sustraído, y aquello que fue removido constituyó el acto creativo. Por eso la obra de arte es en sí misma un espacio negativo (y cuando se atraviesa el espacio vacío, eso es el espacio double negative, como sugiere el título), esto obliga a la meditación bajo el principio del arte como creación, cuando sin embargo Heizer no ha añadido sino sustraído" (Traducción de la autora). Double Negative pertenece a The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

13. Construidos en el Renacimiento en Italia por orden del Duque Francesco Orsini tras la prematura muerte de su esposa, Julia Farnese y diseñados por el arquitecto Pirro Ligorio y el escultor Simone Mosca, se construyen desde 1552 a 1588, año en que fallece Orsini.

14. Zevi, Bruno en *Barroco Illuminismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995, p. 10. "En Bomarzo el escenario es sobrecogedor, el observador no puede ver por qué está inmerso en una cadena de sentimientos, dice A. Bruschi, capaz de confundir las ideas, de provocar emociones, de participar de lo absurdo, en un mundo bromista y hedonístico, que ofrece un estado alterno de excitación y depresión, de alegría y asombro, alegre maravilla y terror, inquietud morbosa y obsesiva". (Traducción de la autora).

15. Tal como describen los propios artistas en la memoria del proyecto en Volz, Wolfgang, Strauss, Anne, *The Gates: Central Park, New York city, 1979-2005*, Christo and Claude, Jeanne. Colonia, Alemania: Ed. Taschen. 2005.



11 12



13 14

11. Torre inclinada en los jardines de Bomarzo, Italia.

12. Banco en los Jardines de Bomarzo, Italia. Entre escultura y arquitectura, semienterrado en el bosque, resultando una mayor simbiosis con el paisaje, provoca además por su inclinación una mayor extrañeza, obligando al paseante a pararse en este objeto.

13. Christo and Jeanne-Claude, *the gates* 1979-2005. Pencil, charcoal, pastel, wax crayón, enamel paint, fabric simple, aerial photograph, hand-drawn.

14. Li Xiaodong Installation, *Sensing Spaces exhibition*, 2014.

exposición "*Sensing spaces: Architecture Reimagined*"¹⁶ celebrada en la Royal Academy of Arts, en Londres, en el año 2014, para profundizar en las experiencias que queremos proponer en nuestras ciudades, sirviéndonos al mismo tiempo para ilustrar la vigencia de ese desbordamiento entre los límites entre arte, arquitectura y paisaje. Más allá de los límites físicos donde tiene lugar la exposición, en las imponentes galerías de la Royal Academy of Arts, lo que nos importa es el concepto de la exposición, su resultado, y la posible traslación de los mismos al espacio urbano (figura 14).

Desde una preocupación por lo sensorial y por la experiencia de los habitantes de los espacios arquitectónicos el resultado es de difícil catalogación, devolviéndonos a los términos con los que habíamos iniciado este texto: expansión, proximidad, convergencia, entendimiento,

pliegue y otros muchos que se centran en los sentidos, olvidándose como primera razón de la arquitectura de su utilidad o habitabilidad. Estas cualidades son las que pensamos que pueden trasladarse al espacio urbano con el objeto de hacer de éste lugares más amables para los ciudadanos. Quizá debamos re-trazar la ciudad en estos términos, volviendo a ser soporte para manifestar los deseos de los habitantes y su cultura, entendiendo ésta como una obra de arte colectiva.

La exposición "*Sensing Spaces*" plantea dudas a sus visitantes, no soluciones: es una aproximación a la arquitectura que resalta no sus aspectos funcionales sino los experimentales, desde el punto de vista de lo sensorial. Siete arquitectos son invitados a realizar siete obras, con el reto de despertar y re-calibrar las sensibilidades

"The grid pattern of the city blocks surrounding Central Park was reflected in the rectangular structure of the commanding saffron colored poles while the serpentine design of the walkways and the organic forms of the bare branches of the trees were mirrored in the continuously changing rounded and sensual movements of the free-flowing fabric panels in the wind.

The people of New York continued to use the park as usual. For those who walked through The Gates, the saffron colored fabric was a golden ceiling creating warm shadows. When seen from the buildings surrounding Central Park, The Gates seemed like a golden river appearing and disappearing through the bare branches of the trees and highlighting the shape of the meandering footpaths".

"El patrón de los bloques alrededor del Central Park era reflejado en la estructura rectangular de los imponentes postes de color azafrán, a la vez que el serpenteante diseño de los caminos, y las formas orgánicas de las desnudas ramas de los árboles eran reflejados en los continuamente cambiantes, curvos y sensuales movimientos del tejido orgánico y libre de los paneles ondeados por el viento.

La gente de New York, continuó usando el parque como acostumbraban. Para aquellos que caminaban a través de las puertas, el tejido de color azafrán era como un techo de oro que creaba cálidas sombras. Visto desde los edificios circundantes de Central Park, The Gates, parecían como un río de oro, apareciendo y desapareciendo a través de las desnudas ramas de los árboles y resaltando la sombra de los senderos sinuosos". (Traducción de la autora).

16. *Sensing spaces: Architecture Reimagined*. Catalogue Exhibition. London: Royal Academy of Arts, 2014.

del espacio que nos rodea, experimentando con los encuentros entre el arte y la arquitectura. Se trata en parte un experimento y en parte una demostración, requiriendo la implicación de los visitantes para el resultado de la exposición. Los visitantes, son invitados a interactuar, a observar, a moverse alrededor y a través, a ocupar, a sentir las instalaciones realizadas. Durante el tiempo que tuvo lugar la exposición, el espacio histórico de las principales galerías de la Royal Academy se transformó radicalmente y la percepción de sus condiciones de espacio, proporción, luz y materia se alteraban en función del grado de percepción y el compromiso de sus visitantes construyendo una experiencia tanto personal como colectiva.

La arquitectura es la forma de arte más presente en nuestra vida cotidiana, construyendo sus escenarios, pero no sería nada sin las personas que lo viven y la perciben. En la introducción del catálogo de la exposición, nos explica su principal objetivo: *"The exhibition creates, above all else, an essential interaction between three factors: the nature and quality of physical spaces, how we perceive them, and their resulting evocative power"*¹⁷. De esta misma manera sería oportuno trasladar esta experiencia a un fragmento urbano, para poder analizar y preguntar a los ciudadanos cómo se sienten en espacios construidos en estas mismas claves.

La instalación de Li Xiaodong que hemos seleccionado para ilustrar este artículo, introduce en las salas de la Royal Academy el silencio del bosque, importando un trozo de naturaleza a la que da la forma arquitectónica de un laberinto. Nos introduce un espejo de la naturaleza hecho de pequeñas ramas de árboles, intentando dirigir el movimiento del espectador, pero consciente de su deseo de desobediencia. Implica en la percepción el sentido del tacto, la vista y el olfato, moviéndose en esos límites imprecisos de definir, en este caso entendemos que como negación de lo que no son, como nos decía Rosalind Krauss, la no-arquitectura, no-escultura, y no-paisaje (naturaleza) dejando que sea el observador el que a través de su experiencia dé sentido a la obra.

Necesitamos indagar sobre estas interacciones y experimentar a través de propuestas concretas sobre la ciudad contemporánea. Estas propuestas no generarán modelos, ni siquiera mecanismos, sino más bien un

ensayo sobre qué ciudad resultaría bajo estas premisas. De esta manera, proyectos como los citados en este artículo *The Crown Fountain* de Jaume Plensa, *The Gates*, de Christo y Jeanne Claude o la instalación de Li Xiaodong, servirían como ejemplos de cómo intervenir en la ciudad contemporánea desde una mayor interacción entre los *"expanded fields"* desdibujando los límites entre ellos, caminando por sus bordes, en los que la percepción de los ciudadanos y el uso de los espacios son los que realmente dan sentido a los mismos.

Teniendo la ciudad como campo de intervención, hay en la actualidad muchos proyectos e iniciativas que podríamos mencionar, aunque a veces los campos teóricos o de proyecto sean más sugerentes que los resultados finales. Volviendo a la artista Mary Miss, cuya obra ya hemos mencionado en este artículo, podemos referir el proyecto *City as Living Laboratory Project*, teniendo Ravenswood, Long Island, New York, como lugar de acción. Es una plataforma donde colaboran artistas, científicos y arquitectos entre otros, dirigiendo cuestiones sociales y económicas desde la sostenibilidad medioambiental, bajo el sugerente y evocador lema *"If only The City Could Speak"*, y con el subtítulo que es toda una declaración del espíritu del proyecto: *Sustainability Made Tangible Through The Arts*. En ella se plantea cómo fomentar los roles de artistas y diseñadores en el diseño de la ciudad, para dar forma y atraer la atención hacia las actuales preocupaciones ambientales de nuestro tiempo. El proyecto propone la reactivación y recuperación del tejido urbano, utilizando la imagen y colores de las chimeneas industriales como hilo conductor en toda el área de intervención.

Sirva Nueva York y el proyecto de reconstrucción de la plaza de Times Square, del estudio Snohetta, como ejemplo para ilustrar una intervención en la que, con una sutil manipulación del soporte tratado como un lienzo, y la disposición de unos bancos, consigue sin embargo un gran cambio al alternar la predominancia del tráfico y el estatus del espacio público como mero lugar residual, dándole la vuelta (figura 15).

Con la reconstrucción, el espacio público será el protagonista, sirviendo de soporte para el desarrollo de eventos demandados por los ciudadanos, y convirtiéndose por tanto en lugar para que éstos desarrollen su

17. *Ibíd.* Palabras del presidente de la Royal Academy of Arts, Christopher Le Brun para el prólogo del catálogo de la exposición. *"La exposición crea, por encima de todo, una interacción esencial entre tres factores, la naturaleza y la cualidad de los espacios físicos, cómo nosotros lo percibimos, y su resultante poder evocativo"*. (Traducción de la autora).



15. -Times Square. Snohetta.

15

creatividad. Tan interesante o más que la reconstrucción final ha sido el proceso de apropiación que ha tenido lugar durante un periodo de tiempo en el que mediante instalaciones efímeras los habitantes se han ido apropiando de este espacio hasta convertirlo en algo irreversible. Con la intervención se propician sobre todo los movimientos de los peatones, pero también se invita a la pausa, a la conversación, mediante la colocación de unos bancos de una escala fuera de lo común, con formas escultóricas algo alejadas de lo convencional, que con su extrañeza, provocan un mayor acercamiento por parte de los usuarios.¹⁸

Tal vez la incorporación de estos bancos, nos permitan categorizar la intervención como uno de los *marked sites* de los que nos hablaba Rosalind Krauss en su diagrama, o podamos encontrar cierta analogía entre estos bancos, considerándolos como huecos en el territorio donde los ciudadanos pueden refugiarse de la velocidad y movimientos desenfrenados de la ciudad, con los vacíos creados por Michel Heizer en su obra *Double Negative*, seguramente no con la misma intensidad. La actuación no tiene la misma intensidad que la que nos propone la obra de Jaume Plensa comentada al inicio de este artículo, pero probablemente el motivo radica en que este espacio ya tiene una gran identidad y cúmulo de experiencias por el propio telón de fondo que le envuelve.

CONCLUSIÓN: SENSING CITIES

Confirmamos en este recorrido por las artes y la arquitectura desde los 60 a la actualidad, no sólo la vigencia del ensayo de Rosalind Krauss, sino las posibilidades de seguir extendiendo o transformando su diagrama, por ejemplo profundizando en la idea de la ciudad como un soporte activo y elemento fundamental en el que pueden interactuar los distintos campos, con el objeto de dotar a la ciudad de un cúmulo de experiencias que nos permita entender los espacios públicos como extensiones

del habitar. Quizá ya no es necesario que la ciudad nos represente, o que nos ofrezca una identidad, ya que cabrían múltiples identidades, tantas como individuos, pero quizá sí deba ofrecernos lugares para comunicarnos, conversar o interactuar, estableciéndose nuevos diálogos con la ciudad, centrado en la experiencia humana no sólo desde lo sensorial, también en su relación con la historia, hacia el pasado y hacia el futuro. Sería ésta una propuesta por tanto de mirada hacia la ciudad, nuestra ciudad paralela es real en tanto que podemos imaginarla, soñarla.

La ciudad y el espacio público podemos decir que (igual que la escultura en los 60) ha entrado en la categoría del *no-man's land*, en parte por efecto de la globalización, en parte porque hemos simplificado al máximo sus experiencias sensoriales en los espacios públicos, pero también porque cada vez más los espacios públicos quedan al servicio del capital. Artistas y arquitectos tienen en la ciudad un campo desde y por el que trabajar para revertir esta situación, entendiendo que el espacio público y la propia ciudad son tanto lienzo como obra resultante.

Para ello, entendemos clave incorporar la propia experiencia de los ciudadanos proponiendo trasladar los *"Sensing spaces"*, de los que hemos hablado anteriormente, al espacio público. Éstos se incorporarán a la ciudad como escenarios urbanos donde la experiencia sensorial de los ciudadanos será la que los dotará de significado, siendo complejos en su definición, trabajando en los bordes entre la no-arquitectura, la no-escultura y el no-paisaje, para poder imaginar ciudades más acordes con la complejidad actual del sujeto contemporáneo.

Éste, cada vez con más fuerza, demanda la integración de la naturaleza como elemento sustancial de lo urbano, pudiendo tomar múltiples formas o expresiones, alejándose de los espacios verdes convencionales a los que nos hemos venido acostumbrando en las últimas décadas, pudiendo situarse igualmente en esos límites difusos y de difícil catalogación, entre la no-arquitectura, la no-escultura y el no-paisaje, pero también de sus opuestos. De esta manera nuestra visión de la ciudad, nuestro imaginario para una ciudad paralela, sería la *sensing city*, no centrándonos en una ciudad concreta sino proponiendo la misma como soporte interactivo de los *Expanded Fields*. ■

18. Recordándonos también a las instalaciones de Robert Morris anteriormente referidas.

Bibliografía citada:

- AA.VV.: *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. London, England - Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014
- AA.VV.: *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*. Catalogue Exhibition. London: Royal Academy of Arts, 2014.
- Brown, Julia: *Michael Heizer: Sculpture in Reverse*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1984.
- Delgado, Manuel; Miranda, Antonio: *El espacio público como ideología*. Madrid: Ed. Catarata, 2011.
- Maderuelo, Javier: *El Espacio Raptado*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Krauss, Rosalind: "Sculpture in the Expanded Field". En *October*, Vol. 8. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. Spring, 1979.
- <http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/explore-the-era/worksofart/blue-wall/>
- <http://doublenegative.tarasen.net/>
- <http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004>
- Volz, Wolfgang; Strauss, Anne: *The Gates: Central Park, New York city, 1979-2005*, Christo and Claude, Jeanne. Colonia, Germany: Ed. Taschen, 2005.
- Zevi, Bruno: *Barroco Illuminismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995.

Esther Díaz Caro (Sevilla, 1972). E.T.S de Arquitectura, Universidad de Sevilla. (Graduado + Master) en 1998. Doctorado. E.T.S de Arquitectura, Universidad de Sevilla, 1998-2001. Diploma de estudios avanzados (DEA). Universidad de Sevilla. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2002. RIBA Chartered Member, 2014. Proyecto del pabellón expositor efímero promovido por el Colegio de Arquitectos de Sevilla en la plaza de La Encarnación y la Plaza Nueva; primer premio obtenido en el Concurso de Ideas para el diseño del espacio público del Cerro del Alcázar en Baeza, Jaén. Publicación de la Obra de Esther Díaz Caro, Pabellón Efímero en la Plaza de la Encarnación, así como texto del autor en *Panorama emergente ibero-americano*. IV Bienal Iberoamericana de Arquitectura. Lima 2004. Publicación de su obra de en *Arquitectura Viva 100, Próxima Generación*, p. 38. Publicación de su obra pabellón efímero en dos plazas de Sevilla, así como texto del autor. *Plasticplace*. Invernaderos, junio 2006, pp. 66-75.

NUEVA YORK, AL OTRO LADO DEL ESPEJO. EL CINE Y LA CIUDAD FUTURA COMO TEXTO

NEW YORK, THROUGH THE LOOKING-GLASS. CINEMA AND THE FUTURE CITY AS A TEXT

Luis Miguel Lus Arana

RESUMEN Durante las últimas décadas del XIX, y de manera muy especial con la llegada del nuevo siglo, los *mass media* dirigieron una mirada preeminente al entorno urbano que los vio nacer, mostrando imágenes de su devenir contemporáneo pero también especulando con un futuro que, en ocasiones, ilustraba más fidedignamente las particularidades de su presente. Con la aparición del cine, privilegiado ojo mecánico con el que registrar la acelerada realidad urbana, este proceso adquiriría una nueva dimensión, y pronto el medio se uniría a esta fructífera especulación, produciendo versiones propias de la ciudad del mañana dotadas de una provechosa capacidad textual. Utilizando el caso paradigmático de Nueva York, “*Al otro lado del espejo*” propone un análisis de esta capacidad intertextual de la ciudad futura cinematográfica, explorando los diferentes ‘dobles’ distorsionados que de Manhattan, ya sea directa o veladamente, han ofrecido diferentes filmes. Con paradas en *Metrópolis*, *Blade Runner*, *El Quinto Elemento* o *Immortel*, entre otros, el texto explora la capacidad mayéutica de estos *doppelgänger* urbanos que, situados al otro lado de la pantalla, desvelan rasgos y relaciones de sus referentes reales, y condicionan y modifican nuestra visión de la realidad urbana.

PALABRAS CLAVE *Metrópolis*; *Blade Runner*; ciencia ficción; *Immortel*; estudios visuales.

SUMMARY In the last decades of the XIX century and especially in the subsequent turn of the century, the mass media turned a prominent gaze on the urban environment that witnessed its birth, showcasing images of its everyday life, and also speculating about a future that, sometimes, depicted more vividly the particularities of its present. With the advent of cinema, a privileged mechanical eye with which to record the accelerated urban reality, this process would rise to a new level, and soon the medium would contribute to this productive speculation, producing its own versions of the city of tomorrow, which showed a useful textual ability. Using the paradigmatic case of New York, “*Through the Looking-Glass*” proposes an analysis of the inter-textual ability of future film cities, exploring the distorted ‘doppelgängers’ of Manhattan shown, either directly or in a veiled way, by different films. With reflections on *Metrópolis*, *Blade Runner*, *The Fifth Element*, or *Immortel*, among others, the text explores the maieutic ability displayed by these urban doppelgängers which, located on the other side of the film screen, unveil features and relationships of their real life referents, and condition and modify our own perception of urban reality.

KEY WORDS *Metrópolis*; *Blade Runner*; science fiction; *Immortel*; visual studies

Persona de contacto / Corresponding author: koldolus@unizar.es. Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza.

“*Todo en esta escena, en este estadio, hablaba del futuro...¹*”

Hubert Damisch

Desde su creación en el umbral que separa el siglo XIX del XX, el cine se ha desarrollado en una relación simbiótica –y en gran medida fetichista– con el entorno urbano que lo vio nacer. Concebido como medio urbano por excelencia, el ojo de la cámara cinematográfica se revelaría rápidamente como el aparato visual predilecto con el que captar la mecanizada realidad de la ciudad moderna. Y así, tempranos ‘panoramas animados’ como *At the Foot of the Flatiron* (1903) o *Panorama from Times Building, New York* (1905), pronto dejarían paso a visiones más elaboradas, en las que el cine captaría las especificidades del espacio urbano, lo reconstruiría y, más aún, lo reinventaría.

Por supuesto, el cine no hacía sino recorrer, más rápidamente, el mismo camino que había seguido el resto de medios desde las últimas décadas del XIX. Alumbrados en el exceso de información que generaba la vida urbana, los *mass media* crecieron mirando, comentando y criticando la ciudad. Y seguramente en ningún lugar esta relación fue más productiva que en

la Norteamérica del cambio de siglo, donde los cambios introducidos por el nuevo paradigma urbano se presentaban de manera especialmente dramática. Basta un rápido vistazo a los diarios y *men's magazines* publicados a partir de la segunda mitad de las ‘brown decades’ para comprobar hasta qué punto las particularidades del nuevo ecosistema en desarrollo acaparaban la atención y la imaginación de escritores y artistas bien alejados de la otoñal serenidad que Lewis Mumford definió para el período². Publicaciones de información o satíricas como *Life*, *The New Yorker* y *Cosmopolitan*, o *Puck*, *Judge* y *Collier's Weekly*, pero también otras como *The Ladies Home Journal*, y *Literary Digest* ofrecerían, junto con la crónica de los eventos de la ciudad, un número creciente de textos e ilustraciones que criticaban y satirizaban la congestionada vida urbana, y que pronto especularían con su futuro. La ciudad moderna, con su frenético movimiento, su aparentemente ilimitada capacidad para la expansión, y su aún incipiente pero rápido desarrollo vertical, era una fuente inagotable de promesas, tan subyugantes como amenazadoras. Y la

1. Damisch, Hubert: *Skyline: The Narcissistic City*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2001, pp. 81, 115.

2. Ver Mumford, Lewis: *The brown decades; a study of the arts in America, 1865-1895*. New York: Harcourt, Brace and Company, c1931.



1 2

1. Richard Rummel: Portada de las 'King's Dream of New York' (c1911) basada en una ilustración anterior de Harry M. Petit para la edición de 1908.

2. Londres en 1950. *High Treason*, de Maurice Elvey. Gaumont British Picture Corporation, 1929.

3. El Nueva York de 1980 según *Just Imagine*, de David Butler. Fox Film Corporation, 1930.

4. Harvey Wiley Corbett. "The elevated Sidewalk: How it will solve city transportation problems" Portada del *Scientific American*. 26 de julio de 1913.

5. Hugh Ferriss: 'Vista in the Art Zone'. *The Metropolis of Tomorrow* (1929).

especulación prospectiva se revelaría un ejercicio tan fascinante en sí mismo como por su capacidad para generar comentario y crítica del presente.

Antes de que los arquitectos de los años 20 y 30, con Hugh Ferriss a la cabeza, codificaran la imagen de una utopía americana de esbeltos rascacielos y vías elevadas, artistas, caricaturistas e ilustradores comerciales ya habían creado sus propias imágenes del futuro, visiones extrapoladas "a partir del vertiginoso ritmo de construcción de rascacielos de la ciudad de Nueva York" que preveían "una ciudad cómicamente sobreconstruida"³ (figura 1). Excediendo con mucho la 'regla del tres' con la que H. G. Wells⁴ diseñaría sus fábulas futuras, estas visiones se construían como extrapolaciones de las particularidades del presente, que eran llevadas a la hipérbole para mostrar un futuro caótico y congestionado, a menudo descabellado y, en algunos casos, deliberadamente absurdo. Sin embargo, bajo los ropajes pseudo-futuristas de estas metrópolis pseudo-prospectivas siempre se encontraba la ciudad del presente, o más concretamente, la percepción que el viajero que transitaba el cambio de siglo tenía

de este paisaje emergente y, en gran medida, inaprehensible.

No es sorprendente que el cine, intersección perfecta de técnica y arte, y por ello medio connatural a la era de la reproductibilidad mecánica⁵, participara de este mismo proceso. También el cine había nacido como un medio inherentemente urbano, heredero en sus comienzos de los espectáculos de ilusionismo, los panoramas y el vodevil. Sin embargo, su capacidad para la captación y representación de la realidad acelerada y múltiple de la emergente ciudad moderna pronto haría patente cómo esta relación entre ciudad y medios alcanzaba en la pantalla cinematográfica una nueva dimensión. El cine era un medio en movimiento para un nuevo paisaje urbano que también se encontraba en incesante movimiento, como ya parecía apuntar Erwin Panofsky cuando en 1933 declarara que cine y arquitectura son las únicas artes vivas⁶. Tampoco sorprende que Panofsky hiciera esta declaración precisamente poco después de su desembarco en Nueva York.

Para 1920, transcurridas apenas tres décadas desde su nacimiento, el medio ya había pasado del registro

3. Corn, Joseph J.; Horrigan, Brian: *Yesterday's Tomorrows: Past visions of the American future*. New York: Summit Books; Washington: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, c1984, p. 6.

4. En *The Future in America* (New York: Harper and Bros, 1906, pp 11-12), H. G. Wells explicaba esta regla según la cual, para imaginar el futuro se limitaba a multiplicar el presente por tres: "De esa manera... uno obtiene una suerte de gigantesca caricatura del mundo existente (...)."

5. Se ha preferido utilizar, por sus connotaciones, la traducción como 'era de la reproducción mecánica' y no 'técnica' del 'technischen Reproduzierbarkeit' original de Walter Benjamin. Se trata de una transposición del 'mechanical reproduction' con el que este se ha traducido al inglés.

6. Ver Panofsky, Erwin: "Style and Medium in the Motion Pictures". En *Three Essays on Style*. Cambridge: MIT Press, 1995.



3

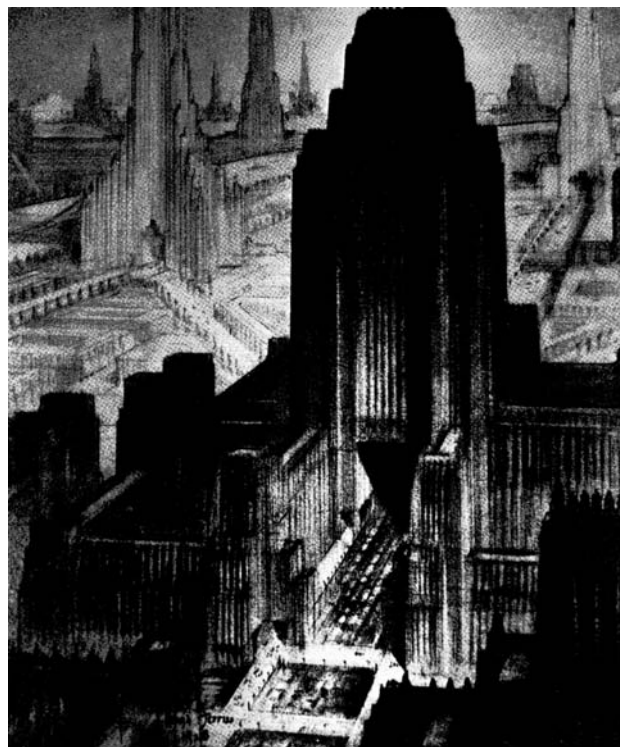


4

de la realidad urbana a su recreación, con largometrajes como *Die Strasse* (Karl Grune, 1923), *Der Letzte Mann* (F. W. Murnau 1924) o *Sunrise* (Murnau, 1927), en los que la ciudad era simulada en estudio para su filmación. Y al igual que anteriormente en los medios periodísticos, también el cine se sumaría a la reinterpretación del presente a través del futuro en una breve pero intensa etapa en la que la ciencia ficción miraría a la ciudad. Quizá el primero en que puede identificarse este interés sea el filme ruso *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924), que retrataba un Marte totalitario y fantástico de formas constructivistas. Mientras, desde un futurismo de baja intensidad, *High Treason* (1929), de Maurice Elvey, se situaba en un Londres del entonces futuro 1940/1950 de ropajes *Beaux-Arts* y *art déco* y en lenta evolución hacia el *Manhattanismo* (figura 2). Más ambiciosa que la anterior, la fallida comedia musical de ciencia ficción *Just Imagine* (Richard Butler, 1930) (figura 3) traduciría por vez primera a imagen real (si bien en la forma de una inmensa maqueta) y en movimiento el 'otro' Manhattan de los años 20 y 30: la ciudad Titánica que Raymond Hood, Harvey Willey Corbett (figura 4), Francisco Mújica y sobre todo Hugh Ferriss (figura 5) proponían para el futuro de la emergente metrópoli de los rascacielos⁷.

NUEVA YORK, METRÓPOLIS

Tanto *High Treason* como, especialmente, *Just Imagine*, nacían en cualquier caso a la sombra de la que pasaría a la historia como recreación futura por excelencia del



5

ethos neoyorkino: *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926). Fábula ucrónica de confuso mensaje social, *Metrópolis* no se presentaba explícitamente como una visión de Nueva York. Sin embargo, como el propio Lang reconocería, su origen se remontaba a la fascinación que el director

7. Ver Willis, Carol: "Skyscraper Utopias" (En CORN, Joseph J. (ed.). *Imagining Tomorrow: History, Technology and the American Future*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1986. pp. 119-136).

8. "Metrópolis (...) nació de mi primera visión de los rascacielos de Nueva York en octubre de 1924... Supe que debía hacer un film de todas estas impresiones." Fritz Lang en Grant, Barry Keith: *Fritz Lang: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, c2003, p. 68.

6. Visión conjunta de las diferentes vistas de la Avenida Principal mostradas a lo largo de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), reconstruyendo la 'caleidoscopia urbana' generada en la retina del espectador.

había sentido en su primer viaje a la ciudad americana⁸. Y así *Metrópolis*, película y ciudad, retrataría inadvertidamente ese americanismo que, de acuerdo con Pirandello, 'se tragaba' a Europa, estableciendo con Manhattan un diálogo en varios niveles⁹. Si la forma urbana de Nueva York era la consecuencia directa del capitalismo de la era de la máquina, el sistema Taylorista desarrollado por el Fordismo, la ciudad de Lang haría de esto una metáfora visual. Aunando mecanicismo, capitalismo y ciudad vertical, *Metrópolis* llevaba a la literalidad términos como "mecánica" o "maquinaria urbana", revelándose como una ciudad-máquina que polarizaba a su sociedad en dos clases superpuestas: en la ciudad alta, una clase dirigente y ociosa; en los niveles inferiores, una clase obrera que operaba la maquinaria y, ocasionalmente, era fagocitada por ella¹⁰.

Pero más allá de su riqueza como fuente de metáforas críticas, *Metrópolis* ofreció por vez primera una reconstrucción cinemática tanto de la experiencia como de la imagen de lo urbano prometida por décadas de figuraciones en la cultura popular. Pese a su innegable espectacularidad, las imágenes del futuro producidas en la arquitectura disciplinar carecían de la autenticidad del original. Masivas y apabullantes, pero perfectamente ordenadas y exquisitamente homogéneas, las ciudades de Ferriss o Hood se presentaban al lector como construcciones un tanto estériles: obras de arte total, parecían paisajes realizados 'ex novo', desde la coherencia, pero también la limitación, de una sola mente. No era así el paisaje del futuro representado por los medios, que, ajeno a cualquier responsabilidad –o voluntad– propositiva se limitaba a reflejar el caos y la incoherencia derivados de la construcción temporal, así como las superposiciones y conflictos, la multiplicidad y la riqueza de eventos de la ciudad de comienzos del siglo XX.

Todos estos aspectos son recogidos en *Metrópolis*, a la que Lang dotaría de una naturaleza fluida, múltiple y cambiante. A lo largo del metraje, la ciudad aparece

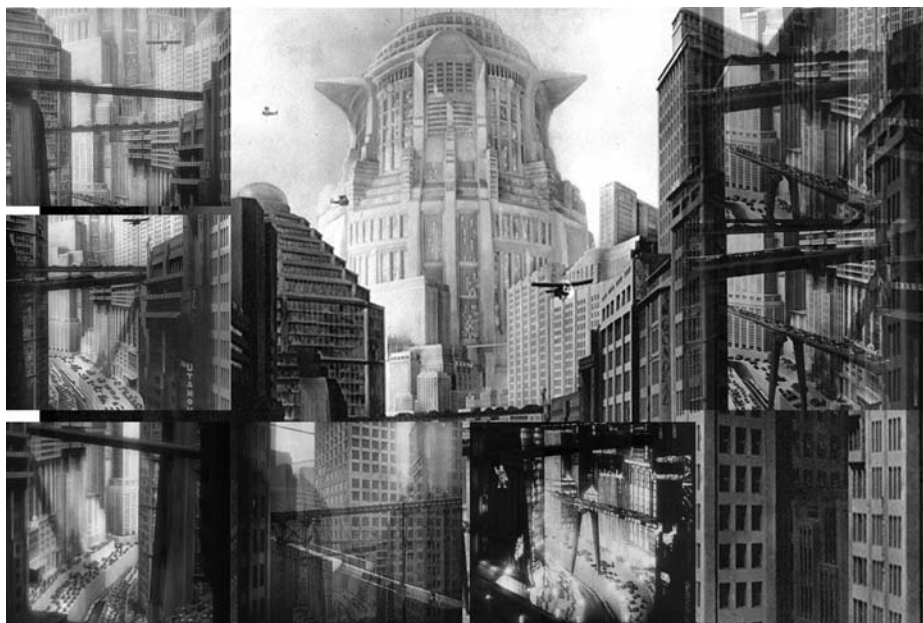
representada con una variedad de imágenes que cubren el amplio espectro entre lo figurativo y lo simbólico, dejando a la mente del espectador la resolución de su continuidad. *Metrópolis* es, como su referente real, un collage que, en virtud de la ilusión del montaje y de la persistencia de la visión, se articula en el crisol de la retina del *flanêur* cinematográfico (figura 6). Es antes un *espacio mental* que una forma urbana concreta, y en este sentido también podríamos decir que se corresponde con esa América que Hubert Damisch identifica como el *escenario de una ficción*¹¹. La Nueva York de principios del siglo XX es posiblemente la ciudad-ficción por excelencia, un lugar que identificamos con una lógica del exceso (el producto de la 'cultura de la congestión', según Rem Koolhaas) y que es más virtual que real, ya que ha llegado a nosotros mezclada con una ingente imaginaria procedente de una representación experiencial de la propia ciudad. La superposición con esta Nueva York mental es evidente en la escena urbana más rememorada del filme: La vista de la *Gran Avenida Comercial*. Presidida por una Nueva Torre de Babel que reflejaba retroactivamente un *Empire State Building* aún a tres años de su construcción, muestra una ciudad que parece, como las fantasías de William Robinson Leigh o Moses King (figura 1), el producto de un proceso de construcción diacrónico y no programado. Y en ella, Lang daba respuesta a una eterna, incumplida promesa: la experiencia *total* del espacio de la ciudad moderna. El espectador, transmutado en *flâneur* cinematográfico a través de la cámara, podía por fin pasearse libremente por un laberinto tridimensional en el que la calle se reinventaba como un vacío vertical transitable en toda su altura.

En su ensayo "Cities on the Edge of Time", Vivian Sobchack afirma que "...porque ofrece la figuración poética más explícita de las bases literales de la existencia urbana contemporánea, la ciudad de ciencia ficción (...) ofrece el terreno representacional adecuado para una historia fenomenológica de la transformación temporal y espacial

9. Pirandello, 1929. Citado en Gramsci, Antonio: "Americanism and Fordism". En *Prison Notebooks*. London: Thames and Hudson, 1978.

10. Además de la arquitectura, Lang se confesaba "muy interesado en las máquinas", lo que resulta evidente ya desde el montaje que abre el filme (Ver Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang in America*. London, Studio Vista, 1967, p. 124).

11. Ver "The Scene of Life of the Future". En Damisch, op. cit., pp. 71-99.



6

de la ciudad tal y como ha sido experimentada culturalmente (...)”¹². *Metrópolis* es particularmente elocuente de esta función historiográfica en que la ciencia ficción actúa como registro de un determinado momento y su percepción psicosocial y cultural aparejada. Pero también lo es de la *fluidez* en el tiempo de esta relación con Nueva York, una ‘ficción’ cuya percepción diacrónica por el ojo colectivo de la sociedad ella misma ha contribuido a definir.

CRONÓPOLIS Y CARTOGRAFÍAS COGNITIVAS

El crack del 29 y la crisis subsiguiente pondrían un punto y aparte en esta productiva relación entre ciencia ficción y especulación urbana, acabando asimismo con la omnipresencia de Nueva York como objeto de deseo del futuro. *Things to Come* (William Cameron Menzies, 1936), la fábula tecnocrática escrita por H.G. Wells y producida por Alexander Korda, marcaría el cambio de paradigma en varios niveles: por una parte, formalizaría la adopción del futurismo blanco de superficies pulidas, importadas del Estilo Internacional (el *streamline* y el *Bauhaus style*), que imperaría en la ciencia ficción de la *space age*. Por otra, señalaba el canto del cisne de la ciencia ficción de anticipación, y el paso a una ficción que se sumergía en el

puro escapismo. Alejándose de una ciudad del presente demasiado asociada a las connotaciones negativas de la Gran Depresión, la ficción científica fijaría su atención en el espacio exterior. La urbe americana, y muy especialmente Nueva York, permanecería, desde luego, como escenario predilecto desde el cine negro en adelante¹³, pero habría que esperar hasta la década de 1970 y la consolidación del cine post-apocalíptico para que la ciudad real retornara a la ciencia ficción, si bien el elemento futurista seguiría en este caso la dirección opuesta.

Films como *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971), *Soylent Green* (Richard Fleisher, 1973), o *1997: Escape from New York* (John Carpenter, 1981) vislumbraban el futuro urbano a través de una urbe que era básicamente la ciudad contemporánea en ruinas, representada en diferentes grados de congestión por una acumulación de desechos que confería a la escena urbana el aspecto general de una *Gesamtkunstwerk* de la dilapidación. Esta tendencia, que surgía en sintonía con la fascinación general del arte por la decadencia durante la década de 1980, evolucionaría sin embargo hasta convertir en visualmente productiva una “imaginación del desastre” que, como ya explicara Susan Sontag, era consustancial en realidad

12. Sobchack, Vivian: “Cities on the Edge of Time: The Urban Science-Fiction Film”. En Kuhn, Annette (Ed.): *Alien Zone II: The Spaces of Science-fiction Cinema*. London; New York: Verso, 1999. pp. 123-143. Cita en p. 124.

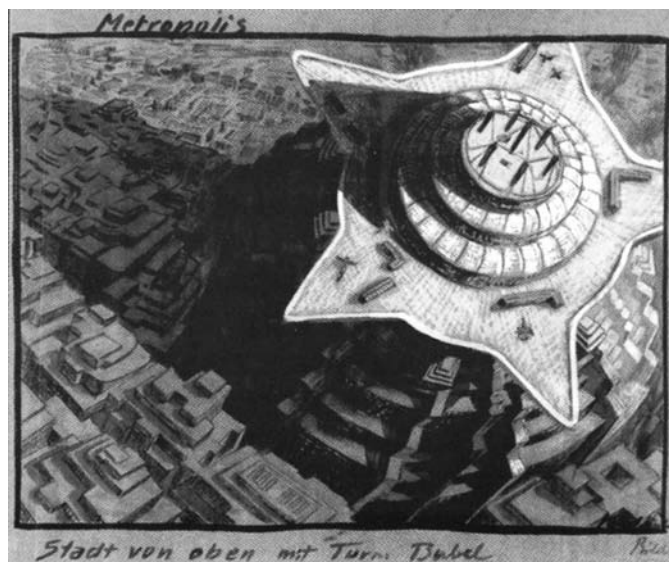
13. Para una revisión de la presencia de Nueva York en el cine, me remito al exhaustivo “Nueva York. Skyline de la memoria” de Ramón Moreno Cantero, en García Gómez, Francisco; Pavés, Gonzalo M. (Coords.): *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra, 2014. pp. 251-269.

7, 8, 9 y 10. Metrópolis / Blade Runner: concomitancias espaciales y formales.

con la ciencia ficción¹⁴. En el extremo arquitectónicamente más productivo se situaría, en este sentido, una ciencia ficción firmemente anclada en los aspectos *underground*, punk, post-punk, y posteriormente, *cyberpunk*, gestada visualmente en los estratos más populares de la cultura visual. Es de destacar, a este respecto, el papel de la *bande dessinée* francesa, que, impulsada por la revolución estética llevada a cabo por la revista *Métal Hurlant*, produciría sagas plenas de imaginaria urbana como *La Trilogie Nikopol* (Enki Bilal, 1980–93), *Les Eaux de Mortelune* (Patrick Cothias y Philippe Adamov, 1986–2000), o la italiana *Rank Xerox* (luego *RanXerox*). En todas ellas, la actualización del romántico gusto por las ruinas de una ciudad moderna que no estaban tan exentas de atractivo como se había anticipado se amalgamaba con el realismo sucio y el High-Tech industrial de una emergente ciencia ficción cinematográfica representada por *Star Wars* (1977) o *Alien* (1979).

Inevitablemente, el cine se apropiaría rápidamente de esta nueva manera de investigar el futuro¹⁵ que, de acuerdo con Fredric Jameson, actuaba como un *mapa cognitivo* de la postmodernidad¹⁶. Con la aparición de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), el *cyberpunk* pasaría a ser el modo por defecto de imaginar un futuro que dejaba atrás los impolutos, artificiales y lejanos escenarios de la ciencia ficción espacial e introducía un 'futuro usado'¹⁷ y urbano, construido visual y físicamente sobre nuestro presente. Con *Blade Runner*, el cine de ciencia ficción también recuperaba un idilio con la ciudad americana que, mantenido en suspenso durante medio siglo, retomaba casi sin solución de continuidad. Fiel a "la tradición de retratar la ciudad como un lugar de delicioso caos, alienación,

resistencia e incluso improbable liberación¹⁸", la película llevaba un paso más allá el retrato de la ciudad como un laberinto tridimensional, informado quizás por ya casi dos décadas de *urbanisme spatial* y unas renovadas 'streets in the air' que Alison y Peter Smithson y otros habían rescatado para la tardomodernidad. Como señala Mike Davis, *Blade Runner* es, en su visión nuclear, *Metrópolis*, y a través de ella, *Nueva York*¹⁹ (figuras 7 a 10): nominalmente Los Ángeles, la ciudad del film era en realidad "una estructura polivalente, intercambiable, el producto de desplazamientos geográficos y condensaciones" que incluía "citas no sólo de diferentes estructuras espaciales, sino



7

14. Sontag, Susan: "The Imagination of Disaster". En *Commentary Magazine*. Octubre de 1965. New York: Commentary Inc. 1945. pp. 42-48.

15. Ridley Scott reconoce que este fue el *humus* visual en el que se gestó *Blade Runner*: "En mi trabajo para *Tristán e Isolda*, había estado usando la revista *Heavy Metal* como referencia. Mientras absorbía la parte relacionada con la brujería de la revista, también observé con gran interés sus visiones del futuro." "Ridley Scott entrevistado por Danny Peary". En Peary, David: *Fantasies: The Future according to Science Fiction*. Garden City: Dolphin, 1984. pp. 293-302.

16. Ver Jameson, Fredric: "Cognitive Mapping". En Nelson, C.; Grossberg, L. (Eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, c1998. Jameson toma el término de: Lynch, Kevin: *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960.

17. La expresión, generalmente atribuida a George Lucas (citado por primera vez en Champlin, Charles: "Futurist film's tricks to treat the eye". En *Los Angeles Times*. Los Ángeles, 20 de junio de 1976), se utiliza para definir el tipo de estética que introduciría el film *Star Wars* (1977).

18. Sobchack, op. cit. supra, nota 12, p. 76.

19. Ver Dery, Mark: "Downsizing the Future: Beyond Blade Runner with Mike Davis" en *Escape Velocity*, 1996 [<http://www.levity.com/markdery/ESCAPE/VELOCITY/author/davis.html>]. En su libro *Beyond Blade Runner: Urban Control. The Ecology of Fear* (Open Magazine Pamphlet Series, n° 23. Westfield, NJ: Open Media, 1992), Davis añade: "En otras palabras, *Blade Runner* sigue siendo una nueva edición de esta visión fundamental del modernismo de la futura metrópolis como una Manhattan monstruosa."



8



9



10

también temporales²⁰, y en la que alusiones incidentales al L.A. real se insertaban desnaturalizadas y extraídas de sus contextos. Representantes activos de la mitología angelina como *Union Station*, uno de los iconos más reconocibles de su centro urbano, o la *Ennis-Brown Residence* de Frank Lloyd Wright, situada en Silverlake, son integradas como interiores o exteriores de otras estructuras, mientras el *2nd Street Tunnel* es trasladado desde el interior a la periferia, donde otros hitos como el *Million Dollar Theatre* y el *Bradbury Building* parecen mantener sus relaciones topológicas intactas en una toma para perderlas inmediatamente en la escena siguiente.

En *Blade Runner*, Los Ángeles es una ciudad que se parece mucho a Nueva York, Hong Kong y Tokio, como perfecta encarnación de una aldea global de la postmodernidad cuya consecuencia inmediata es "la instantánea disponibilidad de todos los tiempos, lugares y experiencias²¹". El escenario del

filme se presenta al espectador como una megalópolis repleta de "citas de un orden sincrónico y diacrónico" que refleja los cambios que sufrió la localización de la historia durante la producción. Desde el San Francisco de la novela original de Phillip K. Dick, la acción se trasladaría sucesivamente a Los Ángeles, a la Nueva York preferida por Scott y, siguiendo el ejemplo de otros iconos de la ciencia ficción coetánea²², a una megalópolis que la contuviera. Nueva York prevalecería, favorecida tanto por el empeño de su director como por las propias restricciones del rodaje, que impondrían que los decorados fueran construidos literalmente sobre la "Old New York Street" de los *Burbank Studios* donde se habían rodado clásicos del cine negro como "El Halcón Maltés" (paradójicamente ambientada en San Francisco²³). Esto redundaría en un contraste entre el megaestructural skyline y una escena de calle congestionada y de escala reducida, que se correspondía con ese 'ruralismo esencial

20. Bruno, Giuliana: "Ramble City: Postmodernism and Blade Runner". En *October* n° 41. Summer 1987. Cambridge, Mass: MIT Press. 1976. pp. 65-66.

21. Merrim, William: *Baudrillard and the Media: A Critical Introduction*. Cambridge, UK; Malden, Mass.: Polity, 2005, p. 57.

22. Scott barajó situar la acción en San Ángeles, una conurbación que englobara el área costera que une San Francisco y Los Ángeles (ver Shay, Don: "Blade Runner. 2020 Foresight". En *Cinefex* n° 9. Riverside, California. July 1982. p. 7), siguiendo un itinerario similar al de la serie *Judge Dredd*, creada en 1977 por John Wagner y Carlos Ezquerro para el segundo número de la revista británica 2000 A.D. En este caso, el escenario evolucionaría desde Nueva York a *Mega-City One*, una ciudad estado que abarca gran parte de la Costa Este de Estados Unidos.

23. "Así que usamos eso [Nueva York] como punto de partida. Dibujamos el perfil de una ciudad tomando las dos torres del World Trade Center como norma". Syd Mead en Naha, Ed: "An Artist with Designs on the Future". En *Starlog Magazine*. May 1982, n° 58. New York: Starlog Group, Inc. 1976. pp. 36-39.

de la megalópolis' que diversos autores han encontrado en la Nueva York de fin de siglo²⁴.

Todo ello muestra cómo la obsesión de Scott por "crear una densa, caleidoscópica aglomeración de detalle en cada fotograma del film"²⁵ contribuiría a generar una sobrecarga de información que multiplicaba conexiones y significados, convirtiendo la película en un texto privilegiado para leer la realidad. *Punk, rock, metal, trash, pop...* *Blade Runner* conjugaba (y conjuraba) los diferentes aspectos que componían la realidad acumulada de los años 80, ofreciendo un futuro que era como un enorme millojas²⁶ formado por el apilamiento de capa sobre capa de información que haría de la cinta objeto predilecto de la literatura académica sobre la postmodernidad. También haría de él una fuente casi inagotable de lecturas sobre la ciudad contemporánea y sobre Nueva York, con la que establece un continuo juego de referencias. La doble pirámide de Tyrell remite en lo arquitectónico a una genealogía de lo monumental que abarca desde la antigüedad hasta la *Città Nuova* de Sant'Elia (1913–14). En el contexto de su relación con *Metrópolis* y Nueva York es el equivalente semántico de la *Nueva Torre de Babel* (figuras 6, 7), cumpliendo a través de ella la función simbólica del *Empire State Building*, uno de los invariantes en las representaciones fílmicas de Manhattan. Y en su duplicación, replica el duelo entre aquel y el *Chrysler Building*, que también disfrutaría de su propio doble en el filme²⁷ (figura 8). Pero también remite a las torres gemelas del *World Trade Center*, símbolo del capital sustituido por una doble pirámide truncada extraída del billete de dólar. Y retrocediendo aún más, entronca con la propia historia

de la prospectiva neoyorkina a través de la "*Hundred Story City in the Neo-American Style*" que había constituido la contribución de Francisco Mújica a la reinención urbana del Manhattan de los años 20.

Con *Blade Runner* la ficción renovaba su capacidad como texto para leer la realidad, y muy especialmente la realidad de Nueva York, fomentando una intertextualidad en permanente renovación: con su retrato de un L.A. construido en la intersección entre Manhattan y Asia, *Blade Runner*, gestado en un momento en que Japón tomaba el relevo de los Estados Unidos al frente del desarrollo tecnológico, retrataba una orientalización de occidente que surgía como contrapartida de la americanización de Japón tras la segunda guerra mundial. Hoy, más de tres décadas después, parece reflejar las metrópolis genéricas del nuevo oriente, mostrando, como diría Baudrillard "...la implosión del medio mismo en lo real, la implosión del medio y lo real en una especie de nebulosa hiperrealidad"²⁸. En una de las primeras reuniones antes de comenzar el rodaje, Ridley Scott había preguntado a Hampton Fancher, autor del guión original: "*Hampton, este mundo que has creado... ¿qué hay fuera de la ventana?*"²⁹. El mundo que había fuera de la ventana era la propia realidad de los 80 y, tras décadas de influencia de la cinta en el imaginario colectivo, la *realidad percibida* de la Nueva York subsiguiente.

MAYÉUTICA (META)FICCIONAL

Tras *Blade Runner*, la consolidación del *cyberpunk* y su naturaleza fundamentalmente realista y urbana como modo por defecto de imaginar el futuro, haría que la

24. La expresión procede originalmente de: Stern, Robert A.M.; Mellins, Thomas; Fishman, David: *New York 1960: architecture and urbanism between the Second World War and the Bicentennial*. New York: Monacelli Press, 1995. En este caso, me refiero a la reutilización del término de Ed Dimendberg cuando habla de la calle del film noir como una calle "medieval, como París, en el sentido de que no está pensada para el tráfico, sino para personas (...): se come en la calle, se vive en la calle..." Dimendberg, Edward: *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004, p. 115.

25. Sammon, Paul M.: *Future Noir: The Making of Blade Runner*. New York: HarperPrism, 1996, p. 47.

26. "Para mí, un film es como un pastel de bodas de setecientos pisos". Ridley Scott en ídem.

27. "Syd Mead había tenido el skyline de Manhattan en mente al crear sus diseños de preproducción originales, y Scott estaba ansioso por mostrar el edificio Chrysler (...) en una toma de *Blade Runner*." (Ibid., p. 97). Los derechos de imagen y la localización definitiva impedirían la presencia literal del edificio. Su ausencia sería compensada, en cualquier caso, por el edificio que alberga el cuartel general de la policía, cuyo diseño art déco remite a aquel directamente.

28. Baudrillard, Jean: *In the Shadow of Silent Majorities or The End of the Social and Other Essays*. New York: Semiotext(e), 1978, 1983, p. 101.

29. Hampton Fancher en Sammon, op. cit. supra, nota 25, p. 53.

pantalla se llenara de visiones distorsionadas de las metrópolis del presente. Así, la década de los 80 y los comienzos de los 90 abundarían en retratos más o menos distópicos del futuro de ciudades como Los Ángeles (*The Running Man*, 1987), Detroit (*Robocop*, 1987), o incluso "San Ángeles" (*Demolition Man*, 1993), conglomerado de Los Ángeles, San Diego y Santa Bárbara que hacía realidad la idea original de Ridley Scott. En cualquier caso, la componente apocalíptica iría perdiendo protagonismo durante la evolución hacia el nuevo siglo, en el que largometrajes como *Bicentennial Man* (Chris Columbus, 1999) o *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) atenuarían el elemento distópico de la forma urbana en sus retratos de Washington, en el caso del segundo, o especialmente de San Francisco, en el del primero. Este último ejemplifica asimismo la impersonalidad del 'futuro genérico' que impregnará la imaginación del futuro urbano en la era digital, superpuesto con el presente hasta casi confundirse con él. *I, Robot* (Alex Proyas, 2004) muestra este acercamiento del futuro, presentando un Chicago de 2035 (16 años después del 2019 de *Blade Runner* para una película rodada 23 años más tarde) en el que el espectador apenas puede distinguir el presente de imagen real de sus prospectivos añadidos digitales. En el extremo de esta deflación del futuro³⁰, *Code 46* (2003), de Michael Winterbottom se retrotrae al método de Jean-Luc Godard en *Alphaville* (1965), construyendo un futuro cercano que no es sino la hilazón cinematográfica de una serie de localizaciones diversas (Dubái, Shanghái, Kuala Lumpur, Rajastán, Londres), transmutadas en un continuo urbano por la magia del montaje cinematográfico. Estos y otros ejemplos presentan un reflejo invertido de la misma confluencia entre el medio y lo real de la que participaba *Blade Runner*, si bien derivando en este caso en la reproducción facsímil de los aspectos más impersonales de la ciudad contemporánea.

La brecha abierta por *Blade Runner* en su celebración de la densidad y la acumulación también continuaría produciendo sin embargo visiones desquiciadas de lo

urbano que continuarían la tradición de *Metrópolis* en su construcción progresiva de la genealogía visual de una Nueva York simbólica. En esta línea se inscribe una cinta por otra parte tan olvidable como *Judge Dredd* (Danny Cannon, 1995), que, invirtiendo la apropiación referencial³¹, abundaba en los conceptos visuales de *Blade Runner*, resolviendo la continuidad entre el 'Hades' industrial, la ciudad aérea intermedia y una calle, literal y físicamente *underground*. Más interesante resulta el caso de *The Fifth Element* (Luc Besson, 1997), donde el carácter satírico implícito en la anterior es llevado a un extremo cómicamente surrealista. Ambientado en 2269, el filme jugaba a imaginar qué ocurriría si la ciudad siguiera creciendo al ritmo actual una vez agotada el área construible. En extensión, esto derivaría en la creación de un continuo edificado que, expandiéndose por los cauces de unos desecados Hudson y East River, uniría Manhattan con New Jersey. El efecto más impactante y textualmente productivo sería sin embargo el que este crecimiento tendría en la escena urbana: limitada por las dimensiones de unas calles existentes, la expansión vertical de la ciudad se produce por una extrusión simple en la que se mantienen todos los tics de la ciudad actual, sencillamente adaptados a una calle que se desdobra en una multiplicidad de alturas.

Nos encontramos así nuevamente con una Manhattan que resulta un demencial gemelo de la actual, con un tráfico vehicular fundamentalmente aéreo, aceras elevadas, puentes peatonales y áreas de descanso, estatuas y monumentos... pero también con sus anuncios de Mc Donald's, sus escaleras de emergencia, edificios de aparcamientos y sus eternos andamiajes. Y al hacerlo genera una réplica especialmente vívida del ajetreo de Manhattan. Construyendo el futuro desde la traslación de los elementos que caracterizan la cotidianeidad del presente, en una mezcla de lo improbable con lo cotidiano absurda, pero eminentemente identificable para el espectador. Aquí, como en *Metrópolis*, el futuro funciona como representación mejor de las sensaciones producidas por la escena urbana presente, que se intensifican para devenir

30. Para una reflexión sobre los conceptos de inflación y deflación del tiempo y el espacio en el film de ciencia ficción, ver: Sobchack, Vivian: *Screening Space. The American Science Fiction Film* (2nd Ed.), New York: Ungar, 1987.

31. Ver nota 22.

11. Fotograma de *The Fifth Element*, de Luc Besson. Columbia Pictures, 1997.

12, 13. Libria: de Ferriss a Speer. Fotogramas de *Equilibrium*, dirigida por Kurt Wimmer; Dimension Films, 2002.

14. Fotogramas de *Immortel* (dirigida por Enki Bilal; Téléma, 2004)



11



12 13



en una *réplica hiperreal* de la original, como corresponde a su ubicación postmoderna. (figura 11).

Esta habilidad *mayéutica* en la que, al ser interrogada, la ciudad de la ficción revela características de su referente real que se aprecian con mayor claridad en la hipérbole, se hace más evidente en su evolución hacia el terreno de la *anacronópolis*. En el mundo de *Blade Runner*, el colapso del sistema económico había impuesto una lógica de la permanencia, generando un futuro en que la ciudad devenía en una *cronópolis*³²: una forma urbana generada por superposición en la que, como en el tronco de un árbol, quedaban registrados todos sus presentes sucesivos. Con el avance hacia el nuevo milenio, esta misma lógica se apropia de la ciencia ficción, que, ilustrando la tendencia al reciclaje de la postmodernidad³³, rebusca en su pasado para construir la imagen del futuro. Este es el caso de obras como *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002), o

Immortel (Enki Bilal, 2004), ejercicios de estilo en los que el director–demiurgo establece una especie de mayéutica ficcional o *metaficcional*. Estableciendo juegos autorreferenciales que juegan a combinar y expandir imágenes del futuro urbano extraídas de la historia del género y de la historia en general, estas visiones parecen apoyar conscientemente la definición que Jameson, relejendo a Jacques Lacan, hace de la esquizofrenia postmoderna, en la que “... a medida que la continuidad temporal se viene abajo, la experiencia del presente se vuelve poderosamente, insoportablemente vívida y ‘material’³⁴.”

En *Libria*, la ciudad de *Equilibrium*, la estrategia de construcción surge de un sencillo juego de identificación de opuestos que desemboca en la desnaturalización de los modelos utilizados. En un plano general, la ciudad se muestra como una traslación casi literal de las imágenes ofrecidas por Francisco Mújica, o por Hugh Ferriss en su

32. Debe aclararse que el uso que se hace aquí del término no está relacionado con la historia corta “Chronopolis” (1960) de J.G. Ballard, primer registro conocido del mismo.

33. “[U]na condición postmoderna expone esta lógica, produciendo una estética del reciclaje.” Bruno, op. cit. Supra, nota 20, p. 64.

34. Citado en ídem, p. 70.



14

Metropolis of Tomorrow (1929), con sus circulaciones elevadas o incluso una fidedigna reconstrucción de su conocido *Business Centre*³⁵ (figura 12). A pie de calle, sin embargo, esta arquitectura se desgrana en una serie de escenarios extraídos del Berlín de Speer, como el Estadio Olímpico, el *Deutschlandhalle*, o el aeropuerto Tempelhof, rodados como lo podría haber hecho Leni Riefenstahl. La naturalidad con que unas y otras se funden, en un juego formal que explota las concomitancias formales de la utopía capitalista, expresión del impulso individual y del *free will*, y de las arquitecturas del totalitarismo nacionalsocialista, transforman la ciudad en un inesperado comentario (figura 13).

En el caso de la onírica *Immortal* (figura 14), Enki Bilal adaptaba 20 años después la historia que había contribuido a construir visualmente *Blade Runner* y, como contrapartida, trasladaba la acción desde París hasta el universo urbano de la América de Scott. A diferencia de *Equilibrium*, *Immortal* construye una Nueva York futura

igualmente anacrónica, pero trazada no desde la *übermetrópolis* americana de Ferriss, sino desde las más moderadas propuestas circulatorias de Charles R. Lamb, H.W. Corbett o Moses King. En este caso, sin embargo, el anacronismo arquitectónico no se importa en su forma literal. En un juego a la vez arqueológico y prospectivo, Bilal parece proponer una realidad divergente con origen en nuestros años 20, en la que Manhattan, ajena a la crisis del 29, se hubiera desarrollado de acuerdo a las visiones de estos "otros" utópicos del panorama proto-moderno americano, para después quedar estancada y evolucionar lentamente hacia la decrepitud propia del *cyberpunk*. El resultado es una versión reescalada y temporalmente desplazada del futurismo de *Blade Runner*, que se superpone, como una versión descorazonadoramente realista de aquel, sobre una forma urbana cuyo desarrollo utópico terminó a principios del mismo siglo, añadiendo así una segunda visión divergente a la imagen de la Nueva York que pudo ser.

35. Ver: "Looking West from the Business Center", o "Vista in the Art Zone", en Ferriss, Hugh: *The Metropolis of Tomorrow* (reedición). Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1986, pp. 119, 121.

EL DOBLE EN EL ESPEJO.

Cuando, pocos meses antes de su muerte, Philip K. Dick asistió a una proyección privada de fragmentos de una aún inacabada *Blade Runner*, afirmaría que “[u]na vez comienza el film, eres transportado fuera de este mundo y realmente te encuentras en ese otro... [u]n mundo donde la gente vive realmente³⁶.” Dos décadas después, hablando desde un momento en que el film de Scott y el *cyberpunk* subsiguiente habían hecho de la especulación sobre lo urbano prácticamente un sine-qua-non de la ciencia ficción cinematográfica, los geógrafos Rob Kitchin y James Kneale explican cómo “[l]a ciberficción nos permite así examinar el grado en que la lógica espacial del modernismo se está transformando en un nuevo nexo socioespacial, y explorar las espacialidades de las geografías urbanas futuras. ... [que] están proporcionando una ‘esfera pública imaginaria’ a los urbanistas..., un espacio cognitivo para la contemplación de las ciudades futuras (...)”³⁷.

Más aún, estos reflejos, futuros y cinematográficos, de las ciudades de nuestra realidad se traducen en

mapas cognitivos con los que contemplar las ciudades, presentes y pasadas, situadas a nuestro lado de la pantalla. Si bien es cierto que, como afirmaba Dick, en el contexto del filme uno es transportado a otro mundo, no lo es menos que esta imagen perdura en la retina colectiva cuando esta vuelve su mirada hacia su contrapartida real. Si *Metrópolis* es, en su núcleo, la representación simbólica de la impresión que en Fritz Lang había causado Manhattan, también nuestra visión de la Nueva York real se ve tamizada por más de un siglo de imágenes cinematográficas – reales y construidas– de sus calles y panoramas, pero también de su futuro. El cine nos ofrece así la posibilidad de especular sobre el futuro, probable o imposible de nuestras ciudades, y al hacerlo educa también nuestra visión, presentándonos simulacros hiperreales que desvelan aspectos de aquellas que, en su hiperbolización prospectiva, resultan más evidentes. Y al hacerlo, cambian la percepción del objeto de partida, generando una tensión intertextual en permanente reelaboración. ■

36. Ver: Bulluck, Vic: "Author Philip K. Dick (last interview before his death)". En Friedman, Ira (Ed.): *Blade Runner Souvenir Magazine*, Volume 1. New York: Ira Friedman, Inc., 1982.

37. Kitchin, Rob; Kneale, James: "Science Fiction or Future Fact?" En *Progress in Human Geography*. March 2001, N° 25 (1). Thousand Oaks: SAGE Publications. 1977. pp. 19-35.

Bibliografía citada:

- Baudrillard, Jean: *In the Shadow of Silent Majorities or The End of the Social and Other Essays*. New York: Semiotext(e), 1983.
- Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang in America*. London: Studio Vista, 1967.
- Bruno, Giuliana: "Ramble City: Postmodernism and Blade Runner". En *October*. Summer 1987, N° 41. Cambridge, Mass: MIT Press. 1976. pp. 61-74.
- Champlin, Charles: "Futurist film's tricks to treat the eye". En *Los Angeles Times*. 20 de junio de 1976. Los Ángeles: Times Mirror Company. 1881, Calendar, p. 1.
- Corn, Joseph J.; Horrigan, Brian: *Yesterday's Tomorrows: Past visions of the American future*. New York: Summit Books - Washington: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, c1984.
- Damisch, Hubert: *Skyline: The Narcissistic City*. Stanford, California: Stanford University Press, 2001.
- Davis, Mike: *Beyond Blade Runner: Urban Control. The Ecology of Fear*. Open Magazine Pamphlet Series, N° 23. Westfield, NJ: Open Media, 1992.
- Dery, Mark: "Downsizing the Future: Beyond Blade Runner with Mike Davis". En *Escape Velocity*, 1996 [online: <<http://www.levity.com/markdery/ESCAPE/VELOCITY/author/davis.html>>].
- Dimendberg, Edward: *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.
- Gramsci, Antonio: "Americanism and Fordism". En *Prison Notebooks*. London: Thames and Hudson, 1978.
- Grant, Barry Keith: *Fritz Lang: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Jameson, Fredric: "Postmodernism and Consumer Society". En Foster, Hal [ed.]: *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend: Bay Press, 1983. pp. 111-125.
- Jameson, Fredric: "Cognitive Mapping". En Nelson, C. y Grossberg, L. [eds.]: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1998.
- Kitchin, Rob; Kneale, James: "Science Fiction or Future Fact?" En *Progress in Human Geography*. March 2001, N° 25 (1). Thousand Oaks: SAGE Publications. 1977. pp. 19-35.
- Merrim, William: *Baudrillard and the Media: A Critical Introduction*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity, 2005.
- Moreno Cantero, Ramón: "Nueva York. Skyline de la memoria". En García Gómez, Francisco; Pavés, Gonzalo M. (Coords.): *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra, 2014. pp. 251-269.
- Mumford, Lewis: *The brown decades; a study of the arts in America, 1865-1895*. New York: Harcourt, Brace and Company, c1931.
- Naha, Ed: "An Artist with Designs on the Future". En *Starlog Magazine*. May 1982, N° 58. New York: Starlog Group, Inc. 1976. pp. 36-39.
- Orvell, Miles: *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, c1989.
- Panofsky, Erwin: "Style and Medium in the Motion Pictures". *Three Essays on Style*. Cambridge: MIT Press, 1995.

Luis Miguel Lus Arana (Portugalete, 1976) es arquitecto urbanista por la Universidad de Navarra (ETSAUN, 2001), Master in Design Studies (Harvard GSD, 2008) y doctor arquitecto (ETSAUN, 2013), realizando estudios complementarios en el Istituto di Architettura di Venezia (2000), y estancias docentes y de investigación en la Universidad Nacional de San Juan (Argentina, 2001) o la Harvard Graduate School of Arts and Sciences (2008-2009). Ha sido becario de Obra Social La Caixa (2006-2008) y Fundación Caja Madrid (2008 y 2009), y su obra ha sido expuesta en Barcelona, Cambridge, Nápoles, Chicago o Londres. Desde 2012 es profesor de Composición Arquitectónica en la Universidad de Zaragoza.

DERIVAS URBANAS Y CARTOGRAFÍAS LITERARIAS. RETRATOS PATRIMONIALES DEL PRESENTE

URBAN DÉRIVES AND LITERARY CARTOGRAPHIES: HERITAGE PORTRAITS OF THE PRESENT

Joaquín Carlos Ortiz de Villajos Carrera

RESUMEN Trasladando esta lectura a cualquier otro modelo de estudio, el artículo invita al lector a participar en un ejercicio de abstracción anclado en puntos de reconocimiento propios, puntos de referencia en forma de relatos urbanos que cada ciudadano genera íntimamente y proyecta en una ciudad paralela que le pertenece. Los siguientes retratos patrimoniales, capaces de desdibujar los contornos asociados en el imaginario colectivo de la ciudad, no quieren sino proponernos y provocarnos nuevos límites que liberen los deseos encarcelados por programas y discursos culturales asumidos en la cotidianidad de los territorios que vivimos o visitamos. Ciudades como París, Nueva York o Berlín; recorridas junto a Breton, Debord o Smithson, entre otros; serán nuestras excusas para sugerir nuevas estrategias de aproximación urbana capaces de transformar nuestros territorios de pensamiento en lugares tangibles. Desde la observación (en la medida que asumimos la mirada como proceso interpretativo que transforma las percepciones en construcciones culturales) y la conversación (en cuanto que las reflexiones documentan el territorio y nos ayudan a reconocerlo como propio), el artículo reconocerá paisajes inadvertidos o lugares utópicos, inevitablemente personales, que certifican la existencia de la ciudad.

PALABRAS CLAVE cartografías; territorio; derivas; retratos; patrimonio; ciudad

SUMMARY If extrapolating this reading into any other model of study, this article invites the reader to take part in an abstraction exercise anchored in points of recognition and reference in the form of urban stories intimately constructed by all citizens and projected onto parallel cities of their own. The following patrimonial portraits, capable of blurring the associated outlines established in the collective imaginary of the city, are simply intended to propose and provoke new limits that release the incarcerated desires by cultural programs and speeches assumed in the routine of the places we live in and visit. Cities like Paris, New York or Berlin, together with Breton, Debord or Smithson among others, will be our excuses to suggest new strategies for urban approaches capable of transforming our world of thoughts into tangible places. From the observation (insofar as we assume it as an interpretative process which transforms perceptions into cultural constructions) and from the conversation (in as much as these reflections document the territory and help us to recognize it as ours), the present article aims to shed light on inevitably personal, unnoticed or utopic places that certify the existence of the city.

KEY WORDS cartographies; territory; dérive; portrays; heritage; city

Persona de contacto / Corresponding author: j.ortizdevillajos@gmail.com. Arquitecto. Universidad de Sevilla

"[...] I have a passion for maps: they are the keepers of hope, of projects, of dreams. They make sure that cities, rivers, mountains, do exist. And if they exist, then somebody will be able to take them, and one of these «somebodies» may one day be «me». And also, sometimes, in my sleep, I find myself walking on a map-like space, searching for a place I can at last call my own".

Etel Adnan ¹.

Se refería Estrella de Diego en su manifiesto *Contra el mapa* al levantamiento de cartografías como a un acto inherente de desobediencia en cuanto que éstas se manipulan y el mapa se hace propio. A propósito de ello sostenía que "*transgredir el mapa equivaldría a revisar el mundo, porque el mapa no es sino el producto de cierto diseño a la carta que se propone e impone desde el poder*"². Ese poder, románticamente, es el que condujo al emperador ficticio ilustrado por Borges desde los *Viajes de varones prudentes* de Suárez Miranda en *El Hacedor* a confundir su propio territorio con la representación de éste, o lo que es aún más grave, con la imagen proyectada en su representación: no bastándole con que el mapa de una sola Provincia ocupara toda una Ciudad o con que el mapa del Imperio abarcara los límites de una Provincia, el soberano mandó a los colegios de Cartógrafos a construir un mapa de su Imperio que tuviera el tamaño

del Imperio³. En ese momento, el arte cartográfico del lugar había conseguido tal grado de corrección que el mapa y el territorio se solapaban hasta tal punto de hacerlo confuso o incluso inútil.

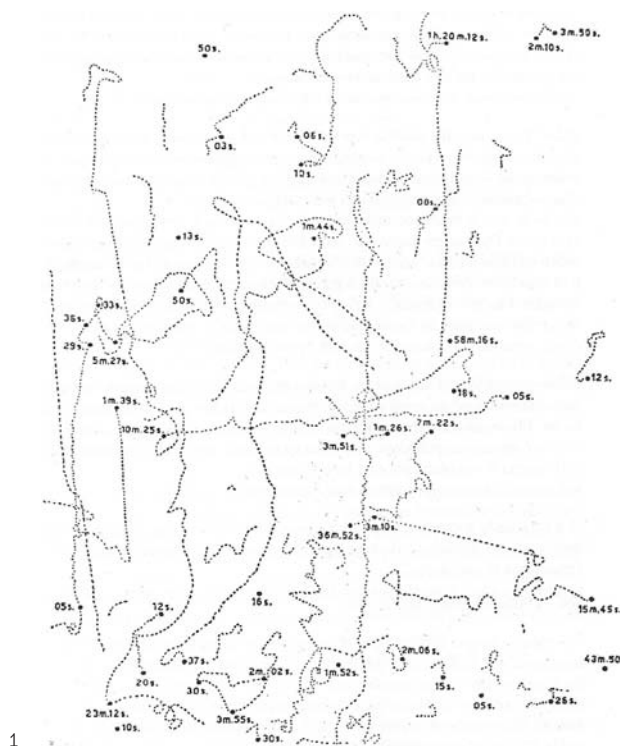
Medio siglo después y en base a esta disyuntiva, Michel Houellebecq se adentraba en la belleza y plasticidad de los instrumentos de representación para dictar que el "*el mapa es más interesante que el propio territorio*"⁴. En su fascinación por la complejidad y claridad informativa de estas cartografías, el autor expone públicamente unas investigaciones que transitan por los bordes imprecisos de la realidad y su figuración. A través de la comparativa de imágenes satélites del territorio que se superponen a las fotografías realizadas sobre los mapas del mismo lugar, Houellebecq quiere subrayar el valor conceptual de estos códigos de colores como resultado de una construcción propia capaz de relatar situaciones que van más allá del plano físico de la ciudad.

1. Adnan, Etel: "Maps, oh maps!". En Graham, Janna y otros (com.): *On the Edgware Road*. Exposición celebrada del 6 al 28 de marzo de 2012. Londres: Serpentine Gallery & Centre for Possible Studies, 2012; fragmento de poema expuesto en tinta sobre papel. p. 3.

2. De Diego, Estrella: *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: La Biblioteca Azul (serie mínima). Ediciones Siruela, 2008. p. 100.

3. Borges, Jorge Luis: *El Hacedor*. "Museo: Del rigor en la ciencia". En Instituto Cervantes: *Jorge Luis Borges, Obras Completas. Volumen 1/2*. Barcelona: RBA Coleccionables S. A., 2005. p. 847.

4. Houellebecq, Michel: *El mapa y el territorio*. Barcelona: Panorama de Narrativas. Editorial Anagrama, 2011. p. 47.



1. Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967. Walter Marchetti, 1967.

2. King's College Chapel and King's College vistos desde la torre de Great St. Mary's Church. Cambridge (Reino Unido).

3. Vistas desde la calle Templeman en Cerro Alegre (subida por ascensor El Peral). Valparaíso (Chile).

4. Indicación en la calle de la "supuesta" ubicación del parvulario al que asistió Picasso. Málaga (España).

5. Greenacre Park. Hideo Sasaki & Harmon Goldstone, 1975. Nueva York (Estados Unidos de América).

Propiciar dichas construcciones personales es labor de aquellos observadores que desde la percepción subjetiva se convierten en emisores de nuevas lecturas. Por tanto, el reconocimiento territorial y generador cartográfico es indudablemente un proceso selectivo de interpretación y propuesta. La mera transcripción implica al acto creativo de la manipulación de la realidad para transformarla en otra nueva. Esa transcripción no se entenderá como un calco de orden mimético que con su representación deviene en una nueva perspectiva; se trata de una *reterritorialización personal*: la construcción de cartografías literarias que asumen las múltiples variables de las ciudades tensándolas hasta transformarlas en una nueva realidad. Precisamente Borges, Houellebecq o De Diego sugerían estos protocolos de pensamiento en sus propuestas territoriales y urbanas: dar forma a la certeza que asegura que el mapa no pertenece al papel sino a la persona que lo levanta o lo manipula, incluso destruyéndolo cuando por olvido o voluntad propia lo borra de su memoria; sólo entonces el mapa se hace territorio.

RETRATOS PATRIMONIALES: CONSTRUCCIONES DEL TIEMPO PRESENTE

"Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye"⁵.

Por ello, y al hilo de la propuesta que Etel Adnan nos ofrece en la primera cita, debemos convertirnos en cartógrafos de nuestro propio mundo, codificando las ciudades vividas o visitadas según aquellos parámetros inteligibles para nuestra carta de intereses, necesaria e inevitablemente, una vez asumida la componente personal que cualquier construcción territorial posee.

Como estrategia de reconocimiento de la ciudad podemos establecer recorridos monográficos que



5. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos (9ª ed.), 2010. p. 18.



4



5

construyan cada una de las ciudades invisibles escondidas bajo un mismo territorio urbano. En la obra artística *Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967* (lo que bien podría haber sido *Movimientos de un turista en la ciudad desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde en un día de crucero*), Walter Marchetti depura la lectura del territorio mediante estacionamientos y desplazamientos aparentemente aleatorios que, una vez documentados y registrados, el artista pone en valor (figura 1). Estas decisiones serán suficientes para adquirir una percepción completa del lugar sin tener que explorarlo en su totalidad ya que desde la subjetividad de la selección de puntos de reconocimiento se genera una visión global, se construye un paisaje que pertenece a un espacio y a un tiempo: un espacio que definimos como un entorno de apropiación espacial, social y cultural que el ser experimenta sobre el territorio; y un tiempo, el tiempo presente, como única forma posible para seccionar el lugar mediante la variable del instante.

Estas relaciones espacio-temporales, reales o no, son las responsables de configurar un territorio con infinitud de fenómenos simultáneos que la ciudad como continente y contenido puede producir y absorber: territorios socio-espaciales donde el ciudadano pone en el mismo nivel de signos acontecimientos muy diversos, establece vínculos con los lugares o selecciona sus relaciones con el entorno, ya sea cuando recorre la meseta castellana a la caza y captura de *los Gigantes Imaginarios* de Cervantes (donde ficción y realidad no pueden separarse), cuando reconoce el modelo británico de ciudad paseando por *los Colleges* de Oxford o Cambridge (figura 2), cuando

traza *la Ruta de la Seda* abducido por los pasos de Marco Polo, cuando congela Valparaíso a bordo de *sus ascensores centenarios* (figura 3), o cuando descubre Málaga a partir de *la casa* donde nació Picasso, *la iglesia* en la que fue bautizado o *el parvulario* al que supuestamente asistió (figura 4).

Huyendo de cualquier hoja de ruta que condiciona la aproximación espontánea del ciudadano impidiéndole construir su propia *nouvelle vague* del lugar, siempre aparecen nuevas lecturas que se separan de las figuras afincadas perpetuamente en la memoria colectiva del territorio. Así, es innegable la participación de *Central Park* en nuestro dibujo personal de Nueva York: la excitación de los paseos por sus praderas obligados en la primera visita; el recuerdo constante a las películas rodadas allí; la imantación experimentada desde sus bordes obligándonos a penetrar; o como epítome de toda ensoñación, la inverosímil desaparición de la ciudad una vez perdidos en su interior. Estas lecturas sellan los vínculos entre la ciudad de los rascacielos y su parque imposibilitando el reconocimiento de Manhattan sin su presencia. Sin embargo, todas ellas se cualifican en el momento que descubrimos el minúsculo *Paley Park* escondido entre los rascacielos. Junto con *James P. Grant Plaza*, *Reverend L. C. Williamson Memorial Park*, *Tudor City Greens*, *Greenacre Park* o *Christie's Garden*, estos parques conocidos como *pocket parks* generan una matriz verde que, encajonada y desapercibida tras las fachadas (figura 5), singulariza el reconocimiento personal de Nueva York como *la Gran Manzana*⁶.

Estos pequeños tesoros o *vest pocket parks* se reproducen en las ciudades –asiduamente americanas– con

6. *Paley Park* se encuentra en East 53rd St., entre Madison Av. y 5th Av.; *James P. Grant Plaza* en East 44th St., entre 1st Av. y 2nd Av.; *Reverend L. C. Williamson Memorial Park* en West 139th St., entre 6th Av. y 7th Av.; *Tudor City Greens* en East 42nd St., entre 1st Av. y 2nd Av.; *Greenacre Park* en East 51st St., entre 2nd Av. y 3rd Av.; y *Christie's Garden* en East 54th St., entre Madison Av. y Park Av. Para ampliar información consúltese, entre otros: O'Brien, Rosemary: *Pocket Parks of NYC*. Nueva York: s.e., 2012.



6

6. *Paley Park*. Zion & Breene Associates, 1967. Nueva York (Estados Unidos de América).

7. *Memorial del Holocausto*. Peter Eisenman, 2005. Berlín (Alemania).

densidades de ocupación y tasas de edificabilidad elevadas. Como poros del tejido urbano, los *parques de bolsillo* hacen que la congestión y la tensión se amortigüen y que la ciudad se detenga por un instante. Entre ellos *Paley Park*, una burbuja para el encuentro nostálgico del ciudadano, es un ejercicio de contención de apenas 400 m² diseñado por Zion & Breene Associates y promovido por la fundación de William S. Paley en 1967 (figura 6).

Que el tiempo sepa envejecer este oasis verde en la jungla de edificios se debe a la vigencia de un cúmulo de decisiones que el proyecto tomó sobre la parcela: la sección mínimamente elevada sobre la cota de la calle, el muro vegetal continuo que recorre las medianeras y se pliega en la entrada para recoger sucintamente el parque, la incorporación de la cortina de agua en movimiento en el fondo del solar, la austera selección de los materiales y la meticulosa ordenación de los árboles y el mobiliario. Pero el valor del mismo, más allá de sus cualidades arquitectónicas, radica en su descubrimiento: en la posibilidad de referirnos a la ciudad de los rascacielos cuando reseñamos la presencia de esta red de pequeños refugios de urbanidad.

"[...] el destino de la ciudad era el mío porque es ella quien ha formado mi carácter. [...] la pobreza y las ruinas que cubren la ciudad han sido cosas que han definido Estambul a lo largo de toda mi vida. Toda mi vida ha transcurrido combatiendo dicha amargura o, por fin y como todos los demás estambulíes, asumiéndola"⁷.

En cualquier caso, se trata de construir cartografías propias mediante la selección de argumentos que a buen seguro dejan en el camino otras posiciones igualmente válidas. Las cartografías literarias, entendidas como

secciones que no congelan momentos sino que construyen superposiciones de estados, son las verdaderas producciones personales sobre la complejidad del territorio en un tiempo: *el tiempo presente como referencia universal de lo imprevisible*. Al igual que en los casos anteriormente referidos, asumiendo el valor de la exclusión como proceso intelectual de selección, seremos capaces de construir paisajes propios y de proponer otros escenarios posibles en la lectura de territorios urbanos sobradamente conocidos.

En este sentido, contagiados por la carga simbólica de *la ciudad de los memoriales* por antonomasia, Berlín nos permite generar nuevas miradas que se alejan de las catalogadas por sistema. Desde que acabara la Segunda Guerra Mundial y con la caída del *muro de la vergüenza*, la ciudad se inunda de monumentos y lugares para el duelo. Honrar a las víctimas del dominio nacionalsocialista y a todos los colectivos amenazados por el III Reich, así como a los reprimidos de *la Alemania dividida* posteriormente, ha conducido a la urbe europea a una nueva concepción socio-espacial de lo público. Convertido el espacio público en centro de conmemoración, se produce una doble lectura que se retroalimenta en su percepción: el monumento queda borrado por el espacio y a su vez el espacio queda supeditado a su origen conceptual (figura 7).

En esta situación además Berlín –vanguardista y reaccionaria, dueña de la convulsión mundial del último siglo– alienta el debate constante entre el olvido mediante la desaparición de huellas, y/o el merecido recuerdo tributado a la lucha y el sufrimiento de una población indefensa ante la barbarie. Las motivaciones por las que

7. Pamuk, Orhan: *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Barcelona: DeBOLSILLO, 2007. pp. 16–17.



7

pisamos sobre las huellas que otros dejaron (y así poder construir nuestro propio mapa) las podemos encontrar en la historia que nos guía y proporciona encuentros imaginarios con el pasado; en la libertad de nuestra conciencia al articular un discurso sobre el propio terreno; en la aportación de experiencias que ansiamos desde el campo cultural; en la caridad intelectual de quien se acerca a situaciones sociales injustas; en la constancia del horror como honra y aprendizaje; o en un largo etcétera de alternativas. Estas razones nos conducen a recorrer la topografía de monumentos erigidos, plazas levantadas como memoriales, campos de concentración conservados como parques-museos o búnkeres escondidos bajo explanadas de aparcamientos que estimulan el debate al que hacemos referencia; motivos que, en algunos casos, esconden el *voyeurismo* implícito en una sociedad contemporánea capaz de *parquetematizar el horror*.

Apostando por esta última estimulación, hoy podemos leer la ciudad de Berlín desde un extenso recorrido por el *Museo Judío* (Daniel Libeskind, 1999; centro de conmemoración y tributo a los judíos, a los exiliados y a los expatriados), el *Memorial del Holocausto* (Peter Eisenman, 2005; plaza-monumento dedicado a los judíos europeos asesinados), *Babelplatz* (Micha Ullman, 1995; anteriormente llamada *Opernplatz* hoy reconocida por el *Memorial a la Quema de Libros*; entre todas las hogueras

nazis, la que tuvo lugar en esta plaza el 10 de mayo de 1933 alcanzó mayor dimensión, difusión e influencia sociopolítica), *Sachsenhausen* (1961–1993; parque-museo-memorial del *Campo de Concentración de Sachsenhausen 1936–1945* y *Séptimo campo Especial Soviético 1945–1950*), *Treptower Park* (Jakow S. Belopolski, 1949; donde se encuentra el principal de los tres *Monumentos de Guerra Soviéticos* de Berlín), *Tiergarten* (Michael Elmgreen e Ingar Dragset, 2008; donde, entre otros, podemos encontrar el *Memorial Nacional a los Homosexuales* perseguidos por el régimen nazi), *Volkspark Friedrichshain* (memorial a los soldados polacos y anti-fascistas alemanes), *Neue Wache* (monumento conmemorativo central de la República Federal de Alemania a las víctimas de la guerra y la tiranía) o *East Side Gallery*, *Mauerpark* y *Checkpoint Charlie* (diversos fragmentos del Muro y uno de sus puestos fronterizos convertidos en galería de arte al aire libre, zona de juegos y sitio conmemorativo, respectivamente)⁸. Todas estas posiciones cargadas de simbología y memoria, posibles entre muchas, construyen una sección temática del territorio que en un mapeado personal puede ser cualificado.

Con el propósito de esa cualificación personal, si subimos a la cúpula de la *Berliner Dom* y desde su fachada sureste depositamos nuestra mirada sobre el solar resultante de la demolición del *Palast der Republik*, descubriremos la presencia de unos surcos imprecisos que delinean un corazón intencionadamente grabado en la hierba. La *Catedral Evangélica*,

8. A propósito de los lugares para el recuerdo de las víctimas del nazismo pueden consultarse: Endlich, Stefanie: *Wege zur Erinnerung. Gedenkstätten und -orte für die Opfer des Nationalsozialismus in Berlin und Brandenburg*. Berlín: Metropol-Verlag, 2006; Riedle, Andrea (ed.): *Sites of Remembrance 1933–1945. Memorial sites, documentation centres and museums concerning the history of the national socialist dictatorship in Berlin and Brandenburg*. Berlín: Permanent Conference for Directors of National Socialist Memorial Sites in the Berlin Area; Sachsenhausen Memorial and Museum; Brandenburg Memorials Foundation (2ª ed.), 2011; Binet, Hélène y otros (ed.): *Holocaust Memorial Berlin*. Baden (Alemania): Lars Muller Publishers, 2005; o, Young, James: "Memory, counter-memory, and the end of the monument". En Hornstein, Shelley; Jacobowitz, Florence (ed.): *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*. Bloomington (Estados Unidos de América): Indiana University Press, 2003. pp. 59–78.



8



9

8. *Berliner Dom*. Julius Karl Raschdorff, 1905. Berlín (Alemania).

9. Solar del *Palast der Republik* ya desaparecido, 2010. Berlín (Alemania).

10. Corazón labrado en el solar del *Palast der Republik* ya desaparecido, 2010. Berlín (Alemania).

11. "Mónica" antes de la rehabilitación: Chimenea de la antigua *Fundición de Plomo de Los Guindos* (Félix von Schlippenbache, 1923). Málaga (España).

incuestionable referente en el paisaje de Berlín, se dispone ahora a mirar; de este modo aparecen nuevos factores que alteran la relación y conducen a la meditación (figura 8). Esta nueva perspectiva –como lugar desde el que otear– propone la inscripción, mediante la inocente apropiación personal, de una nueva huella en nuestro paisaje de *la ciudad de las huellas*. Su inquietante impulso, ya fuera una declaración anónima de amor, una intervención espontánea de *land art*, una campaña publicitaria o una estratégica acción política, es despreciable en el momento que registramos sus latidos y los incorporamos a nuestro propio ritmo de la ciudad (figura 9).

El corazón se encuentra labrado en el solar del desaparecido *Palast der Republik*, moderno edificio polivalente de la República Democrática Alemana (usos administrativos, culturales, de ocio, restauración...), construido entre 1973 y 1976. Tras un polémico debate, surgido con posterioridad a la reunificación de Alemania, el *Palacio de la República* fue derribado

(desmontado pieza a pieza)⁹ entre 2006 y 2008. En base a hipotéticos riesgos de contaminación por asbestos contenidos en el edificio y, principalmente, como consecuencia a las luchas políticas que cuestionaban la representatividad del inmueble en *la Alemania del futuro*, su desaparición permitiría la reconstrucción (sólo de las fachadas) del *Berliner Stadtschloss*. El antiguo *Palacio Real*, muy dañado en la II Guerra Mundial, fue derribado a principios de los años cincuenta en el mismo lugar en el que se pretende el levantamiento de su réplica (idéntica en su parte exterior y nueva en el interior)¹⁰. A la espera de dicho acontecimiento, el solar, convertido en un parque temporal, revive sus inicios; la compleja historia del lugar parece borrada para empezar de nuevo y el corazón es su único testigo (figura 10). Un lugar paradigmático que desaparece para volver a nacer.

"El mapa que manejamos no es el territorio que el mapa reproduce. Mi mapa no se corresponde con el mapa que

9. Véase el documental: Laget, Didier (dir.): *Murmur de Berlin: Zeit Machine. La déconstruction du Palais de la République fut une machine à effacer le temps. Berlin passe du XXle siècle à l'Allemagne prussienne*. París: Didier Laget (prod.), 2009.

10. Sobre el peculiar capítulo que envuelve la historia de este inmueble resulta de gran utilidad la lectura de "Reconstrucción o destrucción: un triste epílogo para la arquitectura del Siglo XX" en Hernández Martínez, Ascensión: *La clonación arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007. pp. 119–137.



10

*mi vecino, o mi hermano, tiene de la misma ciudad. Los mapas no son los territorios. Los mapas cambian, pueden estar orientados al norte o al infierno, al amanecer o a la derrota. El mapa que delata mis movimientos tiene mucho que ver con mi estado de ánimo, también con las calles que piso [...]. La ciudad condiciona mis pasos, igual que mi estado de ánimo condiciona mi percepción y ésta la ciudad, una ciudad que nunca es igual*¹¹.

Al hilo de este distanciamiento emocional ocasionado entre ciudad y ciudadanos como consecuencia de las apariciones y desapariciones físicas que condicionan *nuestras propias ciudades paralelas*, en Málaga, adquiriendo forma de chimenea, se eleva *Mónica*: un cuento de amor entre la ciudad y el tiempo. *Mónica* es la pintada de un nombre de mujer en una chimenea; otra más entre todas las que inundan el paisaje urbano. Pero éste rótulo posee un carácter patrimonial que la diferencia; es la inscripción de un pasado no muy lejano en el imaginario



11

de los ciudadanos. Esas letras blancas, de trazo tembloroso y lectura vertical, desaparecieron del horizonte de la ciudad escasos años atrás. Decisiones técnicas permutaron aquel enorme rótulo sobre el ladrillo refractario por una placa en la base de la vieja chimenea donde se puede leer la historia de aquellos enamorados. Hoy aquel nombre, borrado de sus paredes tras los trabajos de rehabilitación y conservación patrimonial de la chimenea, permanece en la memoria. Como ocurre con los cuentos más populares, es la herencia de la ciudad con los malagueños: su memoria (figura 11).

*"El entendimiento del valor de la memoria adquiere hoy una importancia extraordinaria. Es frecuente en la actualidad defender la conservación de lugares o ambientes que, aún careciendo de otros valores, conservan la memoria, pues es la memoria la que transforma sitios anónimos en lugares, donde los habitantes [...] se sienten identificados y donde depositan sus afectos"*¹².

11. Aranda Ruiz, Pablo: "Cada ciudad es mil ciudades". En *La Ciudad Viva*. [En línea]. Agencia de Vivienda y Rehabilitación de la Junta de Andalucía, Consejería de Fomento y Vivienda, 2010. [citado 8 de enero de 2010]. Disponible en Internet: <<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=3554>>. ISSN: 1888-5462.

12. Candau Rámila, María Eugenia: "La imagen construida de la ciudad de Málaga". En Arjones Fernández, Aurora; Candau Rámila, María Eugenia: *Valores de cinco arquitecturas "intervenidas" en Málaga*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 2006. pp. 56-101 (p. 79).

12. Rehabilitación de "Mónica" (Oscar Ortega Ruiz, 2008): Chimenea de la antigua *Fundición de Plomo de Los Guindos* (Félix von Schlippenbache, 1923). Málaga (España)

13. *Negative Map showing Region of the Monuments along the Passaic River*. Robert Smithson, 1967. Nueva Jersey (Estados Unidos de América).

El valor de la memoria, sobre otros valores como el histórico o el arquitectónico, otorga un reconocimiento popular sobre un espacio. Tensiona las relaciones entre la ciudad y el ciudadano, el cuál debe ser –hoy más que nunca– protagonista en esos espacios de confluencia y relación.

El esplendoroso pasado fabril de la Málaga de finales del XIX y principios del XX está presente en la ciudad por los escasos trazos de una arquitectura industrial que el olvido, el desinterés o la falta de recursos en distintos momentos, ha mantenido. En forma de chimeneas diseminadas por el territorio, la referencia al próspero pasado es constante. *Mónica* es una de esas crónicas capaces de trasladar el pasado hasta el presente y apropiarse de él.

Levantada en 1923 por el ingeniero B. Félix von Schlippenbache, *Mónica* es uno de los resquicios patrimoniales que la ciudad conserva de la *antigua Fundición de Plomo de Los Guindos*¹³, situada entonces en la que fuera principal área industrial de Málaga y hoy barrio residencial. Su restauración en 2008, tras dos intensos años de trabajo a cargo del arquitecto Óscar Ortega Ruiz y del aparejador José Luis Sánchez Moles, forma parte de la política cultural de recuperación patrimonial ejercida por la capital malagueña en la última década. La rehabilitación de la chimenea fue así reconocida por la Unión Europea por impulsar la conservación del Patrimonio Industrial, recibiendo la *Mención Especial Europa Nostra 2009* entre más de cien enclaves propuestos de veinticuatro países diferentes. Un premio que sin embargo no tiene sentido si no se reconoce la apropiación social previa del ciudadano sobre el patrimonio de la ciudad, y es que el papel activo y reivindicativo de la sociedad sobre su ciudad es el desencadenante tanto de sus construcciones como de sus transformaciones.

Cuando en 1993 el joven José Carlos Selva se encaramó a la chimenea para conservar su relación amorosa con Mónica Vallejo –posteriormente su mujer–, seguramente no era consciente de que su acción repercutiría notablemente en el sentir de todos los ciudadanos. El intrépido escalador trazó el futuro de una chimenea sumida a la desidia administrativa; inadvertida a todas las acciones públicas de regeneración urbana¹⁴. Aquella huella sobre la pared de ladrillo fue tachada por la mayoría de conservadores patrimoniales como acto vandálico, cuando habría que haber reconocido su acción –en aquel entonces– como el toque de atención que el pueblo necesitaba sobre un *patrimonio presente en el olvido*. Esto supuso la llamada, más de una década después, a una Administración que miraba a otros lugares más productivos y menos interesados en el patrimonio histórico o arquitectónico de Málaga.

Con la pintada del nombre de la novia perdida en lo alto de la chimenea, aquel *anónimo grafitero* no sólo reconquistaría el amor de Mónica, sino que reconciliaría a toda una ciudad con su historia. La nostalgia de un pasado glorioso daría paso a un futuro prometedor que no reniega de sus raíces; al contrario, lo pone en valor y lo incorpora a los hábitos cotidianos de ciudadanos que lo asumen como propio. Sin duda *Mónica* es un referente espacial trasladado a la memoria ciudadana; una *resignificación patrimonial* como reconocimiento añadido al pretendido por el autor de aquella inconsciente obra de arte contemporáneo.

Con aquel gesto espontáneo se pondría fin a un abandono conceptual del patrimonio industrial que ya duraba décadas, demostrando una vez más, que la apropiación social es fundamental para que el patrimonio forme parte de la vida de los ciudadanos. Como

13. Mientras que *la Chimenea* es obra del ingeniero Félix von Schlippenbach, la *Fundición Los Guindos* y el *Conjunto Residencial Obrero* aledaño para los trabajadores corresponden al arquitecto Fernando Guerrero Strachan, prolífico constructor de fábricas, edificios y pabellones industriales en las dos primeras décadas del Siglo XX. Rodríguez Marín, Francisco José: "Patrimonio y ciudad. La restauración de la chimenea industrial de Los Guindos o el valor de representatividad de la arquitectura industrial". En *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*. 2º semestre 2007. Nº 30. Málaga: Asociación Cultural Isla de Arriarán, 2007. pp. 7–30.

14. Debemos destacar la labor de numerosos particulares y agrupaciones (como *Asociación Astarté* o *Asociación Malagueña en Defensa de las Chimeneas Industriales y del Patrimonio Tecnológico*) que con sus trabajos, manifestaciones e investigaciones contribuyeron a que en 2004 el Ayuntamiento aprobara en Pleno la suspensión de todos los proyectos de demolición de Chimeneas y que en 2006 se concluyera un catálogo que otorgara protección arquitectónica a las trece chimeneas industriales que se conservan (sin uso) en la capital. Casi simultáneamente la Delegación de Cultura iniciaba los trámites administrativos para otorgar la protección adecuada al amparo de la *Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía*.



12 13

ya enunciara Alois Riegl en su propuesta para la renovación del sistema de protección del patrimonio, *"para que la protección de los monumentos sea efectiva tiene que tener como sujeto a la sociedad en su conjunto"*¹⁵. Quizás aquella pintada de romántica iniciativa supuso el primer eslabón en la cadena de apropiación social a la que Riegl ya hiciera alusión a principios del siglo XX. Sin embargo, una vez rehabilitada, la Unión Europea traspasa el reconocimiento popular de aquella acción y propone su reconocimiento institucional con una *Mención Especial* que al mismo tiempo borraba su nombre generando nostalgias no pronosticadas (figura 12).

DERIVAS URBANAS Y CARTOGRAFÍAS LITERARIAS

Desde estas líneas, *una chimenea* con nombre de mujer, *un parque* diminuto escondido entre rascacielos o *un corazón* temblorosamente dibujado en la hierba, sólo pretenden cualificar las lecturas aprehendidas del territorio y enriquecer nuestras cartografías particulares; como podrían ser las labradas en paralelo a las referencias manchegas, asiáticas o chilenas mencionadas al comienzo del artículo. Se trata de un ejercicio de abstracción anclado en puntos de reconocimiento propios, polizones de

nuestro viaje, que no sólo nos cuentan el territorio sino que además desde su personalización lo mantienen vivo.

Indefectiblemente, esta forma de mirar el territorio como construcción personal, nos traslada a los sugerentes planos de guerra donde se mapean exclusivamente las variables necesarias para comprender un territorio y una acción. Como los códigos empleados en aquellos mapas trazados por los ejércitos –descifrables sólo en su contexto espacial y temporal de asentamientos, trincheras, arboledas o zonas de fuego–, la exactitud de la cartografía de la ciudad la determinarán aquellos criterios adoptados en su construcción paisajística, histórica o urbana; desde lugares que no pretenden sólo la narración y documentación de crónicas, sino la defensa y argumentación de posiciones críticas de nuestro tiempo¹⁶, esto es, la conceptualización de argumentos generadores del espacio de la ciudad desde visiones contemporáneas de un territorio en continua transformación.

Inmerso en esa búsqueda personal de argumentos generadores de un territorio siempre cambiante, el 30 de septiembre de 1967 Robert Smithson subía en Nueva York a un autobús con destino Passaic (figura 13). Con una cámara fotográfica, un ejemplar del *New York Times*

15. Arjones Fernández, Aurora: "La teoría de los valores de Alois Riegl y su aplicación en el proyecto de arquitectura en Europa (1905-2006)". En Arjones Fernández, Aurora; Candau Rámila, María Eugenia. *Op. Cit.* pp. 24-55 (p. 31).

16. Situación descrita por Ricardo Devesa como *"la ruptura creada y la irrupción de un nuevo proceder que tuvo lugar en los presupuestos teóricos de la arquitectura española a finales del siglo XX y principios del siglo XXI"*. Devesa Devesa, Ricardo: "Teoría y acción en la década de los prodigios. Crónica de una hazaña colectiva." En Devesa Devesa, Ricardo; Gausa Navarro, Manuel (eds.): *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. pp. 16-28.

14. *The Fountain Monument* (abajo). *The Sand-Box Monument* (arriba). Robert Smithson, 1967. Nueva Jersey (Estados Unidos de América).



de aquel sábado y una edición de bolsillo de *Earthworks*¹⁷ como únicos compañeros de viaje, transcurridos unos minutos el artista alcanza su primera parada: un viejo puente de acero y madera con un peculiar mecanismo de apertura para permitir el paso de los barcos bajo su estructura que él bautiza como *Monument of Dislocated Directions*. Al disparar y congelar con su cámara el instante del objeto-puente en repetidas ocasiones, Robert Smithson nos propone un ejercicio de reconocimiento y formulación de la identidad de un lugar: una *monumentalización* de elementos cotidianos que desde la construcción subjetiva y la apropiación social se convierten en referentes del territorio.

En la publicación de su paseo por Passaic en la revista *Artforum*¹⁸, Smithson también nos conduce hasta un paisaje de tuberías y colectores bajo una autopista en construcción (*Monument with Pontoons: The Pumping Derrick, The Great Pipes Monument* y *The Fountain Monument*), o nos señala un cajón de arena abandonado para el juego de los niños (*The Sand-Box Monument*). Frente a la ruina clásica y romántica –consecuencia del lugar caducado–, el artista califica estos nuevos referentes urbanos como ruinas a la inversa: ruinas de lo próximo, de lo que está por venir. Así, punto a punto, mediante el descubrimiento espontáneo y creativo opuesto a cualquier noción rígida de conocimiento previo, más allá de querer invitarnos a visitar el lugar, el artista nos plantea un discurso patrimonial que convierte el paseo tradicional en la construcción personal de un paisaje; *su paisaje* (figura 14).

El paisaje de la ciudad es una construcción que implica en igual medida a los valores que asumimos intrínsecos al territorio –desde el plano físico; como escenario– y a aquellos otros que el imaginario personal otorga a dicha realidad –desde la traslación de tiempos; como percepción–. En su conjugación descubrimos la apropiación que el individuo ejerce sobre un entorno de aproximación que, en definitiva, no hace sino construir la propia ciudad. Esto es, esferas híbridas de participación donde

17. Aldiss, Brian W.: *Earthworks*. Nueva York: Signet (New American Library, a division of Penguin Group, 1ª ed.), 1967. [Título original: *Earthworks*. Londres: Faber and Faber Limited, 1965.]

18. Smithson, Robert: "The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the eternal city?". En Leider, Philip (ed.): *Artforum*. Vol. VI. Núm. 4. "Space and Dream". Diciembre de 1967. Nueva York: M. Knoedler&Co., Inc., 1967. pp. 48–51. Posteriormente publicado con el título "A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey". En Holt, Nancy (ed.): *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*. Nueva York: New York University Press, 1979. pp. 52–57.

el ciudadano establece vínculos con el medio. En dicho contexto, la construcción de nuestras propias cartografías de la ciudad tensará las líneas del tiempo de modo que el ciudadano, como ser creativo, compondrá su propio paisaje convocando elementos borrados, olvidados o desaparecidos del territorio que pertenecen a su memoria –ausencias presentes– desvelando situaciones que, aun siendo tangibles, carecen de participación en el ritmo cotidiano de su ciudad –presencias ausentes–.

Referían Deleuze y Guattari que "*siempre se necesitan expresiones «anexactas» para designar algo exactamente*"¹⁹. El empleo de la intuición como parte de la estrategia de aproximación, como un paso en firme y no una dubitación, genera *pensamientos anexactos* capaces de designar con precisión el territorio. Para ello, y como subrayaba Manuel Gausa, la aproximación a la ciudad hay que hacerla necesariamente con desenfado y sin complejos. Así, como premisa, se formula la exploración de aquellos jeroglíficos que construyen nuestro entorno: "*con la percepción, sin inercias ni prejuicios de los datos del propio entorno y con el máximo partido inventivo*"²⁰. En este sentido, pasear por la ciudad es una estimulación constante a nuestros pensamientos; sin pautas, como nos proponía Robert Smithson en Passaic; intentando despojar de premisas y referencias previas nuestro recorrido; convirtiéndola en desconocida o siendo nosotros los desconocidos. Se produce por tanto una paradoja: al mismo tiempo que la distancia intelectual y perceptiva con el lugar nos limita en su conocimiento, ese intervalo activa nuestra imaginación y multiplica las capacidades de aproximación al mismo. Esa condición resulta sugerente y útil en el proceso en la medida que nos transforma en ávidos constructores urbanos.

Las acepciones ligadas a este acontecimiento, a esta apropiación territorial fundada en inquietudes o

necesidades personales y colectivas –ya sean intencionadas o fortuitas–, son múltiples y heterogéneas pero nunca excluyentes. Todo ello sin desplazar, y menos rechazar, la convivencia con territorios intangibles que de igual modo comprometen al ciudadano en otros estratos que, reales o no, confluyen en un diálogo obligado para posicionarlo en territorios concretos. Las experiencias acumuladas por los ciudadanos a modo de historias paralelas o notas en los márgenes de un cuaderno, así como los procesos socio-espaciales que en la ciudad tengan cabida, pueden aproximarnos, asumiendo su lectura fragmentaria –con inherentes y leves síndromes de inconexión–, a cualquier territorio propuesto.

"[...] esta plaza Dauphine es uno de los lugares más profundamente apartados que yo conozca, uno de los peores descampados de París. Cada vez que he estado allí, he sentido cómo me abandonaba poco a poco el deseo de ir a otra parte, he debido luchar conmigo mismo para desprenderme de un abrazo muy dulce, demasiado agradablemente insistente y, mirándolo bien, desgarrador"²¹.

Esto confirma la vigencia de un *relieve psicogeográfico* en la ciudad que, defendido en los cincuenta por Guy Debord en sus planteamientos de la *deriva*²² o por Paul Chombart en sus *mapas psíquicos de sensaciones*²³, ejerce fuerzas afectivas y corrientes de repulsión sobre un mismo territorio (figura 15). Cuestión que ya abordaran los surrealistas, aun con exceso de confianza en el azar del encuentro casual (para ellos condición de la certeza), desde los primeros años veinte. Una suerte de "pasos perdidos" depurada por André Breton en su *Nadja* del París del 28 donde lugares como la *plaza Dauphine*, el *restaurant Delaborde* en el *muelle Malaquais*, la *calle Faubourg-Poissonnière*, la *librería L'Humanité*, el "*Teatro de las Dos Máscaras*" en la *calle Fontaine*, el *passage de*

19. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Op. Cit.* p. 25.

20. Gausa Navarro, Manuel: "Otra mirada, marco de red". En Devesa Devesa, Ricardo; Gausa Navarro, Manuel (eds.). *Op. Cit.* p. 14.

21. Breton, André: *Nadja*. Madrid: Ediciones Cátedra (5ª ed. de José Ignacio Velázquez), 2009. pp. 163–164.

22. Debord, Guy-E.: "Théorie de la dérive". En Dahou, Mohamed; Jorn, Asger; Wyckaert, Maurice (ed.): *Internationale situationniste. Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste*. Núm. 2. Diciembre de 1958. París: Internationale situationniste, 1958; p. 19. [Título original publicado en: *Les Lèvres nues*. Núm. 9. Noviembre de 1956. Edición consultada: Navarro Monedero, Luis (trad.): "Teoría de la deriva". En Navarro Monedero, Luis (dir.): *La realización del arte: Textos completos de la revista Internationale Situationniste*. Núms. 1–6 (Vol. 1: 1958–61). Madrid: Literatura Gris, 1999.]

23. Chombart de Lauwe, Paul-Henry: *Paris et l'agglomération parisienne*. París: Bibliothèque de Sociologie Contemporaine; P.U.F., 1952.

15. *Guide Psychogeographique*. Guy-E. Debord. 1956. París (Francia).



15

l'Opéra o la *cervecería À la Nouvelle France*, conformarán el complejo documento experimental con el que el artista establecerá repentinas proximidades entre el París impredecible dibujado por sus relatos y el nuevo horizonte desvelado —desde el momento de su lectura— en nuestro imaginario de la capital francesa.

CARTOGRAFÍAS VIVIDAS, TERRITORIOS SOÑADOS

En definitiva Breton, Debord, Smithson... no trataban de indicarnos lo que podríamos encontrar en estos lugares y lo que diferenciaría a Passaic, Nueva York y París de ciudades como Londres, Berlín o Los Ángeles. Tan sólo estimulaban la plasmación íntima de lugares y deseos que, inconscientemente, todos generamos a cada paso y a

cada instante en nuestra ciudad (o en esa ciudad paralela que es nuestra ciudad). Esto es, la formulación personal de propuestas de reconocimiento de un territorio patrimonial común del que nos apropiamos y que incorporamos —manipulado— al paisaje colectivo.

El espesor y la conexión entre los acontecimientos tratados a lo largo del artículo nos han ayudado a reconocer situaciones irreversibles que enferman crónicamente la ciudad y a detectar la reversibilidad de aquellos escenarios patrimoniales que son clave en el desarrollo de las diferentes ciudades visitadas, pero indiscutiblemente, el objetivo último no es otro que dar forma a ese deseo tan cotidiano como inalcanzable: convertirnos en cartógrafos de nuestros propios deseos de ciudad. ■

Bibliografía citada:

- Adnan, Etel: "Maps, oh maps!". En Graham, Janna y otros (com.): *On the Edgware Road*. Londres: Serpentine Gallery & Centre for Possible Studies, 2012.
- Aldiss, Brian W.: *Earthworks*. Nueva York: Signet (New American Library, a division of Penguin Group, 1ª ed.), 1967.
- Aranda Ruiz, Pablo: "Cada ciudad es mil ciudades". En *La Ciudad Viva*. [En línea]. Agencia de Vivienda y Rehabilitación de la Junta de Andalucía, Consejería de Fomento y Vivienda, 2010. [citado 8 de enero de 2010]. Disponible en Internet: <<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=3554>>.
- Arjones, Aurora; Candau, María Eugenia: *Valores de cinco arquitecturas "intervenidas" en Málaga*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 2006.
- Binet, Hélène y otros (ed.): *Holocaust Memorial Berlin*. Baden (Alemania): Lars Muller Publishers, 2005.
- Breton, André: *Nadja*. Madrid: Ediciones Cátedra (5ª ed. de José Ignacio Velázquez), 2009.
- Chombart de Lauwe, Paul-Henry: *Paris et l'agglomération parisienne*. París: Bibliothèque de Sociologie Contemporaine; P.U.F., 1952.
- De Diego, Estrella: *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: La Biblioteca Azul (serie mínima). Ediciones Siruela, 2008.
- Debord, Guy-E.: "Théorie de la dérive". En Dahou, Mohamed; Jorn, Asger; Wyckaert, Maurice (ed.): *Internationale situationniste. Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste*. Núm. 2. Diciembre de 1958. París: Internationale situationniste, 1958.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos (9ª ed.), 2010.
- Devesa, Ricardo; Gausa, Manuel (eds.): *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Endlich, Stefanie: *Wege zur Erinnerung. Gedenkstätten und -orte für die Opfer des Nationalsozialismus in Berlin und Brandenburg*. Berlín: Metropol-Verlag, 2006.
- Hernández, Ascensión: *La clonación arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.
- Holt, Nancy (ed.): *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*. Nueva York: New York University Press, 1979.
- Hornstein, Shelley; Jacobowitz, Florence (ed.): *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*. Bloomington (Estados Unidos de América): Indiana University Press, 2003.
- Houellebecq, Michel: *El mapa y el territorio*. Barcelona: Panorama de Narrativas. Editorial Anagrama, 2011.
- Instituto Cervantes: *Jorge Luis Borges, Obras Completas. Volumen 1/2*. Barcelona: RBA Coleccionables S. A., 2005.
- Laget, Didier (dir.): *Murmur de Berlin: Zeit Machine. La déconstruction du Palais de la République fut une machine à effacer le temps. Berlin passe du XXle siècle à l'Allemagne prussienne*. París: Didier Laget (prod.), 2009.
- Navarro, Luis (trad.): "Teoría de la deriva". En Navarro Monedero, Luis (dir.): *La realización del arte: Textos completos de la revista Internationale Situationniste*. Núms. 1-6 (Vol. 1: 1958-61). Madrid: Literatura Gris, 1999.
- O'Brien, Rosemary: *Pocket Parks of NYC*. Nueva York: s.e., 2012.
- Pamuk, Orhan: *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Barcelona: Debolsillo, 2007.
- Riedle, Andrea (ed.): *Sites of Remembrance 1933-1945. Memorial sites, documentation centres and museums concerning the history of the national socialist dictatorship in Berlin and Brandenburg*. Berlín: Permanent Conference for Directors of National Socialist Memorial Sites in the Berlin Area; Sachsenhausen Memorial and Museum; Brandenburg Memorials Foundation (2ª ed.), 2011.
- Rodríguez, Francisco José: "Patrimonio y ciudad. La restauración de la chimenea industrial de Los Guindos o el valor de representatividad de la arquitectura industrial". En *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*. 2º semestre 2007. Nº 30. Málaga: Asociación Cultural Isla de Arriarán, 2007.
- Smithson, Robert: "The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the eternal city?". En Leider, Philip (ed.): *Artforum*. Vol. VI. Núm. 4. "Space and Dream". Diciembre de 1967. Nueva York: M. Knoedler&Co., Inc., 1967.

Joaquín Ortiz de Villajos Carrera (Málaga, 1982). Arquitecto (2007), Master en Ciudad y Arquitectura Sostenible (2010), Master en Arquitectura y Patrimonio Histórico (2011) y Doctor con Mención Internacional (2015) por la Universidad de Sevilla (estancia en Oxford Brookes University, 2012). Arquitecto y consultor, ha sido profesor de las dos Cátedras de la ETSA de Málaga: Materiales de Construcción y Paisaje y Turismo (2011-15), y profesor invitado en el Master en Arquitectura y Patrimonio Histórico de la Universidad de Sevilla (2015). Investigador del Grupo TEP-141 «Proyecto y Patrimonio» (2011-16), del Proyecto de Excelencia «Arquitectura, Ciudad y Territorio en Málaga» (2008-12) y del Proyecto «Viviendas Experimentales» (2006-08). Ha realizado ponencias y exposiciones en Chile (San Pedro de Atacama y Santiago de Chile, 2010), Brasil (Sao Carlos, 2010), Inglaterra (Oxford, 2012), Italia (Ischia, 2008), Holanda (Rotterdam, 2008), Alemania (Würzburg, 2005) y España (Madrid, 2009, 2011; Málaga, 2010, 2011, 2015; Granada, 2010). Colaborador habitual en prensa: Málaga Hoy, La Opinión de Málaga y Diario Sur.

PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS ENCUENTROS 72

A DIFFERENT PAMPLONA: THE VENUES OF THE ENCUENTROS 72 ART FESTIVAL

Marta García Alonso

RESUMEN Los Encuentros del 72 fueron un festival de arte de vanguardia que se celebró en Pamplona en junio de 1972 y que supuso un hecho cultural sin igual en la historia de nuestro país. Soportado por la familia Huarte, el evento organizado por el grupo de música Alea logró transformar la ciudad durante los ocho días en los que sus habitantes convivieron con artistas llegados de todo el mundo. Ampliamente investigado desde el punto de vista del arte, el artículo aborda su estudio a través de la lectura de los escenarios definidos en el catálogo diseñado por De Pablo y Alexanco. Durante aquella semana el recinto amurallado de la Ciudadela se estrenó como emplazamiento cultural y el efímero espacio de las cúpulas neumáticas de De Prada Poole tuvo un protagonismo especial pasando a ser, paradójicamente, uno de los recuerdos más firmes de aquellas jornadas. Salas de cine, museos, espacios deportivos y otros privados se sumaron a la fiesta del arte en la que, a través de lo insólito, de la transformación de lo cotidiano, la Ciudad se desveló como el principal espacio, el escenario idóneo para la creación artística y la interrelación entre arte y ciudadanos. Por último el artículo revisa en qué modo la huella de los Encuentros está presente en Pamplona y en su propuesta cultural actual; cómo aquella ciudad paralela invadida de arte vital y público, pudo definir de algún modo la ciudad construida hoy y su carácter en el futuro.

PALABRAS CLAVE Pamplona; Encuentros 72; Huarte, Ciudadela; arquitectura efímera, de Prada Poole

SUMMARY Encuentros 72 (1972 Encounters) was an avant-garde art festival held in Pamplona in June 1972 that represented an unprecedented cultural event in Spain. The event was sponsored by the Huarte Family and organized by the members of the Alea music group, who were able to transform the city into a happening for eight days while residents mingled with artists from all over the world. The Encuentros 72 art festival has been extensively researched from an artistic point of view, so this article will study the exhibition venues described in the catalogue designed by Luis de Pablo and José Luis Alexanco. That week, the walled enclosure of Ciudadela Park made its debut as a cultural centre and José Miguel de Prada Poole's ephemeral pneumatic domes played a stellar role. Paradoxically, they were what many people remembered most about the art festival. Cinemas, museums, sports centres and other venues joined forces with the festival and, by embracing the uncommon and transforming the habitual, the city revealed itself as the perfect stage and ideal setting for artistic creation and interaction between art and people. Finally, the article examines the mark that the festival left on the city and its current cultural offerings. It explores how that parallel city, invaded by vital, public art, defined the Pamplona of today and the city's future.

KEY WORDS Pamplona; Encuentros 72 Art Festival; Huarte; Ciudadela Park; ephemeral architecture; de Prada Poole

Persona de contacto / Corresponding author: mgaralo@unav.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.

U nos días antes de que la ciudad se tiñera de blanco y rojo¹, Pamplona acogió del 26 de junio al 3 de julio de 1972 a más de trescientos artistas de vanguardia, de todas las disciplinas y procedentes de los cinco continentes, para celebrar un festival de arte global y rupturista. Los *Encuentros del 72* trataron de propiciar la deseada comunicación entre distintas manifestaciones artísticas, entre los propios creadores y entre estos con los habitantes de la ciudad. Allí estuvieron los protagonistas del arte del momento, muchos de los cuales se afianzaron en las siguientes décadas como estandartes de la cultura contemporánea a nivel nacional e internacional. En el largo listado de participantes encontramos a John Cage, David Tudor, Steve Reich, Carlos Ginzburg, Hélio Oiticica, Ignacio Gómez de Liaño, Equipo Crónica, Alain Arias-Misson, Antoni Muntadas entre muchos otros². Los actos públicos y

gratuitos hicieron de la capital navarra lo que nunca había sido y que difícilmente podrá volver a ser: durante ocho días se convirtió en la capital de la vanguardia del arte. Aquella invasión convirtió la ciudad en *otra* Pamplona en cierta forma similar a la que Fernando Huici imaginó en su poema público.

“La ciudad otra. Dos enormes espejos de cuatro por seis metros son paseados por las calles. Toda la ciudad se refleja en ellos creándose una segunda realidad. El espacio reflejado es notablemente distinto del primitivo. Sus posibilidades de transformación son múltiples (creación de calles infinitas por la oposición de dos espejos...). La ciudad se encuentra frente a un muro fantástico, separada del tablero de ajedrez por un muro de cristal que no llega a ser camino. Pero no existe tal ciudad otra como término opuesto al primitivo. El espejo no es espacio sino ojo que realiza lecturas diversas de la ciudad (...)”³.

1. Los *Encuentros 72* de Pamplona se celebraron una semana antes de las fiestas patronales en honor a San Fermín, del 6 al 14 de julio, en las que se viste de blanco, con faja y pañuelo color rojo.

2. El listado completo de artistas que participó en los *Encuentros 72* se puede consultar en Díaz Cuyás, José: *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2009. pp. 404-405.

3. Huici, Fernando: “La ciudad otra”. En Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. p. 237.

1. Noticia de explosión de artefacto
2. Plano de la ciudad. *Catálogo de los Encuentros*
3. Portada del libro *La Comedia del Arte*. Estructuras metálicas de Valcárcel Medina en el Paseo Sarasate, *Encuentros 72*



1 2

HUARTE, MECENAS DE LOS *ENCUENTROS*

D. Félix Huarte⁴, empresario, político e importante promotor navarro, falleció en Pamplona en abril de 1971. Los *Encuentros* surgieron a partir de la idea de los hermanos Huarte Beaumont de hacer un regalo a la ciudad cumpliendo la voluntad de su padre. Para ello contactaron con el compositor Luis de Pablo y el artista plástico José Luis Alexanco, componentes del grupo Alea laboratorio de música electrónica que, apoyados por los Huarte y desde 1965 en Madrid, habían difundido las últimas tendencias de la música contemporánea a través de la organización de ciclos de conciertos.

Hay que tener en cuenta el inusual interés hacia el arte contemporáneo que caracterizó a los promotores del evento y su conocida labor de mecenazgo no solo a

través del apoyo personal a los artistas sino también con su interés por la divulgación de la cultura y el arte⁵. Sólo así podemos entender que la familia Huarte, además de costear los actos organizados en el festival, aceptara, de cara a las autoridades, ser la última responsable de lo que allí ocurriera⁶. Frente a la entusiasta espera del evento compartida por intelectuales de todo el país y gran parte de la población de la capital navarra⁷, existían sin embargo otras posturas que iban desde la indiferencia a la utilización del evento con fines políticos. El grupo terrorista ETA recibió los *Encuentros 72* con la explosión de una bomba en el monumento al General Sanjurjo a pocos metros de los espacios de celebración: la ciudad ya fue *tocada* antes siquiera de haber comenzado los eventos el lunes 26 de junio de 1972 (figura 1).

4. Sobre Félix Huarte, consultar Paredes Alonso, Javier: *Félix Huarte 1896-1971: un luchador enamorado de Navarra*. Barcelona: Ariel, 1997.

5. Sobre la labor de mecenazgo de la familia Huarte, véase *Arquitectura*. N° 154. Octubre de 1971. Madrid: COAM, 1959.

6. "Me llamó el Gobernador y me dijo que se habían autorizado los Encuentros pero que nosotros éramos los que respondíamos del orden." en Ezker, Alicia: "Los Encuentros no supieron separar arte y política (entrevista a Juan Huarte)". En *Diario de Noticias*, 25 años de los Encuentros, 25 de mayo de 1997. Pamplona: Diario de Noticias, 1993.

7. Respecto a las características culturales de Pamplona consultar Sádaba Cipriani, Silvia D.: *Los Encuentros de Arte de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte*. Director: Francisco J. Zubiaur Carreño. Universidad de Navarra, Departamento de Historia del Arte, 2013. pp.163-165.



3

Como un plan de ataque, esta vez artístico, pudo leerse el plano de Pamplona incluido en el *Catálogo de los Encuentros* donde De Pablo y Alexanco plasmaron su ambicioso proyecto (figura 2). La respuesta a la carta blanca del encargo fue una propuesta artística que, basada en un primer momento en la música, amplió su abanico de actuación para diseñar un festival de arte experimental, abierto a todo tipo de manifestaciones que quería ser reflejo del panorama artístico del momento. Una idea que inevitablemente miró hacia el ejemplo de la *Documenta de Kassel*, el *festival de Spoleto* y la *Bienal de Venezia* y que alimentó también la esperanza de, como esta última, celebrarse cada dos años⁸. Tan altas aspiraciones solo pudieron ser dinamitadas por un nuevo acto terrorista: seis meses después de la celebración de los *Encuentros de Pamplona* y en esta misma ciudad, ETA secuestró en su propia casa a Felipe Huarte Beaumont,

momento a partir del cual la familia mecenas retiró, de forma paulatina, su participación y su apoyo público al arte.

EL CATÁLOGO DE LOS *ENCUENTROS*: LA DEFINICIÓN DE ESCENARIOS DEL ARTE

También en el catálogo de ese mismo año de la *Documenta de Kassel* se pudieron inspirar el músico y el artista para realizar el de Pamplona: como aquel, el de los *Encuentros* fue un ambicioso trabajo de diseño gráfico de dimensiones tan generosas que dificultó su utilización como guía del evento⁹. Escrito en diversos idiomas, con páginas desplegadas, fotografías y textos sobre cada obra programada, se caracterizó por la compilación de *carteles* en los que la información (fecha, autor, título, escenario) siguió un patrón definido en líneas verticales que en todo caso quedaba en un discreto segundo plano sobre un fondo que trataba de representar y transmitir al usuario, el interés de cada acto. Sus características han hecho que hoy sea un apreciado objeto de museo.

En aquel plano de la ciudad y rodeados en rojo (figura 2) De Pablo y Alexanco señalaron los lugares en los que debían discurrir los actos, elegidos según principios de cercanía, capacidad de ocupación y situación en el centro de Pamplona. El estudio del mapa ofreció a los organizadores la metodología más efectiva de conocimiento de un territorio que no les era propio; debió de ser, por lo tanto, un importante activo en el plan de los diseñadores afincados en Madrid, donde analizar el escenario en el que planificar su propia *comedia del arte*¹⁰ (figura 3). A partir de un plano de 1972 pudieron acercarse, de una manera abstracta, a una ciudad que estaba creciendo rápidamente.

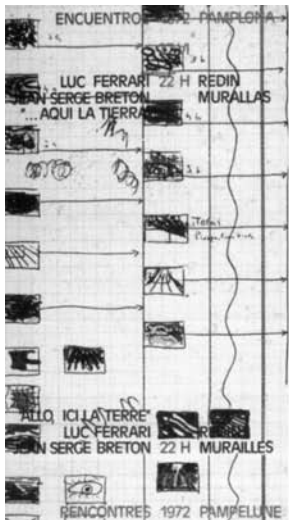
En manos de los componentes del grupo Alea y gracias a sus múltiples contactos en el mundo artístico, el desarrollo del proyecto tomó forma en pocos meses. Echando la vista atrás y teniendo en cuentas las limitaciones de las comunicaciones de entonces, sorprende que pudiera organizarse el evento en tan corto período de tiempo. El convulso clima político del país tampoco fue impedimento para la rápida y positiva respuesta de

8. Se anuncia como festival bienal en Tabar, C.: "Apertura oficial de los Encuentros". En *Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972, p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903.

9. Sádaba Cipriain, Silvia D., op. cit. supra, nota 7, p. 168.

10. En referencia al título del libro que sobre los *Encuentros* publicaron Fernando Huici y Javier Ruiz. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, nota 3.

4. Catálogo de los Encuentros. Escenarios: Espacios lúdico-culturales de la ciudad
5. Catálogo de los Encuentros. Escenarios: Espacios públicos



todos los invitados, muchos de los cuales se implicaron de forma activa en el festival, aportando ideas y datos sobre otros artistas de vanguardia, sobre las últimas corrientes artísticas y su posible incorporación a los actos¹¹. Según los organizadores todo ello fue posible gracias a la característica más importante del festival. El haber sido organizado por artistas y no por marchantes ni patrocinadores de arte, fue un hecho singular de los *Encuentros* 72 que ayudó a multiplicar los cauces de su difusión durante el período de su preparación.

Además de lectura secuencial de los actos, el catálogo sirve de guion para el análisis de los diferentes

escenarios que Pamplona brindó a los *encuentristas*: si el plano contenido en su interior nos muestra la imagen de una ciudad *atacada* por el arte, el recorrido por los diversos carteles nos ayuda a entender la intensidad y riqueza del programa y los diferentes espacios que en aquellos días acogieron la fiesta del arte de vanguardia en forma de conferencias, conciertos, exposiciones, cine, teatro y acciones públicas¹² "explotando al máximo las posibilidades de una ciudad considerada de provincias"¹³ que, sin embargo, aportó la cercanía suficiente entre las sedes como para justificar el olvido del necesario tiempo de recorrido de un lugar a otro¹⁴.

Espacios lúdico-culturales

Los principales espacios culturales de la ciudad se volcaron con la iniciativa (figura 4): el Museo de Navarra acogió la única muestra dedicada a la pintura con obras representativas del “Arte Vasco Actual”; en la sala de la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona se celebró una interesante exposición de textos de Crítica del Arte; los cines Avenida, Príncipe de Viana y Carlos III, prestaron sus salas para las proyecciones de grabaciones plástico-musicales y películas experimentales; en el teatro Gayarre representaron sus obras el grupo ZAJ y Sylvano Bussotti. Por último, la sala de la Caja de Ahorros de Navarra, que había acogido en los meses precedentes unas concurridas charlas introductorias del arte de vanguardia, fue escogida como sede de animados coloquios¹⁵.

Los actos no solo ocuparon espacios culturales al uso: se unieron a la fiesta espacios privados como la sala del Hotel Tres Reyes, donde se pudo ver la exposición de la generación automática de formas plásticas y sonoras y la compleja red de ordenadores que la producían, y la del Hotel Maissouave que de forma improvisada acogió diversas exposiciones de fotografía¹⁶. El Frontón Labrit y el entonces recién estrenado pabellón Anaitasuna mutarían su habitual uso deportivo para albergar los eventos de carácter más multitudinario como eran los conciertos de John Cage y David Tudor y Eduardo Polonio y Horacio Vaggione¹⁷.

Espacios públicos

A estas sedes el festival sumó áreas abiertas, paseos y calles donde se pudieron ver instalaciones artísticas y espectáculos de diferente calado (figura 5). Para ello,

para apropiarse de los espacios públicos de la ciudad y en un momento en el que todo arte era público y que todo lo público poseía de por sí un carácter político¹⁸, fue necesario el apoyo del Ayuntamiento y del Gobierno de Navarra, de las autoridades y de los cuerpos de seguridad, que mantuvieron además un seguimiento continuo de los actos. Entre los lugares elegidos destacó el interés del espacio amurallado de la zona del Redín, donde los organizadores programaron el espectáculo híbrido de música y proyecciones de Luc Ferrari y Jean Serge Breton que finalmente impidió la lluvia. El artista Gardy Artigas pintó la calzada cubierta de la calle San Miguel y las regias esculturas del Paseo Sarasate convivieron con las instalaciones de elementos de andamiaje industrial de Antonio Valcárcel Medina y los teléfonos aleatorios de Lugan, convirtiendo aquel espacio en uno de los más fotografiados de los *Encuentros*.

Si estos espacios públicos pasaron la criba de las autoridades competentes, no ocurrió lo mismo con el proyecto que se presentó para cubrir la plaza del Castillo. El salón social más importante de la ciudad y punto central de su centro histórico, si bien no fue rodeado en el plano del catálogo, sí estuvo en el punto de mira de los organizadores que propusieron a José Miguel de Prada Poole la construcción en su interior de su arquitectura efímera.

Cúpula neumática

Las primeras propuestas del arquitecto fueron trazadas ocupando un imaginario contexto fuera de la ciudad, en continuidad con sus estudios acerca de la urbe y en similitud a la Ciudad Instantánea que había realizado un año

11. Sirva de ejemplo las misivas entre Muntadas y Alexanco, que revelan cómo este propuso la exposición de videotapes y puso a los organizadores en contacto con Willoughby Sharp. En Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, nota 2, p. 288.

12. Este artículo no pretende enumerar y mucho menos ahondar en las interesantes propuestas artísticas que tuvieron lugar en Pamplona, algo estudiado en profundidad por Silvia D. Sádaba Ciprián y que José Díaz Cuyás ha reflejado en el catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

13. Farinós Said, Ángel: “Encuentros 1972 Pamplona”. En *Arquitectura*, N° 162–163, julio-agosto 1972. Madrid: COAM, 1959. pp. 82–83.

14. La apretada agenda previó actos en horas consecutivas y en espacios alejados entre sí. Lo recuerda Sistiaga en Echeverría, Paula: “Que Pamplona sea hoy o no referente cultural depende de los pamploneses (entrevista a José Antonio Sistiaga)”. En *Diario de Noticias*, jueves 19 de febrero de 2009. Pamplona: Diario de Noticias, 1993.

15. Dirigida por Xabier Morrás, la sala de cultura de la CAN fue un importante agente dinamizador cultural de la ciudad. Sobre esta cuestión véase Sádaba Ciprián Silvia D., op. cit. supra, nota 7, p. 164.

16. El Hotel Maissouave acogió algunas de las exposiciones previstas en la cúpula neumática.

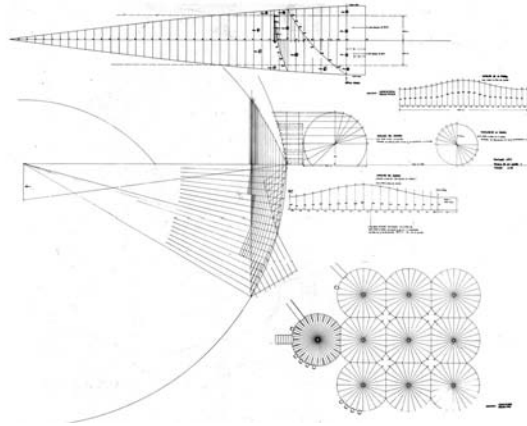
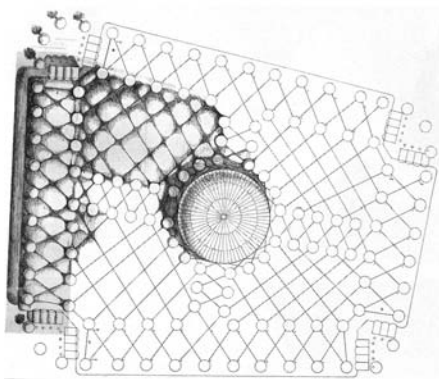
17. Finalmente el concierto de John Cage se celebró en la Ciudadela el día 2 de junio después de que el frontón Labrit acogiera, debido a la lluvia, el concierto de Ferrari y Breton que protagonizaron los *ninots* del equipo Crónica.

18. Véase Díaz Cuyás, José: “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”. En Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, nota 2, pp. 16–37.

6. Arquitectura neumática. Propuesta de cubrición para la plaza del Castillo y propuesta en el solar de capitania, De Prada Poole, Pamplona 1972

7 y 8. Cúpulas neumáticas, *Encuentros 72*, De Prada Poole, Pamplona 1972. Imagen exterior e interior

9. *Catálogo de los Encuentros*. Escenarios: Cúpula Neumática



6

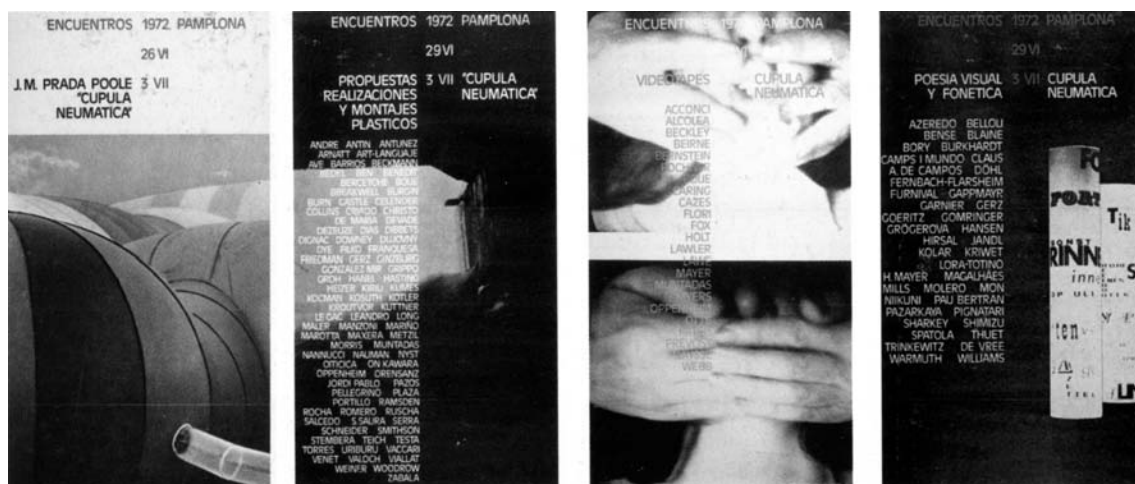


7 8

antes en Ibiza, en el contexto del VII Congreso del *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID)¹⁹. Pero pronto en la mente de Alea y en la del propio arquitecto, tomó fuerza la idea de una instalación capaz, como la *Instant City* de Peter Cook, de provocar la activación de la ciudad y ser su estímulo a nivel cultural. ¿Por qué no lograrlo también posándose sobre ella? En la emblemática plaza, y rodeada de su caserío de parcelación gótica, la nube de plástico construiría una imagen desconocida. La edificación levantada a lo largo de los siglos frente a la construida con aire en apenas unas horas, el contraste de la escala y la pregnancia de las formas de las cúpulas de plástico y el detalle de lo doméstico, suscitaría el debate de la arquitectura que debía construirse en el futuro.

En la plaza del Castillo, la construcción se proyectó como una red de cables atados en los troncos de los árboles de la plaza, sobre los que apoyaban las superficies de P.V.C. de 0,3 mm a inflar, de manera similar a la que De Prada había utilizado para levantar la cúpula translúcida situada en uno de los extremos de su ciudad neumática de Ibiza. Los planos del proyecto, dibujados con un estilo académico que no logró transmitir la inmaterialidad de la idea, fueron estudiados por las autoridades que desestimaron la propuesta. Todo hace pensar que tras el informe adverso de los bomberos que adujeron problemas de evacuación²⁰, se escondían razones de índole político.

Frente a la centralidad en el mapa de la plaza del Castillo, el solar de los antiguos cuarteles fue visto como un



9

destierro a las afueras de la ciudad por artistas y organizadores (figura 6). Una lectura que contrasta con el actual calado del espacio en la ciudad, convertido en centro de exposiciones y congresos. A pesar de su proximidad al centro y de servir como espacio de transición entre el Paseo Sarasate y la Ciudadela, se trataba como suele recordar De Prada Poole, de un lugar sitiado: el solar estaba rodeado del Gobierno Militar, el Palacio de Justicia y la nueva muralla levantada en 1889 con la que la ciudad ganó el espacio para construir su primer ensanche.

Y allí nacieron once cúpulas de veinticinco metros de diámetro y doce metros de altura, mantenidas gracias a doce ventiladores industriales que impulsaban en su interior una corriente continua de aire (figura 7). A diferencia de lo proyectado en la plaza del Castillo, no había árboles y la arquitectura debió nacer desde el suelo, por lo que su geometría circular quedó grabada en las zanjas que los operarios realizaron días antes. Esto, sin duda, marcó el carácter de la propuesta y alimentó la sorpresa de quienes las visitaron durante los escasos días que permanecieron en pie. Primero desde fuera para, siguiendo un necesario ritual de entrada que obligaba, tal y como explica su autor, a bajar la vista al suelo y agacharse llevando las manos hacia delante “como si un supositorio fuera”²¹, conseguir entrar en aquel insólito espacio (figura 8).

La experiencia de vivir la atmósfera interior teñida de color y de olor a vainilla, y con el aire sobrepresionado, hizo de aquella instalación la menos conceptual de las celebradas en los *Encuentros*, al tiempo que la más sensitiva, comprendida y admirada por los ciudadanos. La instalación, fue entendida por los organizadores del evento y según podemos leer en los carteles, en su doble condición de arte y escenario, como obra del arquitecto José Miguel de Prada Poole y como espacio en el que debían celebrarse exposiciones de arte de vanguardia (figura 9). Pero el interior de aquellas cúpulas neumáticas, las tersas láminas de plástico, se impusieron a las múltiples actividades artísticas que allí tuvieron lugar que quedaron inevitablemente desplazadas a un segundo plano²². “¿Cómo se han aceptado este tipo de construcciones?; –Se ve en ellas algo de magia”²³ respondió el arquitecto vallesolano en una entrevista realizada el día de la inauguración de los *Encuentros 72*. La magia se esfumó en tan sólo dos días y tres noches, y las cúpulas desaparecieron en cuanto se apagaron los ventiladores²⁴.

Aquella arquitectura efímera representaba la misma crítica al consumismo que empujó a De Pablo y Alexanco a organizar un festival desligado de todo tipo de mercantilismo del arte. La revisión de la ciudad construida y de los criterios de construcción derivó en aquellos años en la búsqueda de una arquitectura que fuera móvil, eficiente,

19. El proyecto de la Ciudad Instantánea de Ibiza fue realizado por José Miguel de Prada Poole, Carlos Ferrater y Fernando Bendito. Para más información véase Ferrater, Carlos: “La contra de la Instant”. En *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, N° 262, septiembre 2011. Barcelona: COAC, 1985, pp. 37–38.

20. “Relaciones y cultura. Varios. Legajo 2. Año 1972.4. Encuentros de Arte Contemporáneo”. Pamplona: Archivo Municipal de Pamplona, 1972.

21. Transcripción de la conferencia De Prada Poole, José Miguel: “Arquitectura efímera en los Encuentros de Pamplona”. En *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 9 de marzo de 2015. Pamplona: Museo Universidad de Navarra (Archivo MUN), 2015.

22. “El espacio interior tenía tanta luz que cierto es que la gente no veía las fotografías (...). La gente miraba únicamente hacia arriba”. Ídem.

23. Tabar, C.: “José Miguel Prada, la cúpula neumática y las formas arquitectónicas perecederas”. En *Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972. p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903.

24. Respecto a las razones del desinflado de las cúpulas, su autor recuerda lo poco idóneo del terreno apoyando la versión oficial publicada en los periódicos. Sin embargo Pepa Bueno apunta en su artículo que fueron los organizadores quienes decidieron apagar los ventiladores antes de tiempo, en Bueno, Pepa: “Esto se hincha”. En Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, nota 2, pp. 234–245.

10. Catálogo de los Encuentros. Ciudadela

11. Soledad Interrumpida, Luis de Pablo y José Luis Alexanco. Pabellón de Mixtos, Encuentros 72

12. Poema público, Ignacio Gómez de Liaño, Encuentros 72



10



11 12

económica y que no dejara huella. Convencido de estos principios, José Miguel de Prada Poole, máximo representante en nuestro país de estas corrientes, había abandonado hacía dos años la arquitectura tradicional para dedicarse a propuestas de tipo experimental. La investigación sobre las posibilidades del uso del plástico y el aire se desarrollaba paralelamente en otras disciplinas artísticas, lo que llevó en un momento a pensar que lo construido con polipropileno era, más que ningún otro, un objeto de su tiempo capaz de plasmar las inquietudes de la sociedad.

Ciudadela de Pamplona

La decisión de levantar las cúpulas neumáticas en el solar de capitánía ayudó a acercar al público al espacio, hasta entonces inexpugnable también para los habitantes de Pamplona, de la Ciudadela. El recinto amurallado levantado en 1571 por orden de Felipe II para proteger la ciudad de la vecina Francia, fue cedido en 1964 por el Ejército al Ayuntamiento con la condición de ser destinado a "*finés de marcado interés público*"²⁵ culturales, deportivos o de recreo sin destrucción, daño o modificación alguna de las estructuras fundamentales de la forta-

leza que “*debería conservarse cuidadosamente, dado el singular valor de su arquitectura militar*”²⁶. Para la mayoría de los pamploneses el interior de la Ciudadela era totalmente desconocido y la noticia de la cesión supuso una sorpresa y un gran reto en cuanto a su integración en la vida urbana de la ciudad²⁷.

Los *Encuentros de Pamplona* fueron la primera cita cultural celebrada en los pabellones del interior fortificado que fueron seleccionados por su interés, distinguiéndolos de otras construcciones demolidas por su escaso valor. De su pasado y desde entonces, sólo han mantenido su denominación: Polvorín, Sala de Armas, Almacén de Mixtos. A lo largo de la semana del arte de vanguardia en Pamplona, en ellos se celebraron diferentes obras de carácter híbrido, como la de Josef Anton Riedl y la creación *Soledad Interrumpida* de los propios organizadores de los *Encuentros*, y el ciclo de músicas de otros mundos, con conciertos como el del vietnamita Trần van Khê, el del Kathakali de Kerala y la representación del flamenco más avanzado con Diego del Gastor (figura 10). Las características de aquellos espacios de origen militar se revelaron propicias incluso para terminar acogiendo en la Sala de Armas, el concierto más esperado de la agenda de los *encuentristas*: el de John Cage, padre de la improvisación y del silencio como elemento musical, y David Tudor.

El derribo de la mayor parte de las edificaciones interiores y el acondicionamiento de las praderas consiguió liberar un nuevo espacio al aire libre que aquellos días se inundó de jóvenes. La celebración del arte de vanguardia hizo ignorar e incluso olvidar el pasado de la construcción bélica. En vez de armas, los objetos contruidos con el mismo plástico que las vecinas cúpulas neumáticas ocuparon los espacios: las esculturas hinchables de *Soledad Interrumpida* (figura 11), el triángulo inflable de Francesc Torres y los globos de helio de Gómez de Liaño que en el cielo fueron formando palabras de manera azarosa

(figura 12). Todos fueron, junto con el baile de los *parangolés* de color rojo de Oitica, protagonistas de un dis-tendido ambiente que las cámaras fotográficas retrataron aquellos días.

La Ciudad como escenario

En el discurso de inauguración, el alcalde en funciones explicó como “*la Ciudad, hoy intrigada y curiosa en torno al acontecimiento, ha sabido responder al estímulo poniendo a disposición de los Encuentros, y percatada de toda su trascendental importancia, no sólo sus museos y salas de espectáculos de Arte y Cultura, sino también entrañables parcelas de su propia área urbana en donde tendrán lugar distintas manifestaciones al aire libre, desde el intracéntrico [sic] Paseo de Sarasate (...) hasta los vetustos rincones del Redín y la Ciudadela, en las viejas murallas*”²⁸.

Devolvamos la vista al plano de la ciudad en la que los organizadores detectaron en rojo los puntos en los que discurrirían los actos y estudiemos su relación con los carteles en los que aparecen a la derecha, asumidos como escenas dentro de la ciudad. Una vez estudiados los espacios abiertos y cerrados nos queda por analizar una última ubicación que Alea olvidó voluntariamente subrayar en aquel mapa: el escenario más singular y más vinculado a las vanguardias del momento y que definió en sus carteles como *Ciudad* (figura 13).

A diferencia de la novedad que para los ciudadanos supuso invadir el recinto amurallado de la Ciudadela, la ocupación de las calles del centro de la capital navarra no fue nueva para los pamploneses acostumbrados a participar de forma activa en los conocidos sanfermines. Los artistas organizadores, conscientes de ello, contaron con esta predisposición del público, con su involucración en los espectáculos. El de Pamplona era un auditorio alejado de ese espectador pasivo que representó el Equipo Crónica con su

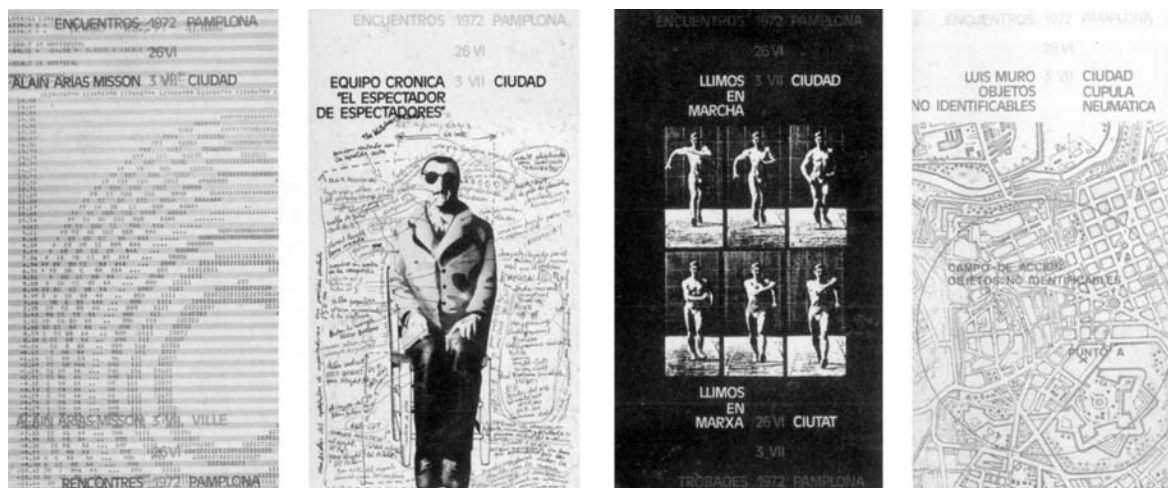
25. Decreto 1583/1964 de 21 de mayo, por el que se cede al excelentísimo Ayuntamiento de Pamplona el inmueble denominado «Ciudadela», con destino a varios fines de marcado interés público. Madrid: BOE 1964.

26. Ídem.

27. Sádaba Cipriain, Silvia D.; Elizalde Esther: “The reuse of the Citatel of Pamplona as a cultural and leisure enclosure. La reutilización de la Ciudadela de Pamplona como centro de cultura y ocio público”. En *International Conference on Fortified Heritage: Management and Sustainable Development*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2015. pp. 802-821.

28. Tabar, C., op. cit. supra, nota 8.

13. Catálogo de los Encuentros. Ciudad
14. Corredores de Llimós portando los racimos de globos de Gómez de Liaño. Encuentros 72
15. Ambiente de *encuentristas* en la Ciudadela, Pamplona 1972



13

espectador de espectadores, lo que fue decisivo para que el arte tomara las calles y se adueñara de los espacios, confluyendo con las actividades diarias de sus habitantes.

En este nuevo escenario, los organizadores del programa dispusieron los eventos relacionados con el arte público, las actuaciones que debían encontrarse con el ciudadano e interactuar con él de una manera más violenta. Lo provocaba que fueran móviles—como el caso de los corredores de Llimós, la señalización de la ciudad de Arias Misson y los globos de Gómez de Liaño—, o el estar dispuestos de manera dispersa en la ciudad para que los viandantes se encontraran con ellos—como el caso de los objetos de Luis Muro, que tras el estallido de la primera bomba, fueron apartados—.

Pamplona, la ciudad, fue el escenario de los *Encuentros* del arte contemporáneo y proporcionó el “*entorno físico a una aventura colectiva de comunicación*”²⁹ en la que el encuentro aleatorio con lo vital, con la vida, con los ciudadanos, fue el principal objetivo a conseguir. Se cumplieron así los propósitos descritos por José Luis Alexanco y Luis de Pablo en el catálogo: “*Que el llamado público pueda intervenir en el hecho artístico de una forma mucho más próxima; Que el creador se encuentre frente a un público mucho menos pasivo que el ordinario; que la participación sea mutua, y se dé con intensidad semejante*”³⁰.

La *Fiesta* descrita por Hemingway y los *Encuentros* compartieron el uso de Pamplona como escenario de participación ciudadana. Esta relación entre uno y otro evento fue representada en el largometraje que José Antonio Sistiaga montó con las imágenes grabadas durante su participación en el festival y que culmina con una ciudad vestida para los sanfermines con esa suerte de uniforme blanco y rojo que es, al tiempo, un disfraz integrador de personas y espectáculos³¹. También como atuendo festivo se entendieron en el contexto del festival, los trajes de los corredores de Llimós, los globos negros en forma de racimos de la poesía pública de Gómez de Liaño (figura 14) y los espejos de 100x30 centímetros que portaron sobre sí los participantes en el *Poema de los ahorcados* de Fernando Huici. Todas ellas fueron acciones que, una vez fijado su punto de inicio, se desarrollaron por las calles siguiendo un recorrido aleatorio e improvisado.

Las múltiples referencias que se escribieron poniendo en relación los *Encuentros* y la *Ciudad* fueron reflejo del pretendido flujo de comunicación entre artistas y ciudadanos y entre artistas entre sí. *Ciudad* fue además la palabra que inspiró la producción de artistas como Arias Misson que, acerca de su acción pública, explicaba: “*Se trata de hacer lecturas o expresar lexies de la ciudad. De hecho creo que el lugar de la poesía es la ciudad, que la ciudad es poesía; un conjunto, una totalidad y un posible que se*

29. Farinós Said, Ángel, op. cit. supra, nota 13.

30. De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coors.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972.



14



15

ofrecen a una práctica poética”³². Durante su transcurso fue acompañado de quinientas personas.

La organización del evento tuvo en consideración las particularidades de la ciudad, lo que fue clave en el éxito de participación ciudadana en los eventos (figura 15). A este respecto las críticas fueron unánimes y recogieron como dato más positivo de aquellos días la asistencia masiva de público a los actos celebrados. Al tiempo que su promotor Juan Huarte expresaba *“el asombro hacia la reacción de la gente, el respeto y la afluencia masiva... se ha conmovido la conciencia de la ciudad”*³³, un joven arquitecto escribía en la revista *Arquitectura* como *“la participación de un numeroso público joven y no tan joven, ansioso de conocer la situación actual del arte ha sido sin duda lo más significativo de los Encuentros”*³⁴, y el cineasta Javier Aguirre hacía una lectura en claves bélicas afirmando que *“la vanguardia ha ganado la batalla a la tradición, en su propio terreno”*³⁵. Apelaba así al gusto imperante en la sociedad tradicional de Navarra hasta esa misma década y nos arrojaba la pregunta que, un año y medio después se plantearon Fernando Huici y Javier

Ruiz: *“Los Encuentros de Pamplona existieron. Esto no puede ignorarse, y movilizaron artistas y arte, y se organizó una especie de feria: los artistas cobraban por exhibirse. Lo que exhibieron ¿de qué modo ha incidido en la ciudad o en los propios artistas? Esto no lo sabemos”*³⁶.

Según Zubiaur, en la década de los 70 *“el realismo crítico-social de la llamada por Moreno Galván Escuela de Pamplona, la aparición de la abstracción y la celebración en la capital navarra de los Encuentros de Arte de 1972, logran que el arte moderno sea definitivamente aceptado por la sociedad y la práctica artística en sus diversas tendencias”*³⁷. La vocación trascendente y transformadora de la sociedad estuvo presente desde los inicios del diseño del festival, tal y como quedó reflejado en las palabras de Juan Huarte: *“creemos que la base fundamental para estructurar el país, que es lo que todos pretendemos es la información. No puede haber formación si no hay información. (...) se ha pretendido dar a la gente de Pamplona y a la que ha venido de fuera, una información lo más completa posible escogida libremente por los organizadores dentro del panorama de arte actual”*³⁸.

31. *“los uní porque los consideraba dos expresiones culturales diferentes en un mismo lugar”*, en Echeverría, Paula, op. cit. supra, nota 14.

32. Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, nota 2, p. 340.

33. Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *“Conversación con Juan Huarte”*. En Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, nota 3, pp. 324-331.

34. Farinós Said, Ángel, op. cit. supra, nota 13.

35. Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, nota 2, p. 353.

36. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, nota 3, p. 7.

37. Zubiaur Carreño, Francisco J.: *“Coexistencia de influencias en la pintura navarra de 1890 a 1980. Tensión tradición-modernidad”*. En AA.VV.: *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. N° 3. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2009. pp. 475-485.

38. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, nota 33, p. 325.

TRASCENDENCIA DE LOS ENCUENTROS

Recientemente y tras años de aparente olvido, los *Encuentros* viven un dulce momento a partir de la exposición monográfica que le dedicó el Museo Reina Sofía en 2010 y su recuerdo está presente en ciclos, proyecciones y conferencias de Historia del Arte. Si bien para Díaz Cuyás constituyen el final de un período, el del arte experimental, podemos encontrar también en ellos los orígenes de nuestra cultura contemporánea más reciente. La crítica al mercantilismo, la sensibilización social de la vanguardia en las disciplinas del arte y la preocupación por el racional uso de los recursos son valores asentados hoy en nuestra sociedad gracias a la labor de la generación que vivió aquel evento y que ha estado presente de forma activa en la producción artística de estos años.

Respecto a la ciudad de Pamplona, lo sucedido en junio de 1972 sí caló profundamente a tenor de lo escuchado en el transcurso de las cuatro sesiones del seminario que el recién estrenado Museo Universidad de Navarra dedicó al mecenazgo de los Huarte. En ellas Javier Manzanos, director del Centro Huarte de Arte Contemporáneo, explicó que su gestión está totalmente inspirada en aquellas jornadas³⁹; el coleccionista Emilio Pi compartió como obtuvo su primera pieza de valor cuando su participación como voluntario en aquella semana se vio recompensada con un *espectador de espectadores* del equipo crónica; a Javier Balda su asistencia de joven le marcó sin ninguna duda su futuro como artista⁴⁰ y Carlos Muguiro se refirió a los *Encuentros* como el origen de la idea del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista⁴¹.

Más de cuarenta años después de aquel evento, la ciudad que acogió aquel singular evento también se ha

transformado. El paulatino crecimiento de los barrios de Pamplona ha hecho que la Ciudadela, entonces límite de esa ciudad recorrida a pie por los corredores de Llimós, se haya convertido en el epicentro, no sólo físico con la expansión de la ciudad hacia el sur, también cultural a través de continuas exposiciones y espectáculos al aire libre⁴². Las calles del centro de la ciudad han sido peatonalizadas, delegando el protagonismo a la vida que en ellas transcurre y aportando espacios capaces de recibir y acoger propuestas culturales de calado. Y el solar que acogió las cúpulas neumáticas es un nuevo punto de encuentro presidido por el Palacio de Congresos y Exposiciones del arquitecto navarro Francisco Mangado.

Hoy la ciudad tiene recursos para acoger unos nuevos encuentros y el ayuntamiento propuso su candidatura como capital de la Cultura de 2016, desde el deseo de repetir el protagonismo que vivió en aquel verano del 72⁴³. Son sin embargo muchas las voces que hablan de una Pamplona que *"lleva muchos años de retraso en la formación del público, lo que se traduce en una distancia ante el arte más agresor"*⁴⁴. A este respecto la donación, por fin, de la colección de arte de María Josefa Huarte Beaumont a la Universidad de Navarra tras años de negociaciones infructuosas con gobierno y ayuntamiento, hizo desvanecer la idea de un posible Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad. De nuevo tuvo que ser lo privado, como en aquella ocasión en los *Encuentros*, quien hiciera posible un proyecto soñado y que se ha materializado en la construcción de un museo universitario que aspira unir educación, arte y cultura y ser un nuevo centro de referencia en la ciudad. ■

39. Transcripción de la autora de la mesa redonda "La cultura en Pamplona. Los museos y Centros de Arte en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días". En *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 2 de febrero de 2015. Pamplona: Museo Universidad de Navarra (Archivo MUN), 2015.

40. Transcripción de la autora de la mesa redonda "La cultura en Pamplona. Las artes plásticas en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días". En *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 9 de marzo de 2015. Pamplona: Museo Universidad de Navarra (Archivo MUN), 2015.

41. Transcripción de la autora de la mesa redonda "La Cultura en Pamplona. El cine en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días". En *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 20 de abril de 2015. Pamplona: Museo Universidad de Navarra (Archivo MUN), 2015.

42. Sobre la ciudadela de Pamplona y su evolución como centro de cultura, véase Sádaba, Silvia D., Elizalde Esther, op. cit. supra, nota 27.

43. El proyecto, que no consiguió pasar la primera fase de corte, sí ha quedado como proyecto cultural que dirige las estrategias de la ciudad en lo cultural.

44. Transcripción de la autora de la conferencia Ezker, Alicia: "Información y memoria de los Encuentros del 72 en los medios. El papel del periodista en la actividad cultural". En *Seminario El mecenazgo de los Huarte*, 2 de febrero de 2015. Pamplona: Museo Universidad de Navarra (Archivo MUN), 2015.

Bibliografía citada:

Arquitectura. Nº 154. Octubre de 1971. Madrid: COAM, 1959.

Bueno, Pepa: "Esto se hincha". En Díaz Cuyás, José: *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2009. pp. 234-245.

De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coors.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972.

Díaz Cuyás, José: "Literalismo y carnavalización en la última vanguardia". En Díaz Cuyás, José: *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2009. pp. 16-37.

Echeverría, Paula: "Que Pamplona sea hoy o no referente cultural depende de los pamploneses (entrevista a José Antonio Sistiaga)". En *Diario de Noticias*, jueves 19 de febrero de 2009. Pamplona: Diario de Noticias, 1993.

Ezker, Alicia: "Los Encuentros no supieron separar arte y política (entrevista a Juan Huarte)". En *Diario de Noticias*, 25 años de los Encuentros, 25 de mayo de 1997. Pamplona: Diario de Noticias, 1993.

Farinós Said, Ángel: "Encuentros 1972 Pamplona". En *Arquitectura*, Nº 162-163, julio-agosto 1972. Madrid: COAM, 1959. pp. 82-83.

Ferrater, Carlos: "La contra de la Instant". En *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Nº 262, septiembre 2011. Barcelona: COAC, 1985, pp. 37-38.

Huici, Fernando; Ruiz, Javier: "Conversación con Juan Huarte". En Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. pp. 324-331

Huici, Fernando: "La ciudad otra". En Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. p. 237.

Paredes Alonso, Javier: *Félix Huarte 1896-1971: un luchador enamorado de Navarra*. Barcelona: Ariel, 1997.

Sádaba Cipriain, Silvia D.: *Los Encuentros de Arte de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte*. Director: Francisco J. Zubiaur Carreño. Universidad de Navarra, Departamento de Historia del Arte, 2013.

Sádaba Cipriain, Silvia D.; Elizalde Esther: "The reuse of the Citatel of Pamplona as a cultural and leisure enclosure. La reutilización de la Ciudadela de Pamplona como centro de cultura y ocio público". En *International Conference on Fortified Heritage: Management and Sustainable Development*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2015. pp. 802-821.

Tabar, C.: "Apertura oficial de los Encuentros". En *Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972, p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903.

Tabar, C.: "José Miguel Prada, la cúpula neumática y las formas arquitectónicas perecederas". En *Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972. p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903.

Zubiaur Carreño, Francisco J.: "Coexistencia de influencias en la pintura navarra de 1890 a 1980. Tensión tradición-modernidad". En AA.VV.: *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. Nº 3. Pamplona: Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2009. pp. 475-485.

FUENTES DOCUMENTALES CITADAS:

"Relaciones y cultura. Varios. Legajo 2. Año 1972.4. Encuentros de Arte Contemporáneo". Pamplona: Archivo Municipal de Pamplona, 1972.

Decreto 1583/1964 de 21 de mayo, por el que se cede al excelentísimo Ayuntamiento de Pamplona el inmueble denominado «Ciudadela», con destino a varios fines de marcado interés público. Madrid: BOE 1964.

Marta García Alonso (Tudela, 1975) Arquitecta (2000) y Doctora por la Universidad de Navarra tras la defensa de la tesis *Ramón Vázquez Molezún, Arquitecto* (2007). Profesora Ayudante Doctora en la misma Universidad dentro del Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Además de la investigación objeto de su tesis, sobre la que ha publicado diversos artículos, y como extensión de la misma, ha dirigido el Proyecto de Investigación pluridisciplinar *Huarte: mecenas de la arquitectura y del arte español del s.XX* y lidera en la actualidad otro centrado en las aportaciones del Grupo Huarte en el Diseño español del pasado siglo.

UNA CIUDAD PARALELA DE LAS MUJERES: LA RED DE CLUBS Y ASOCIACIONES FEMENINOS EN LONDRES (1859-1914)

A PARALLEL CITY OF WOMEN: THE NETWORK OF FEMALE ASSOCIATIONS AND CLUBS IN LONDON (1859-1914)

Nuria Álvarez-Lombardero

RESUMEN Entre mediados del siglo XIX y principios del XX la ciudad de Londres sufrió una radical transformación social y espacial convirtiéndose en una ciudad moderna. Entre estos procesos de transformación se encuentra la división de la ciudad en términos de género consecuente con la implementación progresiva de los códigos morales evangélicos imperantes en la sociedad de la época. No obstante, entre 1859 y 1914, un grupo de mujeres rompieron estas divisiones a través de distintos mecanismos de acción utilizados para reclamar tanto sus derechos como ciudadanas como un lugar en la esfera pública urbana. Entre estos mecanismos se encuentra la progresiva apertura de espacios de asociación como estrategia de infiltración en una ciudad exclusivamente masculina. El surgimiento de clubs y asociaciones femeninas consolidó una sólida red relacional que posteriormente eclosiona con las grandes marchas sufragistas en el espacio público a principios del siglo XX. A través de esta primera red de lugares se evidencia una ciudad paralela de las mujeres definida por unos mapas alternativos de la ciudad, que serían, no obstante, largamente marginados por la historiografía moderna.

PALABRAS CLAVE clubs; asociaciones sufragistas; Londres; mujeres; estudios de género; mapas.

SUMMARY Between mid-nineteenth and early twentieth century, London underwent a radical social and spatial transformation to become a modern city. A key part of this transformation process is a gendered division of the city related to a progressive implementation of evangelical moral codes prevailing in the society of that time. However, between 1859 and 1914, a group of women broke these divisions through different mechanisms of action to reclaim both a place in the urban public sphere and their citizen rights. Among these mechanisms, there is a strategy of infiltration in this male town that is implemented through a progressive opening of spaces of association. The progressive opening of women's clubs and associations consolidated a solid relational network that subsequently is disclosed in large suffragette's marches in the public space in the early twentieth century. Through this first network of places, a parallel city of women is evidenced and defined by alternative city maps, which, however, would be later long marginalized by modern historiography.

KEY WORDS female clubs; suffragists associations; London; women; gender studies; maps

Persona de contacto / Corresponding author: nuria@canales-lombardero.com. Architectural Association. London. United Kingdom

Desde principios del siglo XIX la ciudad de Londres sufrió un proceso de transformación de su configuración urbana hacia una escala metropolitana y de redefinición de su espacio público. Esta redefinición estaba íntimamente relacionada con la reforma social victoriana que concebía a la mujer sin presencia pública y confinada al hogar familiar. Sin embargo, las mujeres burguesas, que a diferencia de aquellas de clases sociales más bajas podían aún ejercer ciertas presiones sobre el estado patriarcal dominante, utilizaron una serie de tácticas y generaron sistemas de relaciones y prácticas sociales que acabaron por conformar una ciudad alternativa propia. Excluidas de la vida pública y política, estas mujeres reclamaron directamente sobre la escena urbana aquello que Henri Lefebvre y más tarde David Harvey definieron como su “derecho a la ciudad”¹ sobre “los poderes de urbanización” de este periodo de explosivo desarrollo urbanístico². Este artículo estudia la importancia de unas tipologías concretas, los clubs y las asociaciones femeninas, en la reapropiación del espacio urbano por parte de las mujeres desde el inicio de las primeras sociedades feministas

en Londres en 1859 hasta su disipación al inicio de la Primera Guerra Mundial. Estas tipologías facultaron un modelo de infiltración en una ciudad extensivamente urbanizada, que a pesar de ser asumida debía ser paulatinamente apropiada por lo social a través de inserciones concretas en su trama. Consiguientemente la ciudad era reclamada a través de una progresiva reconquista que iba trastocando cada una de las categorías socio-espaciales en las que las mujeres habían sido enmarcadas. Durante estos años de lucha activa, esta otra ciudad de las mujeres se filtró progresivamente en la esfera pública de la que habían sido desplazadas, generando un nuevo tejido asociativo a través de estas tipologías.

DIVISIÓN POR GÉNERO DEL ESPACIO URBANO DE LONDRES EN SU TRANSFORMACIÓN HACIA UNA CIUDAD MODERNA

En la segunda mitad del siglo XIX la ciudad de Londres sufría las consecuencias de un rápido proceso de urbanización que no sólo reorganizó su configuración espacio-territorial, sino que también alteró integralmente la vida cotidiana de sus ciudadanas redefiniendo su lugar

1. Lefebvre, Henri: *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1978.

2.. Harvey, David: “The Right to the City”. En *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol.27, Issue 4, 2003. p.940.

en la ciudad. Una de las primeras consecuencias fue una dispersión de la ciudad hacia la periferia para acomodar tanto el desplazamiento de los residentes burgueses del centro³ como el aumento de la población emigrante en busca de trabajo en la nueva industria del extrarradio⁴. Como consecuencia de esta dispersión, la sociedad burguesa vivió un importante cambio en su concepción de la familia y del binomio trabajo–hogar. Anteriormente, las familias burguesas solían vivir encima de sus lugares de trabajo y comercios en el centro de la ciudad, por lo que solían tener relación con ciudadanos de todo estrato social en sus vidas diarias. Sin embargo, con el desplazamiento de sus hogares hacia la periferia, las familias burguesas establecieron un distanciamiento entre su vida familiar y sus lugares de trabajo en el centro urbano, rompiendo estos encuentros cotidianos⁵.

Este distanciamiento respondía a una reforma en la conducta que era divulgada por la iglesia Evangélica, cada vez más influyente entre la burguesía victoriana. La doctrina evangélica enfatizaba el papel de la familia nuclear doméstica como base de la sociedad⁶, buscando su protección a través de una “reforma de maneras” entre sus miembros⁷. Gracias a una extensa literatura evangelista⁸, esta doctrina divulgaba un distanciamiento entre el “desregulado” crisol social del centro urbano y el hogar familiar, y asignaba correspondientemente lugares al hombre y a la mujer. Como describe el crítico de arte victoriano John Ruskin esta doctrina concebía que “el

*hombre debe encontrar todo el peligro y la dificultad [...] Pero guarda a la mujer de todo esto; en el hogar, regido por ella, (donde) no debe entrar ningún peligro, ninguna tentación, ninguna causa de error u ofensa.*⁹”. En una familia burguesa evangelista, el marido debía acudir a diario a su trabajo en la ciudad para cumplir con sus labores productivas, mientras que la mujer desarrollaba su rol reproductivo y social, manteniendo los valores familiares dentro de la esfera privada del hogar. Esta separación entre trabajo y hogar en ciudad y periferia convirtió las nuevas aéreas residenciales periféricas en fragmentos urbanos básicamente domésticos, donde las mujeres burguesas se refugiaban de las tentaciones y pecados de las calles céntricas para entregarse con devoción a la educación de los niños y ejercer de soporte emocional y religioso de sus maridos¹⁰.

Además de esta división por género, la nueva periferia de Londres fue progresivamente escindiéndose socio–espacialmente en dos áreas diferenciadas según clases sociales: al oeste el *West End* y al este el *East End*. Por un lado, el *West End* concentraba desde comienzos de siglo las residencias de la burguesía desplazada del centro, siendo colmatada por grandes extensiones de *terrace houses* –viviendas en hilera de baja densidad– y *crescents* –pequeñas plazas circulares– creando áreas de gran homogeneidad física y social¹¹. Como Hermann Muthesius describió, el *West End* estaba formado por “*áreas suburbanas interiores [...] cubiertas de interminables*

3. Este desplazamiento es consecuencia de la ocupación de las viviendas existentes por la fuerte demanda de nuevos espacios de trabajo en el centro de Londres. Olsen, Donald: *The city as a work of art: London, Paris & Vienna*. New Haven: Yale University Press, 1986. p.26.

4. Entre 1840 y 1901 4,346 millones de habitantes se instalaron en Londres, en su mayoría población rural y emigrante en busca de trabajo. *Ibid.* p.26.

5. El arquitecto francés Cesar Daly describe cómo directores de fábricas y comerciantes distanciaban su lugar de trabajo en el centro de su residencia familiar en el extrarradio para mantener “la moral y el bienestar de su familia”. Daly, César (Ed.): *Revue générale de l'architecture*, (RGA), N°13, col. 57-58, Paris: Ducher et cie., 1855. Traducción propia.

6. Fishman, Robert: *Bourgeois Utopias. The Rise and Fall of Suburbia*. New York: Basic Books, Inc. Publishers, 1987. p.35.

7. Bradley, Ian C.: *The Call to Seriousness: The evangelical Impact on the Victorians*. New York: Macmillan, 1976. p.94.

8. Libros de maneras como *The Mothers of England* (1842) de John Sandford y Sarah Lewis, manuales como el *Mrs Beeton's Book of Household Management* (1861) de Isabella Beeton, o revistas como *The Englishwoman's Domestic Magazine* (1859-61) y *The Lady's Treasury* (1858-95), indicaban a las mujeres las formas de comportamiento aceptables a través de sus imágenes y textos.

9. Ruskin, John: “Of Queen’s Garden’s” en *Sesame and Lilies, II*. New Haven, CT; London: Yale University Press, 2002. p.68. Reimpresión de la publicación original de 1865. Traducción propia.

10. Tickner, Lisa: *The Spectacle of Women, Imaginery of the Suffrage Campaign 1970-14*. London: Chatto & Windus, 1987. p.14.

11. El *West End* compendia los barrios de South Kensington, Bayswater, Barnsbury, St.John’s Wood, Paddington, Kensington, Chelsea, Clapham, Camberwell, Kennington, Belgravia, Pimlico, Tyburnia y Bloomsbury.

*expansiones de viviendas pequeñas, todas iguales. [...] (sin) recodos, ni variedad, ni plazas, ni agrupaciones que alivien la inquietud que siente cualquiera que pasee por estos lugares*¹². En el diseño de estas áreas residenciales se estableció una severa división entre viviendas familiares siguiendo los parámetros doctrinales evangélicos, conteniendo cualquier tipo de relación social espontánea, lo que convirtió la mayor parte del *West End* un área con poca actividad en el espacio público¹³.

Por otro lado, el *East End* se convertía de forma natural en una zona de clase baja con trabajadores de las áreas industriales cercanas al puerto comercial de la ciudad, los *Docklands*¹⁴. Sus características principales eran la miseria, la escasez de salubridad y vivienda digna, y el intento de erradicarlas convirtió esta área en un centro de transformación social a finales del siglo XIX. Esta transformación se llevó a cabo a través de acercar la reforma moral evangélica a sus habitantes de clase trabajadora mediante visitas a sus hogares, y sus objetivos eran compartir los valores morales evangélicos ya instaurados en la burguesía y establecer un registro adecuado del estado de las familias del *East End*. Estas visitas eran principalmente realizadas por mujeres de la burguesía pues a diferencia de los investigadores masculinos¹⁵, las mujeres daban “la impresión de un espectador externo que hacía visitas oficiales en las horas de trabajo” y pasaban “varias horas entre mujeres y niños, sus principales informantes, escuchando sus historias”¹⁶. Es importante destacar que estas visitas organizadas por diferentes *settlement houses* y casas filantrópicas¹⁶ se convertirían en la única actividad permitida a las mujeres burguesas en la esfera pública del *East End*. Bajo la coartada de estas labores

filantrópicas, la mujer burguesa se infiltra inicialmente en el “vetado” espacio público, configurando los primeros trazos débiles de una ciudad de las mujeres.

EL CAMBIO SOCIAL EN LA MUJER A FINALES DEL SIGLO XIX

A medida que se acercaba el cambio de siglo, los valores evangélicos fueron perdiendo progresivamente su hegemonía, lo que incidió principalmente en la vida diaria de las mujeres burguesas y su uso del espacio público. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, este cambio social no homogéneo llevó a convivir a mujeres victorianas, devotas de los principios evangélicos, con mujeres más liberales simpatizantes con la causa por los derechos de la mujer. Por un lado, las mujeres victorianas mantenían una concepción de la mujer como un ser puro, cuyo cuerpo debía ser protegido de todo placer, sobre todo sexual. Ocultaban su figura de pies a cabeza, mediante sombreros, cuellos altos, largos bajos, guantes y la *crinoline*, para evitar cualquier mirada masculina y distinguirse de las “mujeres de la calle”¹⁷. Estas mujeres adoptaban un rol de “ángel en la casa”¹⁸ manteniendo la moral de la sociedad a través de la educación de sus hijos y el cuidado de su marido y de su hogar, oponiéndose a la “*fallen woman*” –mujer caída en desgracia o mujer pública– que había perdido la inocencia y deambulaba por las calles del centro¹⁹. Diferentes reformadores evangélicos, como William Wilberforce o Hannah More, apoyaron este ideal a través de sus escritos expresando su radical oposición a la presencia de la mujer fuera del espacio doméstico. Consecuentes con estos preceptos, estas mujeres victorianas no tenían independencia económica y legalmente

12. Muthesius, Hermann: *The English house*. London: Crosby Lockwood Staples, 1979. p.146.

13. Porter, Roy. *London: A social History*. London: Penguin, 1996. p. 30.

14. Porter, Roy: *opus cit.* p.253.

15. Walkowitz, Judith: *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. University of Chicago Press, 1992. p.56. Traducción propia.

16. Por ejemplo la Charity Organisation Society (1869) dirigida por Octavia Hill, que utilizaba la filantropía científica para ayudar a los pobres a través del consejo de las visitas a domicilio, y las tres principales *settlement houses* o instituciones de apoyo en *East End* (1884): Aston Mansfield House y Oxford House en Bethnal Green, y Toynbee Hall en Whitechapel. Álvarez Lombardero, Nuria: “Hacia una Teoría del Patrimonio Social Urbano”. En *Metatopos* no.19, Madrid, Diciembre de 2006. pp.14-25; Hayden, Dolores. *The Grand Domestic Revolution*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1981; Walkowitz, Judith: *Ibid.* p.54.

17. O’Day, Alan: *The Edwardian Age*. The Macmillan Press, 1979. p.133.

18. La expresión *Angel in the House*, título del poema narrativo de Coventry Patmore, define el ideal femenino victoriano de mujer inocente y pasiva, centrada en el hogar doméstico. Ver: Patmore, Coventry: *The Angel in the house*. London: John W. Parker & Son, 1854-56.

19. Mayhew, Henry. *London Labour and the London Poor*, Vol. 1, 1861, p.218.



1

eran entendidas como parte del matrimonio²⁰, además de tener limitados sus derechos civiles básicos, tanto legales como de propiedad, educación o ciudadanía, destacando la negación del derecho al voto, que las apartaba de cualquier toma de decisión sobre su país.

Ante esta situación represiva comenzaron a surgir defensores de los derechos de la mujer, como el político y economista John Stuart Mill, que denunciaba a través del ensayo *The Subjection of Women* (1869) el sometimiento

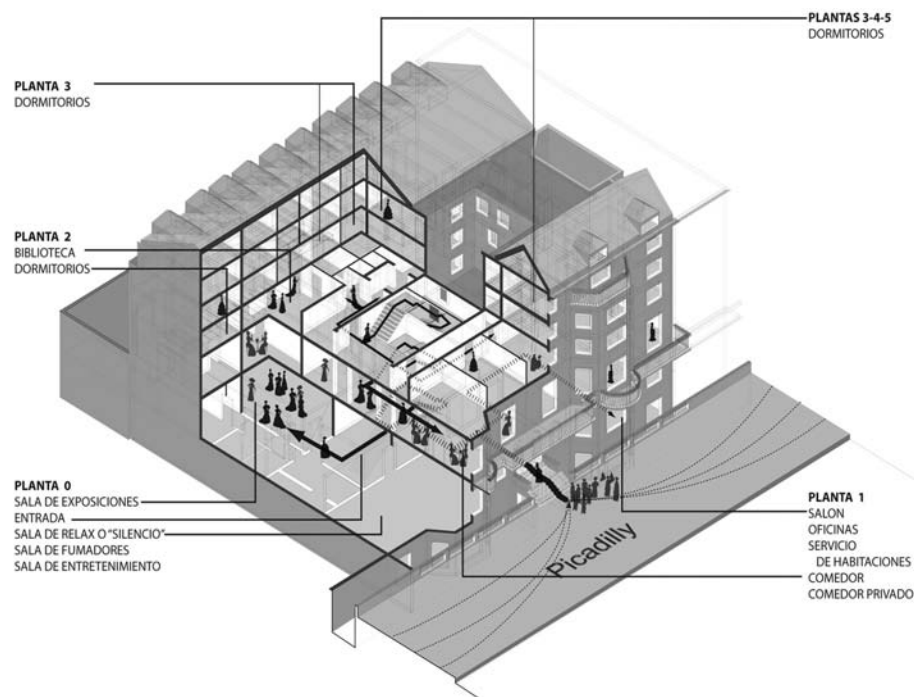
de las mujeres por las construcciones de género imbuidas en la sociedad, o Harriet Taylor Mill, que revelaba en el manifiesto *Enfranchisement of Women* (1851) la falta de derechos civiles de las mujeres²¹. La claridad de ideas de estos primeros feministas hizo surgir una nueva generación de mujeres, ya conscientes de su situación de debilidad ante la sociedad, cuyo principal objetivo fue atacar el sistema represor patriarcal que, entre otras cosas, imponía su aislamiento en el hogar doméstico²².

20. Fishman, Robert: *Opus cit.* p.21. 22, 35 y 37.

21. Stuart Mill, John and Taylor Mill, Harriet: *Essays on Sex Equality*. Chicago: Ed. Alice Rossi, 1970. p.74. Kingsley Kent, Susan: *Sex and Suffrage in Britain 1860-1914*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987. p.189.

22. Las escritoras Josephine Pitcairn Knowles o Virginia Woolf describen en su obra sentimientos de frustración en sus vidas diarias en los hogares suburbanos de clase media asemejándolos a jaulas que han de romper para poder participar de la esfera pública y recuperar sus derechos. Knowles, Josephine Pitcairn: *The Upholstered Cage*. New York: Hodder & Stoughton, 1913; Woolf, Virginia: *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

1. Mapa de la concentración de clubs en el barrio de Westminster en Londres a mediados del siglo XIX.
2. Axonometría seccionada del Lyceum Club (1904-1914) situado en 128 Picadilly. En planta baja y primera se sitúan las estancias más abiertas al público, mientras que en la planta segunda, protegida por una escalera cerrada en sí misma, se encuentran los espacios semipúblicos de uso exclusivo de las socias, situándose a partir de esta planta los dormitorios privados para estancias más largas. Este club fue la base para una serie de posteriores sucursales en diferentes ciudades de Europa, como Berlín (1905), París (1906), Madrid (1926-39), fomentando una modalidad de urbanismo político interestencial.



2

LA INSERCIÓN DE LA "OTRA" CIUDAD DE LAS MUJERES: LOS CLUBS FEMENINOS (1860-1890)

Paralelamente a este progresivo cambio de mentalidad de la mujer a finales del siglo XIX, el desarrollo de la cultura de adquisición de bienes de consumo incrementaba la presencia de las mujeres burguesas en las nuevas calles comerciales del *West End*, como Oxford Street, Regents Street o Picadilly, quienes, incitadas por los nuevos parámetros del culto a la domesticidad, adquirían diferentes bienes para convertir sus hogares en paraísos del confort para sus familias. La distancia existente entre estas calles comerciales y sus nuevos hogares periféricos obligaba a las mujeres a realizar largos desplazamientos²³, trayectos que podían extenderse de un día a una semana. Surge así una nueva oferta de lugares de descanso entre trayectos, destacando entre ellos los clubs por su tamaño y versatilidad que garantizaban tanto un lugar confortable para descansar en soledad como la posibilidad de encontrarse con otras mujeres.

Paradójicamente, la figura del club surge por primera vez en el siglo XVIII en el área de Pall Mall del *West End*, que comprende las calles Picadilly y St. James, con la función de ofrecer un lugar de socialización exclusivamente para hombres de clase alta, dejando fuera al resto de la sociedad, y por supuesto a las mujeres²⁴. Sin embargo, a mediados del siglo XIX comenzaron a surgir discretamente los primeros clubs femeninos en viviendas deshabitadas propiedad de mujeres de clase alta situadas en calles secundarias cercanas a las principales nuevas zonas comerciales. Concretamente, un gran número de ellos se situaron cerca de Pall Mall, en el área conocida como "*petticoat lane*", que comprende las calles Grafton y Dover, con la intención de mostrar su presencia ante el centro del poder político de los clubs masculinos (figura 1).

Para asegurar esa confortabilidad, el club femenino se concibió como una "casa pública", un segundo hogar o refugio en el espacio público de Londres, y su

23. Rappaport, Erika Diane: *Shopping for pleasure: women in the making of London's West End*. Princeton: Princeton University Press, 2000. p.18.

24. Los clubs ayudaron a mantener la ciudad de Londres como masculina. Porter, Roy: *opus cit.* p.283, Daly, César: *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (RGA). N°1, 1840. col. 328.

3. Fotografías del club masculino White's Club en St. James, 1778, (izq.) que hace uso de la curvilínea "bow window" en planta baja y del club femenino Lyceum club (1904, dcha) con "bay window" en las plantas altas.

4. Imágenes del interior del Pioneer Club (1892-1914) donde se pueden apreciar el salón de actos, la sala de té, la biblioteca y el salón o drawing room.

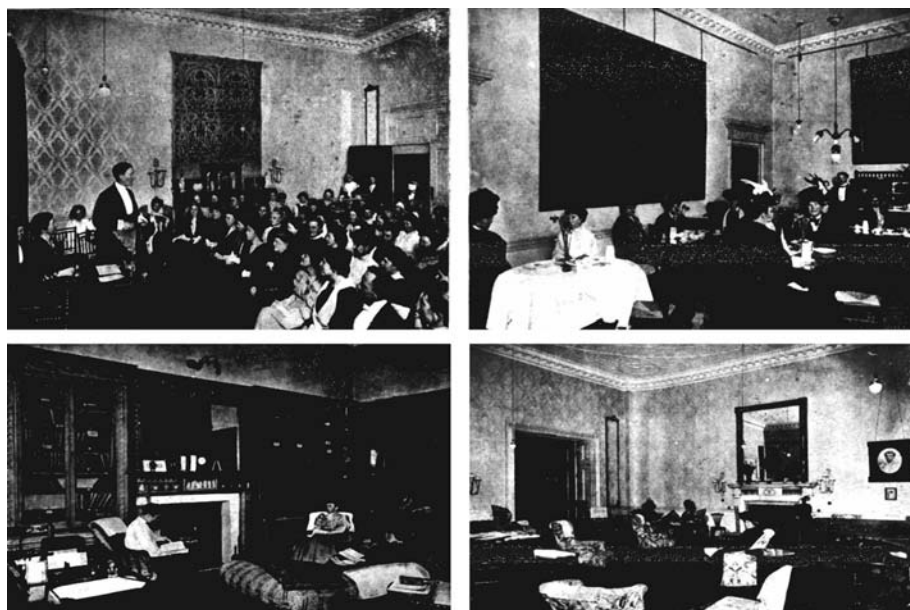


arquitectura respondía tanto a la privacidad doméstica femenina como a la sociabilidad de la esfera pública tradicionalmente masculina²⁵. En su interior incluía espacios confortables de escala doméstica, como salones de actos, salas de té, despachos o incluso dormitorios, donde las mujeres podían descansar durante sus largas estancias en la ciudad, y zonas de entretenimiento y sociabilidad de mayor tamaño, como salas de juego, zonas de lectura o salas de actos para conciertos de música y conferencias, pues parte de su identidad era formar una red de interacciones estimulando el contacto social y el debate (figura 2).

Para articular las tensiones entre lo privado y lo público, lo femenino y masculino, lo oculto y lo visible, los clubs hicieron uso de ciertos mecanismos arquitectónicos en su diseño. Un elemento interesante para articular esta relación en los clubs eran las "bay windows". Aquí habría que diferenciar entre las ventanas salientes curvilíneas "bow windows", utilizadas mayoritariamente en la planta baja de los clubs masculinos pues permitían una exhibición al exterior de la vida del club a la vez que observar el paisaje urbano al completo, de las poligonales "bay windows", más utilizadas de las primeras plantas de los clubs femeninos al permitir observar la vida cotidiana en la calle sin ser visto, oculto tras las divisiones entre los paños de vidrio y la diferencia en altura (figura 3).

Muchas mujeres burguesas hicieron uso del club por el gran confort que ofrecía en el espacio público, llegando a contar en la ciudad con un total de cuarenta en 1890. A través de su elección, estas mujeres tomaron desde la esfera privada de la domesticidad y de forma disgregada la preeminente masculina ciudad de Londres, creando una red de apoyo femenina que estimulaba la transgresión de los límites del hogar suburbano para acceder libremente a la esfera pública. Asimismo, siguiendo el objetivo de defender los intereses de sus socias y establecer relaciones sociales en la esfera pública de la ciudad, algunos clubs comenzaron a tomar un carácter más político, albergando conferencias y debates sobre la falta

25. Rendell, Jane: *The Pursuit of Pleasure: Gender, Space and Architecture in Regency London*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002. p.23



4

de derechos para la mujer²⁶, como las campañas por los derechos de la propiedad de la mujer, la reforma de la ley de matrimonio y el derecho al voto organizadas por el Pioneer Club (1892–1914)²⁷. Debido a la intensidad de estos debates y la gran actividad política y social de sus miembros, estos clubs pronto adquirieron una notoria reputación feminista, impulsando los inicios del movimiento sufragista al extender notablemente su dimensión pública (figura 4).

FORMACIÓN DE UNA RED ASOCIATIVA: LAS SOCIEDADES FEMINISTAS (1856–1896) Y LAS UNIONES SUFRAGISTAS (1866–1907)

Aparte de los clubs, las mujeres de la burguesía comprometidas con la defensa de sus derechos comenzaron a organizar reuniones en sus propios hogares, donde se discutía su situación y las posibles vías de cambio. Algunas de estas mujeres, como la feminista Barbara Leigh Smith Bodichon o la sufragista Emily Pankhurst²⁸, comenzaron a celebrar en sus residencias particulares las reuniones conocidas como *at homes* –recepciones de té–, donde se discutía su limitada situación social y

las posibles soluciones para cambiarla. Estas reuniones empezaron a tejer una segunda red de lugares de asociación de corta distancia en los barrios colindantes de Bloomsbury y Marylebone²⁹, formada por diferentes domicilios de sufragistas, filántropas y feministas. Esta red generó una fuerte unión entre las primeras mujeres que lucharon por los derechos de la mujer³⁰ y una redefinición de las relaciones socio–espaciales del *West End* a nivel de barrio. Constituía una ciudad alternativa que subvertía las divisiones establecidas por el tejido urbano del planeamiento físico moderno de Londres a través de un conjunto de relaciones sociales particulares entre las mujeres capaces de generar un gran sentido de comunidad (figura 5).

A esta red, que inició oficialmente el movimiento británico por los derechos de la mujer, se unió la apertura de dos importantes sociedades: el *Langham Place Group* y la *Kensington Society*; cuyos principales objetivos eran asegurar los sueldos de las trabajadoras, mantener las propiedades de las casadas, y proveer de iguales oportunidades legales, educativas y profesionales a las mujeres. Concretamente, el *Langham Place Group* (1857–63) fue la primera asociación femenina donde se inició el movimiento

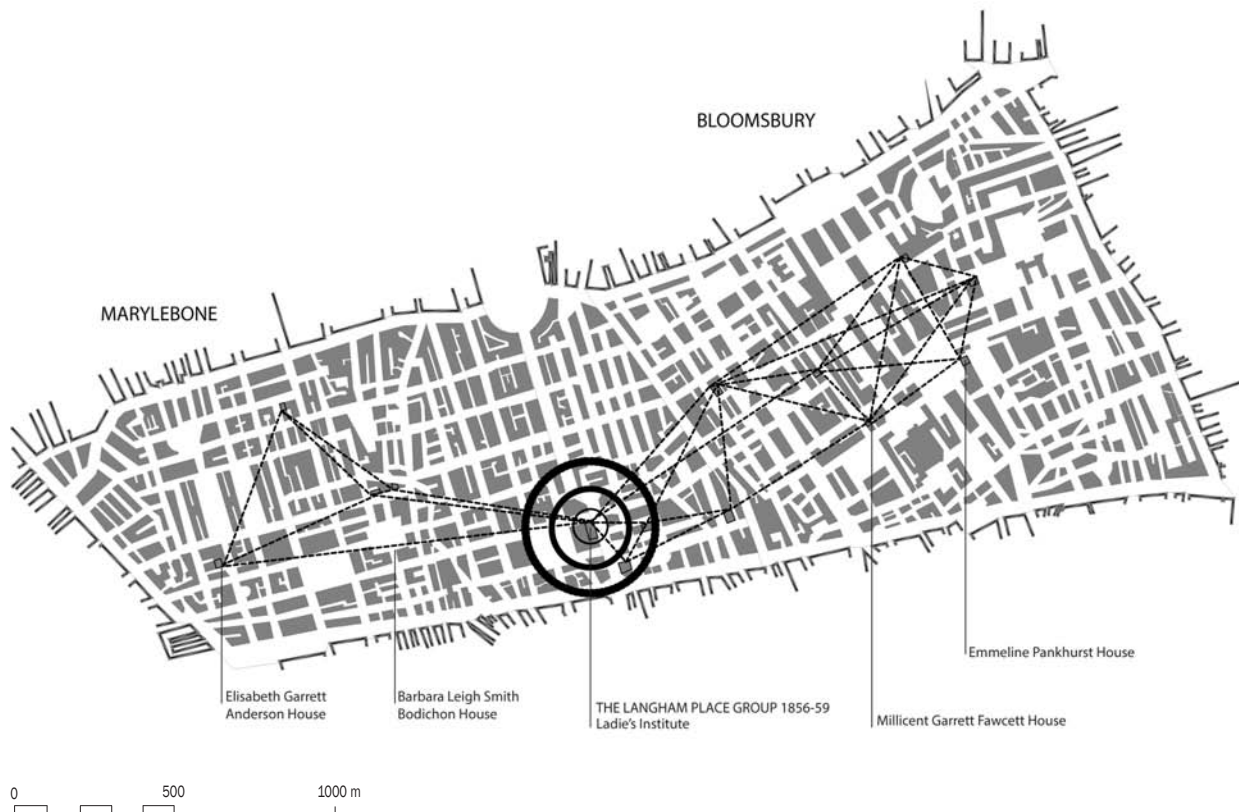
26. Walker, Lynne: “Home and Away: The Feminist remapping of Public and Private Space in Victorian London”. En Borden, Iain: *The Unknown City*, Cambridge MA/London, 2001. p.17.

27. Doughan, David y Gordon, Peter: *Women, Clubs and Associations in Britain*. New York: Taylor & Francis, 2006. p.55.

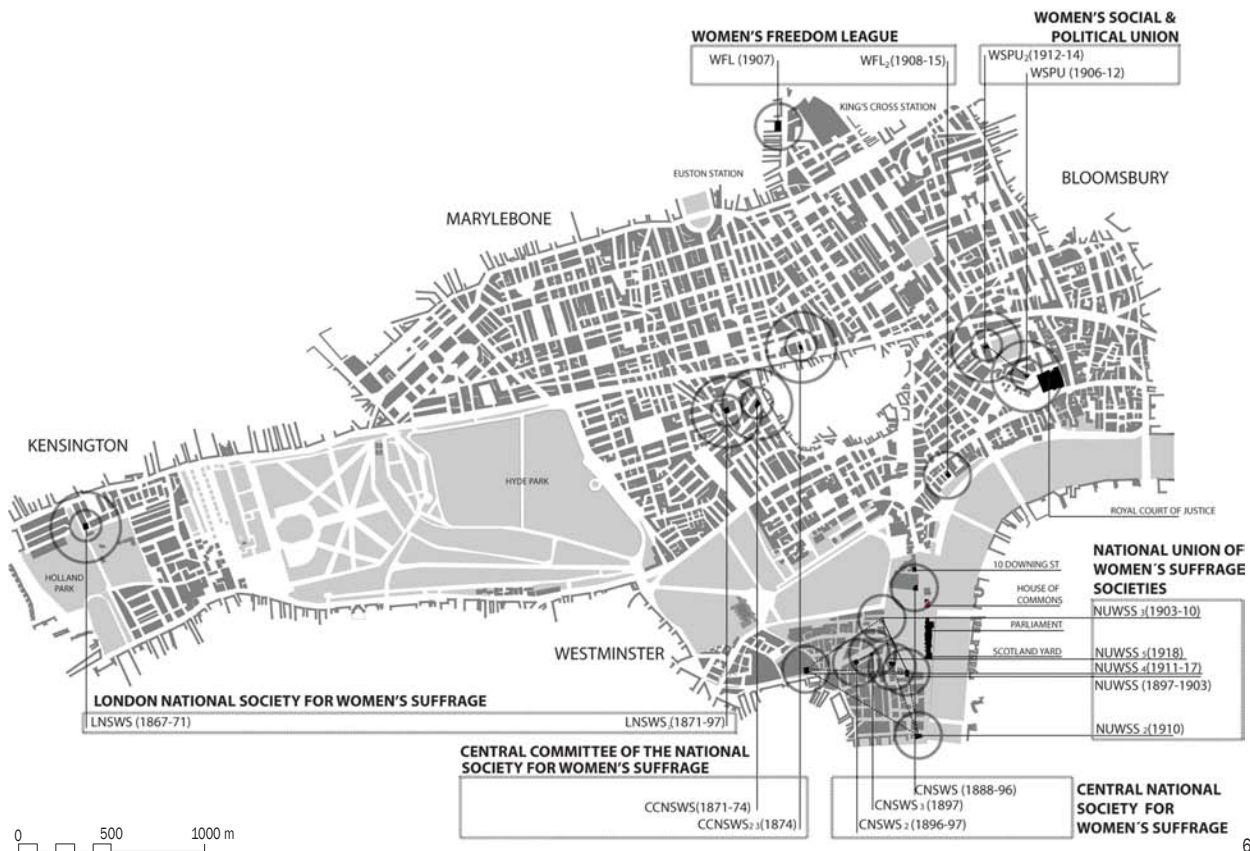
28. La vivienda de Emmeline Pankhurst en el número 8 de Russell Square de Bloomsbury fue utilizada para distintos recepciones o “at homes” y conferencias, convirtiéndose en el centro de diversos movimientos sociales del momento. Pankhurst, Sylvia: *The Suffragette Movement*. London, Toronto: Longmans, 1931. pp.89-90.

29. Walker, Lynne: “Feminist remapping of public and private space in Victorian London”. En Ainley, Rosa: *New Frontiers of Space, bodies and Gender*, London: Routledge, 1998. p.66.

30. Gandy, Frances, Perry, Kate y Sparks, Peter: *Barbara Bodichon, 1827-1891*. Cambridge: Girton College, 1991. p.3.



5



6

5. Cartografía de la primera red urbana de lugares de asociación femeninos surgida en Londres a mediados del siglo XIX.

6. Cartografía de las sociedades y uniones sufragistas concentradas en los barrios del West End cerca de los organismos políticos y de las oficinas de los principales medios de comunicación.

femenino con fines políticos de Londres³¹ como consecuencia de los debates y actos sociales organizados en sus diversas instalaciones: un *coffeeshop*, una sala de comités (figura 5), y un pequeño club social, el *Ladies Institute* (1860–63). Mientras, la Kensington Society (1865–67)³² fue el lugar donde se redactó la primera petición de voto para la mujer, que sería presentada conjuntamente con la Primera Reforma de Ley para un sufragio universal en la Cámara de los Comunes por el Lord John Stuart Mill en 1867³³. Ambas sociedades se convirtieron en el nuevo centro de la lucha por los derechos de la mujer ampliando la red existente a una de mayor escala.

Esta red formada por clubs, residencias particulares y sociedades feministas fue de gran importancia en todo el movimiento por los derechos de la mujer, pues sus actividades ayudaron a las mujeres a tomar conciencia de su situación y de su pertenencia a un grupo aún mayor con el que compartían problemas similares. Sin embargo, al no existir una coordinación de sus actividades no podían establecer una relación entre iguales con las autoridades políticas. La desestimación por parte del gobierno de la primera petición de voto evidenció la necesidad de coordinar las actividades de estas redes y de centrar la lucha en la demanda del sufragio femenino, dando comienzo a una etapa parlamentaria sufragista (1866–96) caracterizada por la apertura de los primeros centros administrativos o “cuarteles generales” sufragistas, como la *London National Society for Women's Suffrage* (1867–71), el *Central Committee of the National Society for Women's Suffrage* (1871–88) y la *Central National Society for Women's Suffrage* (1888–1897)³⁴.

A pesar de este nuevo paso, un progresivo debilitamiento del movimiento, debido a las discrepancias entre los miembros de estas diferentes sociedades, revelaba la necesidad de añadir aún más centralización a la coordinación administrativa. Esta urgente unificación daba como resultado la *National Union of Women's Suffrage Societies* (1897–1918), un centro operativo con métodos constitucionales que ofrecía tanto oficinas de trabajo administrativo como pequeños lugares de reunión donde las mujeres podían discutir de forma colectiva su situación política y social. Su sede se situaba cerca del centro político ubicado en Westminster, acercando sus actividades administrativas y reivindicativas al Parlamento³⁵. Esta transformación de las iniciales sociedades en uniones de mujeres tenía como objetivo golpear directamente al poder patriarcal a través de utilizar el mismo vocabulario y categorías del discurso dominante político, un procedimiento denominado por Michel Foucault como “discurso reversible³⁶”. Esta estrategia ponía claramente en evidencia la delimitación del derecho al voto y las injusticias sociales sufridas por la mujer a través de utilizar el lenguaje político establecido (figura 6).

A pesar de esta acción política unificada y reforzada, las diferentes reformas de ley presentadas en el Parlamento para reconocer el voto femenino siguieron siendo desestimadas, y como consecuencia el movimiento se radicalizó. Este cambio es marcado por la constitución de la *Women Social and Political Union* (1903–1914) por la sufragista inglesa Emmeline Pankhurst, quien a través de su relación con el movimiento obrero y el Partido Laborista

31. El *Langham Place Group* era un grupo de mujeres con intereses políticos que se reunían desde 1860 en el número 19 de Langham Place de Kensington. Ainley, Rosa: *New Frontiers of Space, bodies and Gender*. London: Routledge, 1998, p.75.

32. La *Kensington Society*, estaba formada por un grupo de once mujeres que discutían diversos temas sobre los derechos de la mujer en la residencia de la aristócrata Elisabeth Garrett en el número 44 de Phillimore Gardens de Kensington. Records of the Fawcett Society and its Predecessors [en línea]. Londres: London School of Economics, The Women's Library, 1871-1967. Disponible en world wide web: www.nationalarchives.gov.uk/a2a/records.aspx?cat=106-2lsw&cid=-1#-1

33. Kingsley Kent, Susan: *Opus cit.* pp. 184-196.

34. Estas tres asociaciones cambiaron varias veces de domicilio, primero en Kensington y posteriormente en Westminster. Records of the Fawcett Society and its Predecessors [en línea]. Londres: London School of Economics, The Women's Library, 1871-1967. Disponible en world wide web: www.nationalarchives.gov.uk/a2a/records.aspx?cat=106-2lsw&cid=-1#-1

35. De forma habitual, las mujeres pertenecientes a la *National Union of Women's Suffrage Societies* se manifestaban a las puertas del Parlamento demandando su derecho al voto. Crawford, Elisabeth: *Women's suffrage movement: a reference guide, 1866-1928*. London: UCL Press, 1999. pp.436-442.

36. Foucault, Michel: *History of sexuality Vol.1*. London: Penguin, 1978. pp.123-124.

7. Fotografía de la segunda sede de la Women Social and Political Union en Lincoln's Inn House en Kingsway (1912-1914).

8. Cartografía que refleja una secuencia cronológica de dos periodos antes y después del cambio de siglo donde se puede observar el cambio en la centralidad de los lugares de conflicto: entre clubs femeninos situados en Petitcoat Lane y masculinos en el Pall Mall (1857-1900), y entre el eje político-mediático y las asociaciones y uniones sufragistas (1900-1914).



7

tomó conocimiento de nuevas tácticas basadas en generar repercusión mediática y mayor interés ciudadano a través de acciones en el espacio público³⁷. Su lema era “*hechos, no palabras*”³⁸. Para esta nueva sede londinense se eligieron primero una propiedad en la calle Clement's Inn (1907-1912) y más tarde otra de mayor tamaño en la cercana Lincoln's Inn House en Kingsway (1912-1914)³⁹, ambas cerca del *Royal Court of Justice* –Tribunal de Justicia– y la calle Fleet, donde se situaban todos los periódicos más importantes, que con el Parlamento formaban el eje político y mediático de la ciudad. Esta estratégica localización aseguraba una mayor publicidad y cercanía al lugar principal de conflicto (figura 7).

CONCLUSIÓN

Este cambio en la defensa del derecho al voto, desde una forma moderada a una acción pública, respondía a un pensamiento de las “nuevas” mujeres de cambio de siglo radicalmente crítico con todos los hábitos internos

en la sociedad de la época y a las diferentes formas de control y represión victorianas ocultas hasta el momento. Las mujeres asociadas al movimiento sufragista querían hacer evidente su descontento en el espacio público urbano que tanto se les había negado, generando en un principio un espacio para sí mismas en los intersticios de la ciudad masculina. Los clubs, asociaciones y uniones sirvieron a estas mujeres como transición entre el limitante mundo doméstico y el anhelado mundo público gracias a la inteligente articulación y uso de la escala en la fachada, los distintos niveles de programa, o la recreación de ambientes interiores. El papel fundamental de estos lugares fue el tener a su vez la capacidad de establecer una red de lugares femeninos, que creaban no sólo una ciudad particular en la urbe existente, sino también un fuerte sentimiento de pertenencia fundamental para el desarrollo del movimiento sufragista, y de la consolidación de la presencia pública de la mujer en la ciudad.

37. La *Women social and Political Union* surge como evolución de la *Women Franchise League* (1889-1903) que tenía su sede en la vivienda de Emmeline Pankhurst en Manchester. Adams, Jad: *Pankhurst, London: Life and Times*. London: Haus Publishing, 2003. p.2.

38. Pankhurst, Emmeline: *My Own Story: The Autobiography of Emmeline Pankhurst*. London: Virago Press, 1977. (1914). p.38.

39. La primera sede se sitúa en la vivienda del matrimonio burgués Pethick Lawrence, que participó activamente en la causa sufragista, para más adelante trasladarse a una sede de mayor tamaño en alquiler en Kingsway. Adams, Jad: *Opus cit.* p.49.

1856-1900



1900-1914



A finales de la primera década del siglo XX, esta red de clubs, asociaciones y uniones femeninas se convirtió en la plataforma urbana desde la que las mujeres tomaron literalmente las calles de la ciudad, catapultando las grandes acciones públicas características del periodo más espectacular de la lucha sufragista femenina. La primera gran manifestación sufragista en el espacio público fue la *Mud March* –Marcha del Barro–, organizada en 1907 desde la NUWSS y a la que acudieron unas 3.000 mujeres de toda clase social. Con ella comienza un nuevo género de subversión más allá de las inserciones urbanas anteriores, siendo seguida en años subsiguientes por otras acciones

públicas cada vez más multitudinarias. Si para estas mujeres su identidad de género femenino había venido dada por una repetición de unos rituales performativos asumidos relacionadas con las tareas domésticas en el hogar, la recreación de rituales alternativos en lugares no establecidos, como el espacio público de Londres, sería el mecanismo para establecer nuevos atributos a la identidad de género femenino⁴⁰. Con esta actitud las mujeres desdibujaban la división binaria hombre–mujer y sus límites urbanos, y lo trasladaban a otros niveles sociales, políticos y legales. La ciudad de las mujeres eclosionaba así, definitivamente, en el espacio público de Londres (figura 8). ■

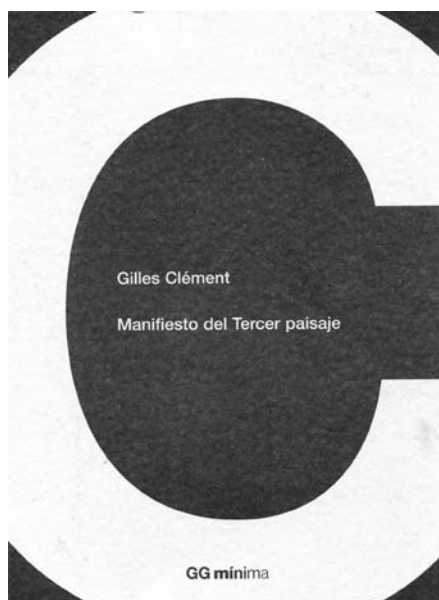
Bibliografía citada:

- Adams, Jad: *Pankhurst, London: Life and Times*. London: Haus Publishing, 2003.
- Ainley, Rosa: *New Frontiers of Space, bodies and Gender*. London: Routledge, 1998.
- Álvarez Lombardero, Nuria: “Hacia una Teoría del Patrimonio Social Urbano”. En *Metalocus* no.19, Madrid, Diciembre de 2006. pp.14-25
- Bradley, Ian C.: *The Call to Seriousness: The evangelical Impact on the Victorians*. New York: Macmillan, 1976.
- Butler, Judith: *Gender trouble*, New York: Routledge, 1990.
- Crawford, Elisabeth: *Women’s suffrage movement: a reference guide, 1866-1928*. London: UCL Press, 1999.
- Daly, César (Ed.): *Revue générale de l’architecture*, (RGA), N°13, col. 57-58, Paris: Ducher et cie., 1855.
- Daly, César: *Revue générale de l’architecture et des travaux publics* (RGA). N°1, 1840. col. 328.

40. Esta decisión responde a una ruptura del binarismo de identidades hombre-mujer relacionado con una serie de lugares y formas de comportamiento imbuídos en la sociedad victoriana. Como indica la geógrafa inglesa Gill Valentine “el género es [...] un conjunto de actos repetidos en un marco regulatorio rígido que ha ido cuajando a través del tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una “clase natural de ser”. [...] (de) un “comportamiento apropiado.” A lo que la teórica sobre género Judith Butler añade que el género no es algo innato en las personas sino que consiste en un conjunto de gestos o actos que son representados por el cuerpo, motivo por el cual esta definición puede ser variable y dar cabida a otras identidades. Butler, Judith: *Gender trouble*, New York: Routledge, 1990. p.192. Valentine, Gill. “Renegotiating the heterosexual Street. Lesbian production of Space”; En Duncan, Nancy. *BodySpace: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*. London: Routledge, 1996. p.145; Butler, Judith: *Gender trouble*. New York: Routledge, 1990.

- Doughan, David y Gordon, Peter: *Women, Clubs And Associations in Britain*. New York: Taylor & Francis, 2006.
- Fishman, Robert: *Bourgeois Utopias. The Rise and Fall of Suburbia*. New York: Basic Books, Inc. Publishers, 1987.
- Foucault, Michel: *History of sexuality Vol.1*. London: Penguin, 1978.
- Gandy, Frances, Perry, Kate y Sparks, Peter: *Barbara Bodichon, 1827-1891*. Cambridge: Girton college, 1991.
- Harvey, David: "The Right to the City". En *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol.27, Issue 4, 2003. pp.939-941
- Hayden, Dolores: *The Grand Domestic Revolution*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1981.
- Kingsley Kent, Susan: *Sex and Suffrage in Britain 1860-1914*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987.
- Knowles, Josephine Pitcairn: *The Upholstered Cage*. New York: Hodder & Stoughton, 1913
- Lefebvre, Henri: *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Peninsula, 1978 (primera edición en francés 1968)
- Muthesius, Hermann: *The English house*. London: Crosby Lockwood Staples, 1979.
- Mayhew, Henry. London Labour and the London Poor, Vol. 1, 1861.
- O'Day, Alan: *The Edwardian Age*. The Macmillan Press, 1979.
- Olsen, Donald: *The city as a work of art: London, Paris & Vienna*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Pankhurst, Sylvia: *The Suffragette Movement*. London, Toronto: Longmans, 1931.
- Pankhurst, Emmeline: *My Own Story: The Autobiography of Emmeline Pankhurst*. London: Virago Press, 1977. (1914)
- Patmore, Coventry: *The Angel in the house*. London: John W. Parker & Son, 1854-56.
- Porter, Roy: *London: A social History*. London: Penguin, 1996.
- Rappaport, Erika Diane: *Shopping for pleasure: women in the making of London's West End*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Rendell, Jane: *The Pursuit of Pleasure: Gender, Space and Architecture in Regency London*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.
- Ruskin, John: *Sesame and Lilies, II*. New Haven, CT; London: Yale University Press, 2002. (publicación original en 1865).
- Stuart Mill, John and Taylor Mill, Harriet: *Essays on Sex Equality*. Chicago: Ed. Alice Rossi, 1970.
- Tickner, Lisa: *The Spectacle of Women, Imaginery of the Suffrage Campaign 1970-14*. London: Chatto & Windus, 1987.
- Valentine, Gill: "Renegotiating the heterosexual Street. Lesbian production of Space". En Duncan, Nancy: *BodySpace: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*. London: Routledge, 1996. pp.146-156.
- Walker, Lynne: "Home and Away: The Feminist remapping o Public and Private Space in Victorian London". En Borden, Iain: *The Unknown City*, Cambridge MA/London, 2001.
- Walker, Lynne: "Feminist remapping of public and private space in Victorian London". En Ainley, Rosa: *New Frontiers of Space, bodies and Gender*, London: Routledge, 1998. pp.65-75.
- Walkowitz, Judith: *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. Univ. of Chicago Press, 1992.
- Woolf, Virginia: *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 1967 (publicación original 1929)

Nuria Álvarez-Lombardero (Madrid, 1976), Arquitecta (ETSA Madrid, 2003), Master en Housing and Urbanism (architectural Association, 2008), Doctora Arquitecta (ETSA Sevilla, 20013). Ha sido investigadora en la Universidad de Harvard y la Architectural Association y profesora en el Tecnológico de Monterrey y la Universidad de Cambridge, así como profesora invitada de posgrado en la Universidad de Sevilla y la Universidad de Plymouth. Actualmente es Profesora de Proyectos Arquitectónicos en la Architectural Association de Londres desde 2008. Ha sido redactora de la revista Neutra y actualmente de la Ciudad Viva. Sus trabajos de investigación han sido publicados en revistas como Architese, Arquitectos, Metalocus, RA o Revista 180



reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

Nuestra época está sometida a transformaciones hasta ahora insospechadas a cuya aparición no somos ajenos y que afectan a la forma de entender y practicar la arquitectura. El entendimiento y la acción en la nueva arquitectura no deben abordarse solo desde la racionalidad del proyecto sino desde la reconstrucción crítica de la memoria de nuestra cultura y de nuestra participación en ella a lo largo del tiempo y en la evolución de la sociedad.

Cada tiempo, y el nuestro también, decide qué arquitectos y cuáles textos y obras han de ser rescatados y recalificados como clásicos.

Mediante el diálogo con ellos, los arquitectos actuales nos alinearemos en la tradición arquitectónica de la que, hoy, de manera perentoria, no es posible ni razonable prescindir.

PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA destina esta sección a realizar un repaso propositivo y abierto a esos textos.

GILLES CLÉMENT: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE

Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2007. 63 páginas, formato 12 x 16,5 cms. ISBN 978-84-252-2125-5. Originalmente publicado en París: Éditions Sujet/Objet, 2004.

Íñigo García-Odiaga

Arquitecto. VAUMM arquitectos

Persona de contacto: i.garcia@vaumm.com

Gilles Clément es ingeniero agrónomo de formación, jardinero, escritor y botánico por devoción y arquitecto del paisaje por vocación. Pero también es entomólogo, un estudioso de la ciencia de los insectos, y tal vez sea esa mirada pausada, escrutadora y clasificadora la que le llevó a descubrir una nueva especie de paisaje. Durante un estudio para analizar el paisaje de la región de Limousin, en la zona central de Francia, bajo un encargo del Centro Internacional de Arte y Paisaje Vassivière, algo no encajaba. Todo el territorio no podía ser clasificado como entorno natural o entorno urbano, una nueva categoría formada por solares abandonados, márgenes de carreteras, áreas verdes imposibles en el centro de los nudos de autopistas, aparecía ante sus ojos.

Como buen científico Clément, observa esta especie, sus comportamientos, situaciones y coyunturas; el libro así lo revela, los textos en muchos momentos son anotaciones, percepciones o comentarios. Junto a esas notas, pequeños dibujos esquemáticos y de cuidada caligrafía van desgarrando esa información necesaria para catalogar el nuevo animal territorial. Por momentos el pequeño libro de bolsillo se convierte en un cuaderno de campo, parece incluso invitar al lector a guardarlo en su equipaje y lanzarse con él a la calle para reconocer y capturar esos espacios, al igual que lo hacen los ornitólogos o los micólogos.

En ese análisis científico, capítulo a capítulo, va desentrañando cada aspecto de ese territorio, trazando su mapa. Así empieza por su *Origen* que atribuye a los rincones más olvidados de la cultura. Delimita su *Extensión*, que acota en la biosfera, en lo que él mismo denominó anteriormente Jardín Planetario. Estudia su *Carácter*, que liga al del residuo, al espacio abandonado donde la ausencia de leyes permite la diversidad. Revisa su *Estatuto*, para concluir que no lo tiene, ya que está fuera, al margen de los estatutos oficiales. Analiza sus *Retos*, que estima son los de convertirse en cantera de la diversidad planetaria, garantizando el futuro biológico. Grafía su *Movilidad*, intentando entender su capacidad de contaminar otras realidades, otros territorios. Se pregunta por su *Evolución*, y se queda tranquilo al constatar que el crecimiento de las ciudades y de los ejes de comunicación lleva inexorablemente emparejado un aumento de los espacios residuales, y por lo tanto un aumento del hábitat natural de este paisaje marginal. Observa su *Escala*, que entiende indeterminada ya que puede abarcar desde el suelo interior de una rotonda de tráfico hasta el borde de una línea ferroviaria de miles de kilómetros. Incluso se plantea la capacidad del científico para fijar la *Representación* y los *límites* de esa realidad que estudia, instaurando el método de representar los límites por el negativo, es decir representando los territorios explotados que rodean el residuo conoceremos su alcance en el vacío entre ellos. Por último como todo buen padre se interroga por las relaciones de su criatura con su entorno y cierra el texto con tres apartados titulados *Relación con el Tiempo*, *Relación con la Sociedad* y *Relación con la Cultura*.

Con esa información extraída de la disección de esa rareza espacial y clasificada en capítulos, Gilles Clément lanza un *Manifiesto*, que él mismo matiza, puede leerse afirmativamente o bajo los símbolos de la interrogación.

Y es que el Manifiesto del Tercer Paisaje, no es un conjunto de leyes a cumplir, sino un conjunto de características, como su propio nombre indica, manifiestas, que son evidentes, que se ven o perciben con claridad y mediante las cuales se reconoce el territorio que Clément como su descubridor ha bautizado

como tercer paisaje. Aclara en el libro, los motivos de ese bautismo, ya que lo califica como tercero no por comparación con el Tercer Mundo, sino con el Tercer Estado de Joseph Sieyès, sería así un paisaje que lo es todo, que hasta ahora no ha hecho nada y que aspira a ser algo.

En 1995, el autor había creado el concepto del jardín planetario. Metafóricamente la Tierra sería como un jardín, aunque inmenso, cerrado, finito y abarcable, que el hombre, como un buen jardinero, debería proteger. Esta idea de alto valor simbólico, apoyaba la libre evolución de las especies y la biodiversidad, solicitando del hombre su responsabilidad, no para sustituir la vida silvestre por cultivos de alto rendimiento, sino para mantener el equilibrio de este jardín. En ese sentido el Tercer Paisaje sería un fragmento del jardín planetario, concretamente la porción que el hombre ha abandonado y que precisamente por eso, una vez desatendida encuentra las bases para que la vida evolucione libre y llena de oportunidades.

Allí donde la agricultura, o la actividad humana se imponen, la realidad constata que existen pocas opciones para la diversidad biológica. Por el contrario en esos lugares producidos por los detritus del urbanismo, que aparecen como islas de la no-intervención, bien porque no pueden ser explotadas urbanísticamente o bien porque las dificultades materiales de actuar sobre ellas son muy elevadas, la vida se abre camino. Ya que son espacios en subversión, que escapan al urbanismo, a las infraestructuras o a la producción agrícola, es decir al destino común de sometimiento a las exigencias humanas de los espacios naturales. Ese paisaje dejado a su suerte, aparece de este modo como un espacio privilegiado para acoger la diversidad, es por tanto la reserva genética del planeta, y en cierto modo el espacio del futuro.

Con este texto, Clément anima abiertamente a aceptar la incertidumbre como factor de desarrollo y a desterrar el voraz apetito de ordenamiento y manipulación del territorio como metodología para la actuación del hombre sobre su entorno. Al fin y al cabo el autor demuestra que el hombre es mejor jardinero cuando ceja en su empeño, que su jardín es más prolífico cuando lo abandona que cuando lo somete a su tiranía. Frente a la seducción de lo reglado, lo estructurado y cerrado, nos invita a ser meros espectadores de la evolución libre, abierta y azarosa, dirigida en exclusiva por la propia naturaleza, entendiendo el tercer paisaje como una potencia, como un diamante en bruto todavía en vías de consolidación.

Cabría también preguntarse sino sería posible traducir el libro a otros lenguajes, por ejemplo al de la economía, intentando atisbar, quien sabe, si un tercer modelo financiero entre la micro y la macro economía. Por qué no plantearse llevar el experimento a un terreno más cercano al del paisaje, el de la ciudad, y analizar si entre el espacio público y el privado, existe un tercer espacio. Preguntarse entonces sobre sus posibilidades, interrogarse sobre si allí la diversidad, el intercambio social y cultural es mayor. Replantearse entonces si los modelos de planeamiento vigentes operan o gestionan adecuadamente esos espacios, para cuestionarse después cuál sería su evolución lógica y cuáles sus retos futuros. El urbanismo expansivo de las últimas décadas ha proporcionado un importante legado de espacios inacabados o incluso abandonados, lugares indecisos que no encajan en el modelo vigente. Estudiarlos desde la óptica de Gilles Clément sería tal vez, el camino para vislumbrar las oportunidades de esos espacios, frente a los métodos que sólo ven sus imperfecciones. ■

MARTA LLORENTE DÍAZ: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO.

Barcelona: Ed. ACANTILADO, 2015. 496 páginas, formato 13 x 21 cms. ISBN: 978-84-16011-58-2

Félix de la Iglesia Salgado

Dr. Arquitecto. Contratado Doctor. Profesor de RProyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla

Persona de contacto: fis@us.es

“**P**ensar la ciudad es pensar el campo extenso de los proyectos humanos de convivencia, su entorno de formas construidas, su arquitectura, sus símbolos, el torrente de su actividad transformada a lo largo de milenios de experiencia, las distintas formas de sus representaciones. La ciudad es una construcción milenaria que arranca en los inicios de la historia y se pierde en el presagio de un futuro que desconocemos.” Con este íncipit, cargado de sugestión, nos invita Marta Llorente a acompañarla en un viaje por el tiempo de la ciudad “para comprender mejor la realidad urbana de nuestro mundo” y logra, ya desde el comienzo, que nos sintamos extraños en nuestro propio entorno para ponernos en el disparadero de actuar sobre lo incierto del tiempo y el espacio, de los personajes, situaciones y circunstancias que nos han llegado con la Historia oficial, para habilitar otros sentidos más propios del momento que vivimos. Una imagen inicial que, como aquel “Hoy, mamá ha muerto. O tal vez ayer, no sé” que nos regaló Camus en *El extranjero*, nos dispone el ánimo y resitúa la mirada, haciéndonos cómplices para iniciar la travesía de la lectura guiada. Y así, porque “sólo si hay un camino puede haber un lugar en el espacio y en la memoria”, se abren en el texto líneas que en su transitar rozan voces urbanas –de silencio y ruidos, de presencias y olvido, de violencia y desgarró, de tacto y sensaciones,...- que despiertan nuestros recuerdos subconscientes y son capaces de releer historias lejanas, de millones de años, o vastísimas, que atraviesan continentes en formación, convirtiendo el espacio del mundo en un inmenso laboratorio de experimentación.

El libro, reedición del publicado en 2010 por la UPC, es el resultado de una larga y consolidada inmersión en el dispositivo cultural y de territorialización que es la ciudad, para revisar, por difuso, el modelo que le dio forma; una investigación apoyada en el manejo de numerosos recursos documentales que, desde diversos campos, acuden a este trabajo convocados cronológica y temáticamente por la autora y la propia historia urbana, haciéndolos disponibles para otras búsquedas. Ensayo urbano o ingenio crítico ensamblado a partir de sus huellas, que toma la forma de un excelente relato literario y arquitectónico dirigido a un ser humano viajero, creativo, que se mueve a gusto entre las capas de este palimpsesto que es la ciudad –como marco entre la ficción y la realidad donde ahora habitamos- y que señala itinerarios de enorme potencial para entender, rescatar y activar otros escenarios de vida para la gente de hoy. Este proyecto de ciudad, construido en relación a la experiencia de habitarla, se configura en su narración –como la propia estructura urbana- a través de alejamientos y regresos a sus espacios habitados para dar sentido y unidad con el lenguaje a esos “fragmentos espaciales” que se desvelan y a los que dota de sentido desde el presente, haciéndolos valiosos para un tiempo ya poscolonial.

En la conciencia de que “Los relatos de los lugares son trabajos artesanales. Están hechos con vestigios de mundo. (...) Los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico” (*La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau, 1990), la tarea que desarrolla Marta Llorente con este proyecto es interpretarlos: traducir el largo texto de la historia de los espacios habitados para detenerse en los detalles que dan cuenta de ese universo, porque sólo la detención en el devenir continuo de acontecimientos hace posible descubrir escenarios, añadir significados, re-conocer nuestros lugares corrientes. Y serán aquí la literatura (también la ciudad es texto y escritura),

la música (atenta al timbre ambiental y atmosférico de los territorios), la sociología (desde la centralidad o el retiro, desde lo cotidiano o el miedo), el arte y la propia arquitectura,... algunos de los registros que nos acompañen por este tránsito que va desde la prehistoria al fin de la segunda Guerra Mundial, orientando la navegación hacia un horizonte de comprensión a través del conocimiento, en la pulsión propositiva de una antropología urbana que, como guía de acompañamiento, dé cuenta e ilumine los soportes de la habitabilidad contemporánea.

Un largo viaje, sí, que desvela acontecimientos de interés en distintos momentos de la Ciudad y que se presentan en la publicación adheridos a los hilos de una cronología que apenas es una excusa para hacerlos visibles y poder relacionarlos, como las *galaxias formadas a lo largo de filamentos* de la instalación de Tomás Saraceno, reuniéndolos en dos bloques diferenciados –“*El origen: la inscripción perdurable de las ciudades antiguas*” y “*La ciudad habitada, la ciudad destruida: representaciones y huellas*”- para hablarnos de significados y representaciones, de trazados y lugares de convocatoria, de inmunidad y temores, de producción y desconexión. Situaciones y comportamientos donde nos vemos reflejados, en unos casos con otros lectores, llamando a una identidad y constitución del común, y en otros, donde nos reconocemos deambulando solos por esta historia de ciudades, como paseantes invisibles con la aparente indiferencia de aquel *flâneur* baudelairiano, releyendo pasajes de lo cotidiano en este lugar de la memoria urbana y de la experiencia personal, recomponiendo escenarios con nuevas representaciones. Un nuevo de punto de vista –paralaje- que nos dispone, igualmente, en la actitud del *bricoleur* que monta una instalación.

Podemos decir, pues, que el deseo y la tarea de inscribir la ciudad en un presente dilatado y difuso pasa por desarrollar otro conocimiento de ella, por hacerlo en la superposición de registros temáticos interpretativos; y algunos de ellos se reconocen en el tránsito propuesto a lo largo de esta historia revisitada, en el roce con sensaciones, éticas, políticas, vivencias contrapuestas,... Así se perfilan vacíos, en apariencia desestructurados, que permanecen a la espera de otra representación de la ciudad, acordando la visibilidad del mundo con la invisibilidad del acontecimiento, como la que nos proponían Miralles y Tagliabue para el embarcadero de Tesalónica: una representación armada con los mimbres de la memoria del sitio como espacio de tránsito comercial y de culturas, desvelada por la presencia de la constelación de Perseo, que fija un punto de amarre en el mundo globalizado y da pie a establecer la instalación de la espera, el recibimiento y la llegada: *espacio de acogida, de partida* y, especialmente, lugar para el *regreso* de un ser nómada, transeúnte, marginal y desarraigado, siempre extraño en el mundo. Si “*para los menos privilegiados, el hogar (...) ha dejado de ser una vivienda para ser el cuento no contado de una vida que está siendo vivida. En el sentido más crudo, el hogar es tan sólo el nombre de uno, cuando para la mayoría de las personas no tienes nombre*” (*Páginas de la herida*, John Berger, 1995), la tarea que nos corresponde como técnicos, pero antes como ciudadanos, será la de recomponer esos fragmentos espaciales, nombrándolos de nuevo –el nombre es lo único que queda- articulándolos en un sentido global que haga posible el desarrollo de nuevos modos de vida emergentes, dando cabida a todas las subjetivaciones en su representación.

Si, igualmente, la visibilidad de la ciudad ha venido siendo la invisibilidad del sujeto, avanzar por la escritura envolvente de Marta Llorente nos lleva a lugares ya vividos o que estamos viviendo, hasta el punto

de esperar, en su lectura, que llegue ese relato familiar que rememore la travesía nocturna por alguna gran ciudad camino de casa o la microhistoria de un viejo café del primer cinturón de la periferia metropolitana, aquél donde empecé a escribir estas líneas, fumando, entre lienzos de hule transparente que nos protegían de un día lluvioso de abril, envuelto por la charla incomprensible de la mesa vecina –entre marroquíes sin duda, por su musicalidad- y de la que se distinguía entrecortada la voz Barcelona, o Sevilla: escenarios de recuerdo de ciudades y personas, de tránsitos y objetos, de vecinos y escenarios, de ambientes y nombres,... de cuidado y arropamiento donde preguntarse por las *huellas en el espacio habitado*. ¿Dónde residen realmente las que nos interesan? Están próximas, resuena el eco maravillado de Messiaen: “Voilà! l’invisible, l’invisible se voit...” desde su ‘*Saint François d’Assise*’ (1999), la sorpresa ante una realidad tan cercana como oculta, la admiración por lo que se desvela.

Valga este comentario como explícit o, mejor, como inicio para cualquier otro ciudadano deseoso de releer *LA CIUDAD* como lugar que siempre estará ahí, con imagen renovada, para volver una vez que se abandona. ■

BIBLIOTECA TEXTOS VIVOS



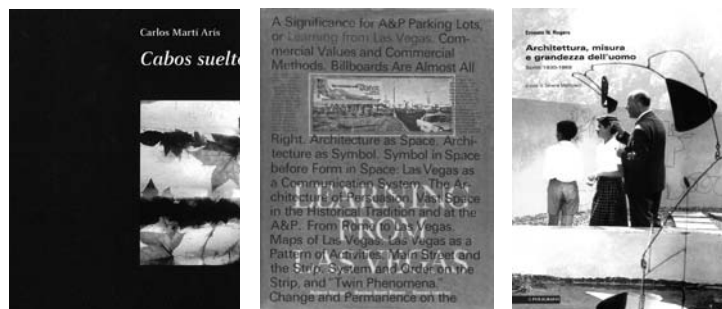
PPA N04: Jane Jacobs: MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES – Juhani Pallasmaa: LOS OJOS DE LA PIEL. LA ARQUITECTURA DE LOS SENTIDOS – Leonardo Benevolo et al: LA PROYECCIÓN DE LA CIUDAD MODERNA



PPA N05: Carlo Aymonino: LA VIVIENDA RACIONAL. PONENCIAS DE LOS CONGRESOS CIAM – Le Corbusier: CÓMO CONCEBIR EL URBANISMO – Daniel Merro Johnston: EL AUTOR Y EL INTÉRPRETE. LE CORBUSIER Y AMANCIO WILLIMAS EN LA CASA CURUTCHET



PPA N06: Juhani Pallasmaa: THE THINKING HAND: EXISTENTIAL AND EMBODIED WISDOM IN ARCHITECTURE – Lewis Mumford: LA CIUDAD EN LA HISTORIA. SUS ORÍGENES, TRANSFORMACIONES Y PERSPECTIVAS – Reyner Banham: LA ARQUITECTURA DEL ENTORNO BIEN CLIMATIZADO



PPA N07: Carlos Martí Aris: CABOS SUELTOS / **PPA N08:** Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour: LEARNING FROM LAS VEGAS / Serena Mafioletti: ARCHITETTURA, MISURA E GRANDEZZA DELL'UOMO. SCRITTI 1930–1969



PPA N09: R. D. Martienssen: LA IDEA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA GRIEGA / **PPA N10:** Rem Koolhaas: SMALL, MEDIUM, LARGE, EXTRA-LARGE – Rem Koolhaas: DELIRIO DE NUEVA YORK. UN MANIFIESTO RETROACTIVO PARA MANHATTAN



PPA N11: G. Asplund, W. Gahn, S. Markelius, G. Paulsson, E. Sundahl, U. Åhrén: ACCEPTERA / **PPA N12:** Manuel Trillo de Leyva: LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA: LA TRANSFORMACIÓN URBANA DE SEVILLA – Manuel Trillo de Leyva: CONSTRUYENDO LONDRES; DIBUJANDO EUROPA



PPA N13: Antonio Armesto (Ed. y Prol.): ESCRITOS FUNDAMENTALES DE GOTTFRIED SEMPER. EL FUEGO Y SU PROTECCIÓN – Daniel García-Escudero y Berta Bardí i milà (Comps.): JOSÉ MARÍA SOSTRES. CENTENARIO – Jorge Torres Cueco (Trad.): LE CORBUSIER. MISE AU POINT



PPA N14: Gilles Clément: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJEERA – Marta Llorente Díaz: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO



PPA N01



PPA N02



PPA N03



PPA N04



PPA N05

N01. EL ESPACIO Y LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA (mayo, 2010) / N02. SUPERPOSICIONES AL TERRITORIO (mayo 2010) / N03. VIAJES Y TRASLACIONES (noviembre 2010) / N04. PERMANENCIA Y ALTERACIÓN (mayo 2011) / N05. VIVIENDA COLECTIVA: SENTIDO DE LO PÚBLICO (noviembre 2011)



PPA N06



PPA N07



PPA N08



PPA N09

N06. MONTAJES HABITADOS: VIVIENDA, PREFABRICACIÓN E INTENCIÓN (mayo, 2012) / N07. ARQUITECTURA ENTRE CONCURSOS (noviembre 2012) / N08. FORMA Y CONSTRUCCIÓN EN ARQUITECTURA (mayo 2013) / N09. HÁBITAT Y HABITAR (noviembre 2013)



PPA N10



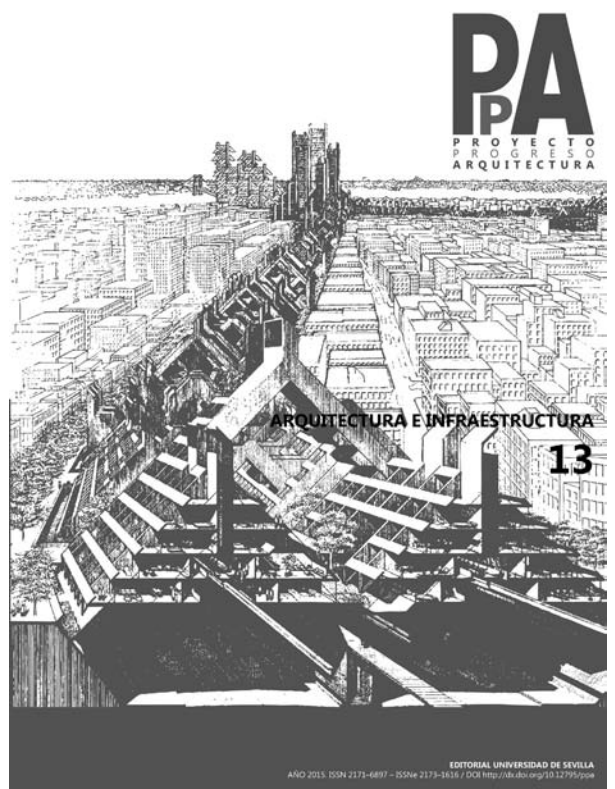
PPA N11

N10. GRAN ESCALA (mayo 2014) / N11. ARQUITECTURAS EN COMÚN (noviembre 2014)



PPA N12 ARQUITECTOS Y PROFESORES (AÑO VI mayo 2105)

A. Ramos Carranza - A. González Capitel - J. L. Trillo de Leyva - C. Labarta Aizpún; J. Tárrago Mingo - R. M^a. Anón Abajas; S. M^a. Torres Dorado - V. Trillo Martínez - A. Ramos Carranza; J. Altés Bustelo - V. Sainza Gutiérrez - A. del Pozo y Barajas - T. Curbelo Ranero; M. Ramos Guerra



PPA N13 ARQUITECTURA E INFRAESTRUCTURA (AÑO VI noviembre 2105)

A. Ramos Carranza - A. González Capitel - A. Martín Ramos - A. Clúa Uceda - M. López-Marcos - N. Fernández Villalobos - F. J. Castellano Pulido - D. Martínez Navarro - P. Villalonga Munar - D. García-Escudero; B. Bardí i Milá - José Manuel López Peláez - Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde

CIUDADES PARALELAS. EL NEGATIVO DE LA CIUDAD

PARALLEL CITIES. THE NEGATIVE OF THE CITY

Francisco Montero-Fernández

- p.13** We sometimes meet people who love silence, those who speak quietly, eager observers expressing only what they know. Those who speak from knowledge teach us to look at the world with no need to relate it, but to watch, to live in it. They look at our cities and listen to them as an alternative to the constant murmur of excessive information, to the continuous assertions and interpretations from the pulpit of the exaggerated prominence that hides the sounds of our cities. For all who have read the story written by Herman Melville, "*Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street*", they will be overwhelmed by the famous literary, and much repeated, response given by *Bartleby* to each request to carry out an activity: "*I would prefer not to.*" A response offered from the silence of one who does not want to attend to a so-called duty required of him. In our cities we lack that silence which leads us to inhabit them, rather than relate them. We should live cities, perceive their habitability as an aroma and not consume them until we exhaust them.

Someone should have responded that way when a politician decided to locate the Andalusian Parliament to the interior of the old "Hospital de las Cinco Llagas", thereby inadvertently giving rise to the construction of a dark and political city, away from the inhabitants who it represented. The people of Andalusia may not be photographed in front of their Parliament, not even in front of the building where it is located, following the emergence of the fencing-off policy, closing the block where the Parliament stands and fencing-off the parks and gardens. Not content with this, university campuses have recently been enclosed. Seville is a city where management of what is public is produced from a private perspective. The same city that offers alternative lessons, such as the Casa de la Moneda, the Pasaje de Valvanera, or the still accessible old "Fábrica de Tabacos", which demonstrate the important association/relationship between what is public and what is accessible.

- p.14** Reality is simpler than how we wish to understand it, and we must learn to look at our cities with simplicity in order to know them, describe them and value them as they deserve. The Eternal City, Rome, which changes colour every few decades, sets a slow pace and becomes immeasurably habitable, not as a place of work or tourism, from which points of view it is chaotic, but as a place to live, to be, to get along with. The Romans know this and they may appear unpleasant towards tourists, but downright welcoming to their neighbours. The only way to be in Rome, to find Rome open to you, is to become a local, a citizen of the place, whether or not you are a native.

The more complex scenarios in the world of Science Fiction contain a basic, elementary structure, translated into symbolic nudity by the use of the colour white, as in the clothing worn by one of the gangs in Stanley Kubrick's *Clockwork Orange* (1971), or the nautical architecture in some futuristic sets, such as those which appear in "*Voyage to the End of the Universe*" by Jindřich Polák (1963). It is still possible to discern the maritime and futuristic aroma from the "*Club Náutico de San Sebastián*", by José Manuel Aizpurúa and Joaquín Labayén, when a mirror in the longitudinal axis, in the latest remodelling by José Ángel Medina Murua, reproduces the horizon, forming another catoptric image of the sea in front, virtually surrounding the building as if we were on the high seas. Or the abstract, timeless, metaphorically white aesthetics of the *Basque Culinary Centre*, designed by VAUMM. San Sebastian is perhaps a futuristic city because it encloses a dream, a dreamlike place in which everyone would like to live, possibly because the whole city becomes lovely by being lived in, by being alive.

How do we look at a city? What is the image of a city? How is its photography? The *Sevillanos* (1980-2000) and *Habaneros* (2001-2002) are works of the photographer Atin Aya, who taught us to look at our city through its inhabitants. If we reflect on the photographic medium, we can build a brief digression on the subject. Digital photography is not unambiguous; we can alter it through a later process that manipulates it, deciding the framing, re-touching, lighting, intensity and colours, even partially deleting "noise" or incorporating elements that were missing in the shot. Analogue photography had a parallel configuration with what we call "positive and negative", but above all, the so-called 'negative' offered the magical ability of being a tamper-proof document. This mystery filled object, always ready to surprise us, would not let us see anything that was not there, and made us imagine everything, reflecting a non-manipulated reality. The development process began by making some test positives to determine different factors such as exposure or development time. The positive prints were interpretations of the negative, the "notarial" document of reality. Similarly, if we want to offer proof-readings from a single document, an analogous process has to be made which allows different readings that assess the literary capacity of the city for its possible consideration as an urban 'negative', as a truthful element capable of being developed, of showing us what is not evident, that of which we were not aware when we took the shot, as is argued in the beginning of the film *Blow Up* (1966), by Michelangelo Antonioni.

- p.15** The contemporary city can be read in a digital manner and the post-production processes return us altered images, manipulated by lower interests, in which certain factors acquire exaggerated values. We can find tourist cities, where their exploitation erodes them, even destroys them. Cities that are "religious" only at Easter. Event cities that are closed down and paralysed in favour of popular races or other activities, systematically collapsing them dozens of times during the 52 weekends of the year, causing the exodus of their inhabitants on any of these dates, converting them exclusively into places of private and public speculation, with an administration that authorises terraces and other installations strangling the public space, forgetting identities and generating fictional reveries for pure consumption. As an alternative, in Manhattan there is no obstacle in the public space, not even the metro stations.

The negative of the cities discovers their heritage value, which is linked to their identities and not to their consumption. I think that cities are built with and by the people who inhabit them, and because of that, they must be built to be lived in, worn but not

consumed. Consumption is pure destruction, and the current cities dominated by tourism and the erosion of that consumption, are losing the ability to be discovered. They are blurred cities, and the developing and malicious light which we throw over them consumes them, like the light that destroys and fogs the negatives. If the city has supposedly "thrived", it has actually built a huge scenario of a lie. Slavery is a concept linked to the establishment of deprivation of decision as a yardstick of freedom, and the city has become filled with slaves deceived in a parameterised group of habits, spheres and structures controlled by oligarchies of economic and political power, which feed on other secular structures as with the religious, making believe that some mediocre people are cornerstones of our society.

Finally there is a lack of saunterers, the "*flâneurs*" that roam the cities from a camouflaged, unnoticed position; they are like dragonflies, those indicators of garden health, which only appear if the environment is healthy. Liu Bolin is an artist who has used invisibility as an aesthetic condition to display himself integrated into a location and offered as art, with examples such as the protest against the family planning (FP) system in China, or his camouflage in a television newscast in France, calling attention to the damage from the war in the Middle East, showing the irreconcilable contradictions of any culture. From his invisibility, by inserting himself in a reality that can only be described by living it, the camouflaged saunterer discovers a city speaks to us from a privileged view, thanks to going unnoticed. It is not possible to imagine saunterers among the consumer or tourist hordes in constant motion through the planned urban routes. This is an indicator of the degree of contamination acquired in current cities. On the other hand, we can increasingly find *flâneurs* in the suburbs, in those places where urban life still exists, in those places that have not been subjected to exploitative public interest that dictates policies, according to parameters such as speed and organised and delimited homogeneity, causing fractures and discontinuities, segregating the tourist areas from the neighbourhoods that give life to our cities. All should be able to say in which district we live, from which district we come and those answers should coincide, we are from the neighbourhood where we live. The saunterers presented below are the authors of the texts of these Parallel Cities.

Number 14 of the journal PPA began with a call that has been answered in a plural and diverse manner, multiplying each of the possible positives which the negative of the city possesses through the articles and reviews. The authors are freethinkers, and their texts possess their own life and autonomy to compose this mosaic of diverse content. Any question should expect a positive response, freed from the hesitant and reprehensible response of *Bartleby* the Scrivener. A brave answer and committed to our cities with a 'but' of hope at the end of this phrase: *I would prefer not to do so, but.*

UTOPIA Y TRASLADO: ALPHAVILLE Y OTRAS CIUDADES EN LA CIENCIA FICCIÓN DE LA DÉCADA DE 1960

UTOPIA AND RELOCATION: ALPHAVILLE AND OTHER CITIES IN THE SCIENCE FICTION OF THE 1960s

Juan Antonio Cabezas-Garrido

- p.17 "Reality may be too complex for oral transmission; legend recreates it in a manner which is only accidentally false and it allows it to go about the world, from mouth to mouth".

Jorge Luis Borges¹

A common feature of genres is to serve as a temporary or historical background to mythology, to canonical situations or events repeated over time. And it is the point of art to clothe them with what qualifies them, and then deliver them to their recipients. In science fiction, just as there are prospective views and modernization of classical contexts, the opposite operation occurs. Stories whose objective times are either in the future, or simply do not exist —nor have existed— are projected on a present scenario to take their complexity away and allow them to be understood. The main themes of these productions are the nearby but undetermined future, the epic and mythological legends, present in all times and all cultures, or the trips to other worlds. Moreover, the depiction in film of utopia from the geographical point of view "that which is in no place" is manifested, and so is the invention of that place as a convention to develop an alien story, to recreate it and then disseminate it. As the legend that Borges calls upon, we will see these inventions in series and in movies, many of which present the two aspects, utopia and relocation. Paris, Buenos Aires, London, they transform into different cities from those that their inhabitants, or we, know. In some cases, the city moves into the future; in this one, the future moves into the city.

The projection of future stories in the present causes a requalification of that present, so that the public reconstructs the scenario in an intimate operation —they move the future history to a present scenario or to invent a new place that shapes a story or a timeless concept. Moreover, there is no case in which this architecture can have a purely figurative character, since the story needs a process of abstraction to be understood. A curtain, as those used in silent movies, or a matte painting describing a landscape, are insufficient at establishing the connection between what is described and what is filmed. Necessary are transformation, defamiliarization of sight and, above all, those operations that make them possible. In an impossible way for literature, the chronotope² of narration can also be dissociated, rather than restructured, when image is involved.

- p.18 There are, therefore, present and real scenarios (in which the architecture used is actually built, and locations are existing spaces). Situations are reflected on these scenarios that belong neither to the past nor to the present; they may not belong to any known location (not to be confused with an imaginary place), or they could belong to none of them at all. There is a no-time and no-space (a *uchronia* and a *utopia* in the etymological sense of the terms) which are embodied into the present. A fact that on the one hand provides an effect of estrangement³ and on the other, allows the viewer to propose themselves, unconsciously, a personal solution to the dysfunction it causes. Thus architecture, along with the rest of the scene, is emotionally rebuilt.

SUBLIMINAL ARCHITECTURE

The tourist village of Portmeirion, North Wales (Figure 1) is the scenario in which the 1967 British television series *The Prisoner* takes place. It showcases the adventures of a secret agent who, after resigning to his post, is kidnapped and held in a strange place. *The Village*, in which he wakes up after his abduction, is presented as a self-sufficient ideal city, whose inhabitants, all of them labeled as numbers, appear to live in complete harmony with their own situation.

Science fiction *utopia par excellence* is a place whose location no one knows —not even the viewer— of which no one can get out, to which nobody knows how to go, and where the protagonist does not know why he is held captive. This utopia corresponds to the nonexistent place, the etymological utopia, and not the unattainable idea nor the perfect future; and neither does it fit the concept of *non-place*⁴ developed by Marc Augé. *The Prisoner's* utopia is Foucault's:

"Utopias are emplacements having no real place. They are emplacements that maintain a general relation of direct or inverse analogy with the real space of society. They are society perfected or the reverse of society, but in any case these utopias are spaces that are fundamentally and essentially unreal".⁵

- p.19 *The Village of The Prisoner* (Figure 2) is to some extent also a physical (perverse) transcription and a scaled representation of the aseptic idea of Marshall McLuhan's "global village";⁶ the reproduction of an environment in which all places and all times live together, where everything is connected, television and radio interact with residents and the local newspaper provides information in real time.

Regardless of political, sociological or philosophical analyses, *The Village's* architecture behaves like a set, despite being real, built, habitable and tectonic (apart from studio-taken interior shots). The whole plot is articulated as the staging of a play, with hundreds of actors (and hundreds of prisoners), returning in some way to the tribe, reviving the ritual, the collective identity and the reverence to the "divine" authority whose histrionic behavior contrasts the quietness of the environment, that undaunted, observes events. *The Village* beholds the continuous drama of its inhabitants, like the resort built by Morel for the last and infinite performance of its inhabitants in the Adolfo Bioy Casares novel⁷. Freedom in *The Village*, as in the Museum of *The Invention of Morel*, is an illusion: in none of them the characters seem to realize that they are repeating a role, programmed for the events to flow according to a pre-established plan. Portmeirion is transformed back into a three-dimensional matte painting, not physically this time, but cinematically. John Hartley reflects on the quality of these set-like cities that have served as the scene for certain television productions, coining the term *Portmeirionization*:

"Portmeirion is a slightly less than full-scale reproduction Mediterranean village, built by the architect Williams Clough Ellis [sic] in North Wales in the first half of the twentieth century. It was the setting for the cult TV show of the 1960s starring Patrick McGoochan, *The Prisoner*. Portmeirionization refers to the tendency in real towns to paint themselves up as a set, to present themselves as their own simulacrum, to change from a locality to a location. Places start to look real, authentic and genuine only when they approximate most accurately to their fictionalization on TV".⁸

But the quality of this representation does not evoke the 1930's and 40's Hollywood cardboard scenery (figure 3), which are no more than simple abstractions of familiar places, and whose defining characteristics are quickly recognizable by the viewer. The building material for Portmeirion is closer to the Roman Theater's *scaenae frons*. Not only by the original inspiration of its architecture, but also by the metaphorical nature of the scene, which is built here as a fully functional object. Although the Portmeirion's city-set shaping is effectively abstract, it refers to the way it is defined: *The Village* does not exist without the prisoner, just as Portmeirion does not exist in reality without tourism, and especially without the series-related tourism. The city is defined by its inhabitant, and for them it is unique. *The village* is a heterotopia within a utopia. The prison surrounded by nowhere, the island of Villings from *The Invention of Morel*.

"There are also, and probably in every culture, in every civilization, real places, actual places, places that are designed into the very institution of society, which are sorts of actually realized utopias in which the real emplacements, all the other real emplacements that can be found within the culture are, at the same time, represented, contested, and reversed, sorts of places that are outside all spaces, although they are actually localizable. Because they are utterly different from all the emplacements that they reflect or refer to, I shall call these places 'heterotopias' as opposed to utopias; and I think that between utopias and these utterly different emplacements, these heterotopias, there must be a kind of mixed, intermediate experience, that would be the mirror. The mirror is a utopia after all, since it is a placeless place".⁹

The Prisoner delves into the subconscious quality of the protagonist's environment, so his mental state is a series' recurrent issue when reality is presented, keeping open the possibility of sleep, madness or hallucination (let us remember that the series is filmed in 1967, at the height of LSD usage), and thus affecting the uncertainty proposed by the environment, in the architecture that surrounds and integrates the village. The dreamlike and the hallucinatory, so the surreal, is offered to the viewer, even if only because what is nowhere has to be represented somewhere, whether real or imaginary.

The three basic features noted in *The Prisoner* (the intervention of utopia, the subliminal quality of the architecture and its transformation into a set), in addition to the expression of mythology —this time implicitly— had already been staged by Jean-Luc Godard, two years earlier, in *Alphaville*, a hybrid of science fiction, *film noir*, German Expressionism and mythological tale.

Cinema in general, and science fiction film in particular, bases the definition of its developing environment on material and visual descriptions. Landscapes are detailed, sets are modeled, objects are built, costumes are made, and color palettes are established. The emplacement's material condition (natural or built) is which roughly defines the mood of the story. Godard deliberately renounces the descriptive dimension (the imagination or the project of the future city), opting exclusively for the cinematographic technique, along with some *props*, to define a proper and believable environment. He filmed the actual city and architecture, making *Alphaville* one of the better-aged science fiction films over time. Thus, if we take an isolated frame it would seem to belong to another story, to another time and space; it is inherently out of context. The static picture is unable to say anything about the film, and so the image loses all its contents (figure 4), noting that a frame isolated and stripped of his narrative character does not belong to cinema. At least to that whose language we know, in the same way that the snapshot of a deserted city is alien to architecture, "Godard criticizes the conventions of the genre – and subsequently alters its possibilities".¹⁰

Alphaville shows us a future and distant space just filming a fully developing 60s Paris, along with its architecture (figure 5). With the pretext and aesthetics of the *noir* B-movies, Godard tells a story about the machine-ruled city, a city on another planet, where spacecraft are represented by mid-twentieth century cars. As the story moves from Earth to space and from the present to the future, the scene runs the other way. This is an exercise of absolute abstraction, full, as most of Godard films, of cultural, social and political references translated into his personal, symbolic, and so often cryptic language. Other messages, the various levels contained in the film, underlie economic or aesthetic constraints, which in the case of *Alphaville* are innumerable.

Eric Rohmer defined cinematic space as "a virtual space reconstituted in the viewer's mind, with the help of the fragmentary elements that the film provides".¹¹ This use of space, made by including non-contextual elements within a known or familiar architecture (contemporary to the author) has been deployed in varying degrees in sci-fi movies. Examples are clear in *Alphaville* (figure 6), and in other productions like the David Cronenberg films *Stereo* (1969, figure 7), or *Crimes of the Future* (1970), where uninhabited buildings are shown in deserted spaces; or in *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) in which the Astronauts' clothing is simply a suit. The theme common to all these stories is that they take place in contemporary architectural environments modified by situations or elements alien to such environments, and serve to qualify them as spaces completely different to the original ones. The transforming quality that Jorge Gorostiza attributes to certain objects in Luis Buñuel's films is repeated in all of them, as a part of a complex operation to produce the future:

"[...] what characterizes and distinguishes Luis Buñuel's surrealist space is that he simply places a single, and sometimes apparently innocuous item, to subvert an entire room, transforming it into a different and amazing one".¹²

p.20

p.21

p.22

Referring to sci-fi in general, as a kind of definition, J.P. Telotte summarizes this technique in great description using Darko Suvin's concept of *cognitive estrangement*: "[...] a form intent on defamiliarizing reality through various generic strategies in order to reflect on it more effectively".¹³ The atmosphere that Godard hatches in *Alphaville*, like photography, deals with depth of field, with the objects shown and with the ability of actors and director to transform apparent situations into new ones. Like theater or opera, it can make the viewer concentrate on the story and interpretation, regardless of the scene or using an abstract background to emphasize the spirit of the text. Godard's film, instead of using only the strange element as a catalyst, blurs the plot-scene link with essentially cinematic techniques to get, from a concrete scenario, an abstraction sufficient to build the right environment for the story.

The plot's central theme, such as poetry (Godard used collages from Paul Eluard's poems and verses, gathering them in *La capitale de la douleur*, from his surrealist period), brings into play the symbolic character of the whole staging. From that perspective, the archetypal figures of the hard-boiled private eye and the fragile girl come to have a different translation for the viewer. The architecture in the movie follows the same quasi-platonic process of translating the idea into its symbol, in this case the Paris of 1965, with no sets and no tricks. The film is essentially a poetic story about poetry; it is the fundamental and the inexplicable. It is what shapes and generates the story, and, therefore, causes the need to transport it to reality. Since it tries to convey emotions and feelings, the complexity of its implementation in the actual world requires attainable and understandable models, where Godard's universe of references has a place cozy enough to grow. In this sense, the newspaper *L'Humanité* described it as "adapting modern poetry to the language of cinema" and the critic Gilles Jakob pointed out that "the passage from one state to another [...] appears to be one of Godard's dominant preoccupations".¹⁴

This poetic character should overlap the other aforementioned planes: utopian, transformative and subliminal. Here, architecture plays a role similar to that played in *The Prisoner*, in the functional sense, although it is certainly portrayed differently. *Alphaville* is mostly shot at night; when asked why, Godard told *Le Monde* "because night means adventure and romance. And also because it's a film about light".¹⁵

p.23 *"Night was the filter superimposed upon the present city, where the past and contemporary urban landscape are neutralized by the filmmaking process. This effect casts an illusion of future, noting that the architecture is a sensible image of the city and reaffirming that urban facts along with the architecture itself build the city into time".¹⁶*

Perhaps an unconscious desire in the movie was to capture part of the atmosphere that Chris Marker imposed on the short film *La Jetée*¹⁷ (1962, Figure 8). Marker's work portrays, through the story of a Third World War survivor, the Paris of today and tomorrow. One is before the war and the other is destroyed, like in a photo-novel —photo-roman as he called it— substantiating his reflection on time with static images, as Godard would do with light, but like in *Alphaville*, with a look into the past.

The strange adventure of Lemmy, the protagonist in Godard's film, appropriates Expressionism's chiaroscuro and the washed-out detective character. While in *La Jetée*, the past, which is our present, is observed from a desperate, dystopian future. The scenes that establish the visual connection between *La Jetée* and *Alphaville*'s night scenes aren't the daylight ones in the bright past, but the dark images of the post-war era underground; the storyteller's dystopian present. But Marker, like Godard, gives a central role to poetry. In this case, though, directly formalizing it through the rhythmic use of static pictures created by the narrator's voice, organizing images in the form of verses. The verses used by Godard in *Alphaville* are taken from several books by Paul Eluard, and the poetry that appears in the film is also, in a way, a collage. Collage, mixture and transposition: that's *Alphaville*.

Alphaville attracts mythology, as Cournot noted, *Alphaville* portrays Orpheus once again searching for and rescuing Eurydice from the underworld; and in Darke's words, Lemmy becomes like Orpheus in a trenchcoat. But Godard does not use, as Buñuel does, a single object or a single circumstance to transform reality, like a crystal that refracts the original in a projection. Each one of the characters, scenarios and circumstances are a reflection or a translation of others. Lemmy's Ford Galaxy is his spaceship, and Eluard's book is the codebook. The lighter is a Promethean torch; a cheap fan is a supercomputer. Architecture and poetry are located between the two realities, between the original and its copy, as a subtext. Architecture thus becomes reality in its portrait and subliminal in the perception of its quality. This is what strengthens the film's framework, perpetuating it as an artwork. As J.G. Ballard noted:

"For the first time in science fiction film, Godard makes the point that in the media landscape of the present day the fantasies of science fiction are as 'real' as an office block, an airport or a presidential campaign".¹⁸

p.24 This complexity travels from *The Prisoner*'s utopia to *Alphaville*'s: while one depicts how the stone becomes scene, the other explains how glass becomes mirror. The mirror deforms, but also transforms: the hotel's windows from *Alphaville*, in which the protagonists are reflected, work like spaceship windows in classic science fiction. They separate the daily from the fantastic, the human from the strange, always showing architecture as a limit and as a place for change (figure 9).

For Godard, the process clearly separates the materiality of the shot from the camera's interpretation, while in other cases, the majority, the architectural elements are explicitly used to produce sensations, predict scenarios or simply illustrate backgrounds. Godard shows us the future with the architecture of the present, which now is for us the past. Godard's strategy is again the descriptive absence; that which allows the cognitive estrangement defined by by Darko Suvin.

HEIRS

Alphaville is probably the period's most noteworthy example of a specific way of filmmaking, a way with a beginning and an end. At their height in May of 68, the sixties and early seventies welcomed the world of Nouvelle Vague, most especially the one created by Godard. Although the figure and work of the French-Swiss filmmaker —who has continued his filmmaking, uninterrupted— was to be majorly influential on later cinema, the way of approaching science fiction produced in *Alphaville* finds its beginning and its end in it, only punctuated by a few, mostly experimental, works. This science fiction was partly inherited from Resnais' *Last Year at Marienbad* (1961), from Buñuel, from Marker and from the circumstances and experiments of the early 60s.

Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares, along with Hugo Santiago —the director— gave life to the script of a film that may be the closest to Alphaville, both chronologically and cinematically speaking. *Invasion* (1969, Figure 10) tells the story of a city besieged by an unbeatable enemy and secretly defended by “a few men” in the words of Borges, who “struggle to the end, never suspecting that their battle is infinite”.¹⁹ The city, Aquileia, refers back to legend, the siege of Troy. Like the Paris portrayed as Hades in *Alphaville*, Santiago moves the mythological city to Buenos Aires, utopia once more, again a timeless story. The Argentinian filmmaker always denied the allegorical character of the film, always alluding to fantasy, a kind of native Argentine genre, a specific magical realism. Santiago picks up the use of transposition, although employing a much more modest interval. He took a late 60s architecture a decade back, long enough for the viewer to experience the necessary estrangement. The detachment from reality reoccurs with cinematographic methods and techniques similar to those used by Godard, though Borges himself describes it as novelty when discussing the film:

“This is a fantasy film and a type of fantasy that can be described as new. This is not a scientific fiction in the manner of Wells or Bradbury. There are also no supernatural elements. The invaders do not come from another world and it is not psychologically fantastic: the characters do not act, as often happens in the works by Henry James or Kafka, in a manner contrary to men’s general behavior. This is a fantastic condition: the situation of a city (which, despite their very different topography, is evidently Buenos Aires) which is besieged by powerful enemies and defended -nobody knows why- by a group of civilians. [...] So I repeat, we tried (I do not know with what success) a new kind of fantasy film: a film based on a situation that does not exist in reality, and should, however, be accepted by the imagination of the viewer. [...] Coleridge found an appropriate phrase. He spoke about a willing suspension of disbelief”.²⁰

Alphaville had a direct impact both on filmmakers and on movies of the time. Thus is remarkable the influence they had on the early works of David Cronenberg and George Lucas, two filmmakers whose subsequent history is well known.

David Cronenberg’s experimental duology, *Stereo* and *Crimes of the Future*, are his first two films. And despite already revealing his career obsessions, they do not escape the legacy of the time. Both look directly to Chris Marker and Alain Resnais in their way of developing the plot. Set in a near but undetermined future, they borrow the messy puzzle editing idea from Alain Resnais’ *Last Year at Marienbad* and *I love you, I love you* (1968). From *Alphaville* they borrow the portrait of contemporary architecture in which the future is projected, this time explicitly stripped of the dystopian connotation that many have believed to see in Godard’s film: modern architecture as a symbol of contemporary maladies. It focuses mostly on John Andrews’ Scarborough College building and on Ron Thom’s Massey College, both of which belong to the University of Toronto and were built in 1963. Both were filmed as desert landscapes, almost as inhabited sculptures, but act as soothing elements, in opposition to the tortured characters of both films (see figure 7).

In the academic short, *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* (1967), George Lucas used the visual resource of architecture in the way of Godard, which features a language taken directly from *Alphaville*’s neon letter lights scenes (figure 11). The plot was later made into his first feature film, *THX 1138* (1971).

Godard’s influence over acclaimed directors was much weaker, although once again architecture and the way of showing it sometimes reveal aesthetic debts. Even in such a symbolic film as *A Clockwork Orange* (1971), Stanley Kubrick shoots again, like Cronenberg and Lucas, contemporary architecture from the perspective of the future. Using as a backdrop the new housing estates planned and built by the Greater London Council from 1965 onwards, Kubrick deprives London of any hint of its historic architecture, and destroys its visual and emotional references. Godard did this with Paris in *Alphaville* to effectively remove the iconic elements from the viewer’s mind (figure 12). The difference is that Kubrick leaves no room for the previously mentioned emotional reconstruction of architecture. Kubrick uses architecture metaphorically, and in a kind of symbolic way, eliminating the intervention of the spectator in the interpretation of its materiality.

FROM UTOPIA TO NON-PLACE

The title of this epilogue is taken from the book by Chris Darke, *Alphaville*. “From No-Place to Non-Place”²¹ refers to utopia as a place that does not exist, and to the concept of non-place provided by Marc Augé. The epigraph of Darke’s book in turn paraphrases the last chapter of Augé’s: “From Places to Non-Places”.²² The journey from utopia (no-place) to non-place shows the city of *Alphaville* like a transition to the post-modern city, a sort of demiurge of the contemporary city, “one big non-place in waiting”:

*“[...] it has become evident that the noplacé of Godard’s dystopia, with its labyrinth of corridors and lobbies, was already one big non-place in waiting. Plain Layout of the future that Godard was keen to capture back in 1965 has since taken shape as a global non-place crossing continents and time zones”*²³.

Darke also cites JG Ballard:

*“It may be that we have already dreamed our dream of the future and have woken with a start into a world of motorways, shopping malls and airport concourses which lie around us like a first instalment of a future that has forgotten to materialize”*²⁴.

But unlike the “spaces of anonymity” proposed by Augé, the architecture of *Alphaville* has an implicit emotional function. It plays the role of seam between idea and reality; it is the element that absorbs the impact between the model and its representation. Therefore, it does not work the same way as those spaces of anonymity, or at least it is the viewer who has the final say on that operation. Contrary to what happens in *A Clockwork Orange*, the architectures in both *Alphaville* and in *The Prisoner* become duplicates of themselves, onto which each viewer projects their own reflection:

*“The filmic rendering of the city mutated [...] its images impelled by capricious strategies of editing into unprecedented configurations which demanded original ocular work from spectators: the city space collapsed incessantly before the eye, which necessarily reinstated it with variable, multiple emphases”*²⁵.

p.25

p.26

The aesthetic experience of architecture in this film is a mental state, installed in the first minutes of footage. It retains the transformation as long as it remains, as do the stereograms where we need to defocus the gaze to see the three-dimensional figure emerge. The architecture is encoded in celluloid, and by allowing our eyes to gaze through our minds half-shut, it is somehow decoded.

1. Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960, p. 203. The excerpt belongs to the essay "Formas de una leyenda" and was first published in the newspaper from Buenos Aires "La Nación" on July 8, 1952. The citation is used in the opening speech of the Jean-Luc Godard's film *Alphaville* (1965), through the voice of the Alpha 60 computer. It can be read in English in: Borges, Jorge Luis and Kerrigan, Anthony: *A Personal Anthology*. New York: Grove Press, 1994, 122.
2. The philosopher of language M.M. Bakhtin extrapolates the term from physics, which expresses the unbreakable character of space and time. From this point of view, Bakhtin defines the chronotope as the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. Is the space-time unit, indissoluble and with a formal-expressive character.
3. The concept comes from Russian formalism and its main theoretician Viktor Shklovski. It provided to literary theory the diversion or estrangement (*ostranenie*): the automatic gaze makes life rather empty and non-existent, and the mission of art is to remedy that situation. Estrangement can be described as a mechanism which causes a defamiliarization of perception, i.e., a device that removes its automatic behavior, making the reader or the viewer access what the author describes in a way that is different, somehow surprising, by making strange (*estrangere*) the reality that is being read or watched. Critic and historian Darko Suvin defines science fiction as "literature of cognitive estrangement". Suvin, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979, p. 4: "I shall argue for a definition of SF as the literature of cognitive estrangement".
4. Augé, Marc: *Los "no lugares": Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, 1ª Spanish ed. [reprint]. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 83.: "If a place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a non-place. The hypothesis advanced here is that supermodernity produces non-places, meaning spaces which are not themselves anthropological places and which, unlike Baudelairean modernity, do not integrate the earlier places: instead these are listed, classified, promoted to the status of 'places of memory' and assigned to a circumscribed and specific position". It can be read in English in: Augé, Marc: *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, New York: Verso, 1995, pp. 77-78.
5. Foucault, Michel: "Espacios Otros" trans. Marie Lourties. In: *Versión. Estudios de Comunicación Y Política*. April 199, no. 9: 15-26. It can be read in English in: Foucault, Michel: *Aesthetics, Method, and Epistemology*. New York: The New Press, 1998, p. 178.
6. Marshall McLuhan popularized the term in his books *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962, and *Understanding Media*. New York: New American Library, 1964. McLuhan considers that the expansion of technology and instant communication and information have shrunk the world by transforming it into something like a village in many of its ways.
7. Bioy Casares, Adolfo: *La invención de Morel*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940.
8. Hartley, John: *Uses of Television*. New York: Routledge, 1999, p. 220.
9. Foucault, "Espacios otros", op. cit. p. 17. (English: pp. 178-179).
10. Cournot, Michel: "Les Robots sont déjà là". In: *Le Nouvel Observateur*, May 6, 1965, p. 2-3, cited in Darke, Chris: *Alphaville*. London, New York: I.B. Tauris, 2005, p. 57.
11. Rohmer, Eric: *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Union generale d'editions, 1977, p. 11.
12. Gorostiza, Jorge: *La profundidad de la pantalla: Arquitectura+Cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro, 2007, p. 81.
13. Telotte, J.P.: *El cine de ciencia ficción*. 1ª Spanish ed. Madrid: Cambridge University Press, 2003, p. 13. It can be read in English in: Telotte, J. P.: *Science Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 4.
14. Darke, Chris: *Alphaville*, op. cit., p. 73.
15. *Ibid.*, p. 39.
16. Vizcaino, Marcelo: "Originalidades reveladas en la ciudad futura cinematográfica". In: *Arquiteturarevista*, vol. 6, n.1, January-June 2010. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Brasil, p. 37-49, p. 43.
17. Which many years later led to the film *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, 1995), better known to the general public.
18. Ballard, J.G.: *A User's Guide to the Millennium: Essays and Reviews*. London: HarperCollins, 1996, p. 19.
19. Cozarinsky, Edgardo and Borges, Jorge Luis: *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981, p. 86.
20. Sorrentino, Fernando: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996, pp. 97-98.
21. Darke, Chris: *Alphaville*, op. cit., p. 32.
22. Augé, Marc: *Los "no lugares": Espacios del anonimato*, op. cit., p. 81.
23. Darke, Chris: *Alphaville*, op. cit., p. 89.
24. Ballard, J.G.: *A User's Guide to the Millennium*, op. cit., p. 192.
25. Barber, Stephen: *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. 1ª Spanish ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 70. It can be read in English in: Barber, Stephen: *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books, 2002, p. 75.

SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA /

SENSING CITIES. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE

Esther Díaz Caro

p.29 Any strategy of thought about the complexity of the idea of the city forces us to establish diverse routes, retracing proposals from art and architecture that have been put forward in recent decades. We will pause to consider some of them, which, located on the imprecise limits of both art and architecture, end up seeming more evocative for use in the contemporary city project. Apart from bureaucratic, legislative or strictly related to urban planning questions, we ask ourselves why cities are not considered as possible canvases where contemporary artistic expression can be carried out, instead of just the usual pieces of sculpture unconnected to the urban environments in which they are found, so ending up as little more than residual or chance elements. The occasions when the city features artistic interventions that are reflective in nature or linked to artistic transference are scarce.

Every city is born depersonalized and, only with the start of its inhabitants' activity in the urban network can we verify its pulse and its latency as an organism. Just as buildings justify their function with the habitability and comfort that they provide, so cities are extensions of the lives lived in them and need to be considered as urban stages for collective life, ready to be filled with individual and communal experiences. The origin of the comfort and the kindness of these cities is found in the correct interaction of certain factors, among which it is necessary to highlight the artistic component since it offers us a common denominator of the society that it hosts.

Artistic performances would allow the city to become closer to its inhabitants, bringing value to the recovery of public spaces from sensibilities which do not strictly derive from the architectural "discipline", avoiding the character of decorative feature that they are currently given.

The work of Jaume Plensa, *The Crown Fountain*, is useful for helping us to visualise this coming together of art and architecture and betting on them when it comes to planning the city of the future. In the origins of this work, the artist asks, "*What is a fountain? How can it be relevant to the people that look at it?*"¹. These questions are present in the work of Jaume Plensa. Focused on human experience, not only from the sensory point of view, but also in its temporal relationship with history, of the past with the present, and of the present toward the future, the artist decided to maintain in the collective memory the historic fountain that was always in this place: a meeting place where you could get water, the main substance needed for life. Why not maintain this essential feature of the place and bring a new experience to it?

p.30

Located in Millennium Park in Chicago, near the bustling Michigan Avenue, surrounded on one side by skyscrapers but also surrounded by trees that bring a certain serenity, two fifty-foot-high glass screens joined by a black granite pool that is scarcely an eighth of an inch deep, it will provide a new dialogue with the city. The two towers are the main elements that establish a duality, a commitment to constant but changing dialogue with the citizens, by means of one thousand conversations with residents of Chicago. The artist only allows us to see their faces, transforming them into gargoyles which shoot water from their lips, playing with the evocative idea that we are the creators of life. Plensa also allows the observer to become part of the work, as they are able to walk through the granite pool. The sound of the water and the footsteps of the people are also elements that make up the installation. The artist emphasises communication, conversation and interaction, understanding that these must be the preminent actors in the public space.

Perhaps with the same curiosity, we should ask ourselves what the public space is, this place that is so acclaimed in cities nowadays by their administrations, but largely put to the service of capital, with little value from an urban point of view and none for appropriation by citizens. As Antonio Miranda tells us in the prologue of Manuel Delgado's book *El espacio público como ideología*²: "*As is already known, with buildings of "round form" - like isolated houses or isolated blocks - the civil space for meeting and synergy, the truly common and political space, the public space of quality remains definitively excluded. And all architecture that doesn't build the city is false architecture or architecture without truth, that's to say, of very low quality (...) Only in this way will the public space be made into a true panhuman space-time continuum: a universal modernity of truth*"³. We propose a search on the imprecise borders of art and architecture and to translate the fruit of this conversation to what we have commonly named public spaces, thus giving them urbanity⁴, an urban sense that has been lost in the modern society of consumption and capital.

RETRACING THE "EXPANDED FIELD"

Architecture has been the field in which the majority of interdisciplinary debates have taken place, involving the visual arts with the development that has happened over the last three decades.

In 1979, Rosalind Krauss wrote the essay "*Sculpture in the Expanded Field*", published for the first time in the review *October*, Vol. 8⁵, where the historian positioned herself against the irregular blindness of artistic practices, via a diagram in which she established structural oppositions between sculpture, architecture and "landscape art". Krauss had, from close quarters, witnessed the transformation of the artistic practices connected to the specific nature of modern art, towards the arts of the so-called multiple post-modernity. The historian tried to make clear what these practices were and what they weren't, as well as what they could become if they rigorously combined the substantial parameters of their respective fields and disciplines and extended their operational logic like vectors. The debate and question posed remains open, and given the interest provoked by deep reading of this essay, in April 2007, the School of Architecture of the University of Princeton, in collaboration with the Department of Art and Archaeology, celebrated a symposium on Rosalind Krauss's original essay, recognising its influence on the decades that followed its publication, and its still possible projection towards the future. The symposium became a platform from which

p.31 to reflect upon the possibilities for interaction between the different forms of artistic expression from post-modernity until today.⁶

"Expansion, adjacency, convergence, projection, rapport, fold: these are a few of the descriptive terms used to redraw the boundaries between the visual arts and contemporary architecture at the turn of the twenty-first century. If modernist invented the model of an ostensible "synthesis of the arts", their postmodern progeny promoted the semblance of pluralist fusion"⁷

These concepts, which are used to describe the works of these years, might be valid as much for describing artistic expression as architectural works. But if we could use them equally to describe our urban surroundings, it would make them richer, from which we could develop individual creativity, not only in artists and architects with their works and projects, but also via the inhabitants of the cities, making them actors in and shapers of the cities by means of their experiences, like in the previously mentioned work by Plensa, *The Crown Fountain*.

The works of artists like Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Robert Morris and Mary Miss explore the interconnections between architecture, sculpture, landscape art and photography in a complex and unpredictable way, still without architecture being their predominant subject. We are going to focus on two of these works: *Partially Buried Woodshed*, by Smithson, 1970, and *Splitting*, by Matta-Clark, 1974. Taking architecture as a starting point, both attack buildings physically, and take place in a space-time process. Artists and architects move in parallel and not opposite directions, especially in terms of the conceptual, finding evidence in the representation of speculative spaces.

In these two works, architecture is very present and forms part of the artistic expression, both are situated outside of art galleries or museums, instead becoming part of their surroundings, making the works overcome their physical limits. We could refer to this occupation of the surroundings and the overcoming of its limits in the sense that Javier Maderuelo proposes in *El Espacio Raptado*, the publication of his doctoral thesis, in which he develops the interaction of sculpture with architecture, and the overcoming of its own limits, coinciding with Rosalind Krauss's interpretation, with respect to the transcendence that the sculpture of the start of the sixties has in the present. Maderuelo's reflections on how public space in our cities has become inhospitable are still clearly relevant today.⁸

Partially Buried Woodshed was a work started as coursework by Robert Smithson with students of the School of Arts of Kent: he tipped 20 wheelbarrows of waste on an abandoned woodshed until the principal beam broke. Smithson's basic idea was to show the principle of entropy: interested in showing the accumulation of history on artistic expression, he created one that would grow in meaning with the passing of time, at the same time that its physical reality diminished until the moment of its disappearance in 1984. The whole process of the work from its development to its dismantling is full of anecdotes in which chance played a fundamental role in the physicality of the work, and in which people unconnected to the artists determined its end.

For Smithson, the artistic process starts with the attack on the building, with architecture or built space as the initial element on which he can work, so that it overcomes its own limits: the taking of the surrounding space is essential for the artistic creation that happens, and which can be understood as a process which is extendible in time, but ephemeral. In *Partially Buried Woodshed*, the moment in which the beam breaks is the moment in which the deterioration of the work begins, and therefore the process of entropy that Smithson wants to show: for the artist, the permanence and the preciousness of artistic work is something intolerable. Besides the radical nature of this work in its time and in its desire to take works of art out of the museum space - in this case it is found in a university setting - it was also ground-breaking because of its interaction with the urban environment in which it was located and the new experiences that this provoked in the viewer: the desolate image of the woodshed half buried and in a state of ruin in the setting of a university.

Beyond the aggressive nature of the work, it introduces the spectator, in his everyday life, to a different reality. This example can be translated to the urban experience in the public spaces in our cities as it shows us how to use obsolete, unused buildings in a creative way so that they can produce some kind of new temporal experience, like in this case, by partially burying them, creating a new landscape, a new topography which could definitely provide spaces for collective use.

With a logic tangential to this, the works of Gordon Matta-Clark suggest another possible way to intervene in cities, by generating new landscapes, and also by taking a physical attack on buildings as their starting point. In the case of *Splitting*, the work started on a building that was going to be demolished, so producing new interactions between what was built and the city, and generating new experiences in the viewers. Matta-Clark, aware of the interest aroused in a city's inhabitants by any work that affects their everyday surroundings, conceived his works to be experienced, to be lived in and observed.

It would be very attractive to be able to introduce these new experiences into our urban landscapes, as proposed in works like *Splitting*; to break up spaces, to challenge seriousness, to blur the limits between the external and the internal. They would be enriching phenomena and experiences in our cities.

In the moment that these works were conceived, architecture functioned as a model for the visual arts, not for their monumental nature or their institutional character, but as a source of scientific knowledge and tested compositional strategies in the urban space and environments, in the same way, the visual arts proposed an alternative for architecture to undermine its iconic character.

There is increasingly greater inquiry into the interaction that is produced between art and architecture, with the number of exhibitions and publications that reflect it increasing, with a growing exchange between them, although it is still in the early stages of being understood. There are times when artistic practices are a reflection of the more iconic aspects of contemporary architecture. At other times, on the contrary, it is architecture which borrows the more atmospheric effects of contemporary art, extrapolating them to a monumental, urban environment, with spectacular results. The danger is that, at times, looking for the connection between the two fields, the product is a simple accumulation of images, a mere exaltation of media.

p.32

p.33

The interactions between sculpture and architecture from the sixties until the current day have been studied in numerous essays, like in the aforementioned one by Javier Maderuelo. The term sculpture, as it had been understood throughout history, began to become more ambiguous with the works that appeared in the sixties and seventies and the arrival of such a variety of categories that the concept came close to collapse: piles of rubbish on the floor of galleries, tons of earth from the desert, or wooden fences, the word "sculpture" started to be difficult to define. So, sculpture as negation began to be possible only in the terms of what it wasn't⁹. We can look at two works by Robert Morris from the beginning of the sixties: an installation in the Green Gallery in 1964, an almost entirely architectural piece, its status as sculpture is reduced almost to what is in the room, which is really not a room. The other, *Untitled (Mirrored boxes)*, from 1965, is an outside installation made of glass boxes, shapes that are different from the place they are in; so they are visually a continuation of the landscape, though really (in their physical nature), they are not part of the landscape.

The first offers the possibility that this experience could be translated to the city, with elements that invite us to enjoy a walk, simple forms that create spaces to be crossed or to serve as support, departing from the disposition of elements that with relatively simple forms call our attention due to their challenge to seriousness, and for their simple disposition, creating a beautiful dialogue between themselves, in the case of their creation, blurring the limits between sculpture, architecture and modern dance, considering that they were built to support dancers during a performance. The second example interests us precisely because it is located outside the museum space, and, from the extreme simplicity of its forms, enriches the landscape, and, with the use of the mirrored faces of the cubes, the seizing of the surrounding space is, if possible, more poetic and suggestive.

What happened with the trajectory of sculptors from the sixties on is that they started to focus on the exterior limits of terms of exclusion, and sculpture entered a condition of inverse logic, and became pure negativity, a combination of exclusions. In the same way, with the same logic and with a simple mechanism of inversion, the same polarities can be expressed positively: the not-architecture is just another way of expressing the term landscape, and the not-landscape is simply architecture. Even if we reduce sculpture to the neutral term of not-landscape and also not-architecture, there is no reason to imagine a new term, which would be both things at the same time, landscape and architecture, which in this blueprint is called "complex".¹⁰

Rosalind Krauss created a diagram to explain the different relationships that appear in what she called "*The Expanded Field*", generated from making problematic the set of positions that arise when the category of sculpture is suspended. So, extending the field, other categories emerge that one can imagine: *marked sites*, *site construction*, *axiometric structures*, none of them assimilable to the concept of sculpture as it had been conceived until that moment. This will then find itself on the periphery of a much larger and more complex structure, bringing us to another diagram. Perhaps what might most surprise us is the intention to classify the complexity of these new interaction between the different fields in such a simple diagram, when, at the same time,

p.34 what she really proposes is the overcoming of their own limits.

Krauss called this field of "complex axis" "site-construction". Works like *The Observatory*, by Robert Morris, 1970, are prime examples of this. There were also other artists like Robert Irwin, with works like the installation *Slant/Light/Volume*¹¹; Alice Aycock and her installation *The beginning of a complex*, from 1977; Michael Heizer, whose earthwork *Double Negative*, we can refer to as one of the first examples, and of which he said "*There is nothing there, yet it is still a sculpture*"¹²; or Mary Miss, and her work *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978; all these artists were working with the same logic.

A reference that is closer to our Western culture could be the gardens of Bomarzo. Although distant in time and difficult to categorise according to Rosalind Krauss's diagram, they serve as an example to illustrate how this breaking of limits has been present throughout history. Originally known as the *Villa of Wonders*, they were commonly called the *Park of the Monsters*¹³. The effect is close to surreal, the landscape and its elements, which are difficult to categorise, create an environment that impresses itself on the senses of the observer, resulting in a sensation of strangeness, although still within the Mannerist style of the time, as we can imagine from the image of this small inclined construction, or those monstrous figures that are half-buried in the earth, full of symbolism and a special sensuality, in which the limits between architecture, sculpture and nature are hard to define. The description that Bruno Zevi makes of this place in *Barroco Illuminismo* is entirely accurate: "*A Bomarzo la finzione scenica è travolgente; l'osservatore non può contemplare perché vi è immerso, in "un ingranaggio di sensazioni", dice A. Bruschi, capace di confondere le idee, di sopraffare emotivamente, di coinvolgere in un mondo onirico, assurdo, ludico e edonistico, che offre stati alterni di eccitazione e depressione, gioiosa meraviglia e terrore, inquietudine morbosa e maniacale*"¹⁴. The gardens, forgotten and abandoned for centuries, arrived in the modern world in total symbiosis with nature, when, in 1959, Giovanni Bettini acquired the property and returned the park to its original state. The evocative power of this garden has inspired the creation of other contemporary artistic works, like the film made by Salvador Dalí and Alberto Ginastera's 1962 opera.

p.35

This symbiosis between art and nature is what we want to translate to the modern city, where the integration of natural space is something that citizens demand. Moving this exercise to urban surroundings would be an intriguing way to create new landscapes.

Jumping to the present moment, we can refer to the example of the work *The Gates* by Christo and Jeanne-Claude, an ephemeral work, an experience to be enjoyed by the users of Central Park, who, during the short time the installation was there, could see their everyday space reshaped. This project was dreamt up in 1979, but didn't come to fruition until 2005, when, as it usual with the method of working with the pair of artists, it was financed from the sale of collages, plans and sketches of the project.¹⁵

From the repetition of a simple element and the imposition of a new design on Central Park, the artists managed to transform the place without changing its use, bringing to it a new sensory experience, both in the relationship that it established with the landscape of the park, as well as with the city, by means of the interaction provoked by the reflections as well as with the introduction of the colour saffron with such intensity.

THE CITY AS CANVAS

Although it might seem paradoxical because it took place inside, we are going to use the exhibition "*Sensing spaces: Architecture Reimagined*"¹⁶ held at the Royal Academy of Arts in London in 2014, as a reference point to investigate deeper the experience that we are proposing for our cities, and also to help us illustrate the validity of this breaking of the limits between art, architecture and landscape. Beyond the physical limits of where the exhibition took place, in the imposing galleries of the Royal Academy of Arts, what matters to us is the exhibition concept, its results, and the possible translation of both to the city.

p.36

From a concern for the sensory and for the experience of the inhabitants of the architectural spaces, the result is difficult to categorise, meaning we have to return to the terms with which we started this text: expansion, proximity, convergence, understanding, submission and many others that centre themselves on the senses, forgetting use and liveability as the first reason for architecture. These qualities are what we think we can bring to the urban space with the intention of making these places more hospitable for the citizens. Perhaps we should redraw the city in these terms, becoming again to be a base to express the wishes of the citizens and their culture, and being understood as a collective work of art.

The exhibition "*Sensing Spaces*" plants questions in the minds of its visitors, not solutions: it is an approach to architecture that doesn't highlight its functional aspects, but instead its experimental ones, from the point of view of the sensory. Seven architects were invited to show seven works, with the purpose of waking and recalibrating our sensitivity to the space that surrounds us, experimenting with the boundaries between art and architecture. It was in part experiment and in part demonstration, requiring the involvement of the visitors for the result of the exhibition. The visitors were invited to interact, to observe, to move around and through, to occupy, and to feel the installations. During the time the exhibition was on, the historic space of the principal galleries of the Royal Academy was radically transformed and the perception of its space, proportion, light and material were altered in function of the degree of perception and commitment of its visitors, so building an experience as much personal as collective.

p.37

Architecture is the art form that is most present in our daily lives, as it builds the stages on which they take place, but it would be nothing without the people who live in it and perceive it. In the introduction to the exhibition's catalogue, its primary objective is explained: "*The exhibition creates, above all else, an essential interaction between three factors: the nature and quality of physical spaces, how we perceive them, and their resulting evocative power*"¹⁷. Similarly, it would be opportune to translate this experience to a part of the city, to be able to analyse it and ask the citizens how they fell in spaces built with these same ideas.

The installation by Li Xiaodong that we have chosen to illustrate this article, introduced the silence of the forest into the halls of the Royal Academy, by importing a piece of nature which was given to which he gave the architectural form of a maze. It introduced a reflection of nature made of small tree branches, trying to direct the spectators' movements, while being aware of their desire to disobey. In perception, it involved the senses of touch, sight and smell, moving between those hard-to-define limits. In this case, we understand them as a negation of what they are not, as Rosalind Krauss said, the not-architecture, not-sculpture and not-landscape (nature), letting it be the observer who gives the work sense through their experience of it.

We need to look into these interactions and to use concrete proposals to experiment on the contemporary city. These proposals won't generate models, or even mechanisms, but rather a test of what the city would be like under their premises. In this way, projects like those cited in this article *The Crown Fountain* by Jaume Plensa, *The Gates* by Christo and Jeanne Claude or the installation by Li Xiaodong, would serve as examples of how to intervene in the contemporary city from the point of view of greater interaction between the "*expanded fields*", blurring the limits between them, exploring their boundaries, in which the perception of the citizens and the use of space are what really give them meaning.

Taking the city as a field of intervention, there are many current works and initiatives that we could mention, although the theoretical and project fields are more intriguing than the final products. Returning to the artist Mary Miss, whose work we have already mentioned in this article, we can refer to her project *City as Living Laboratory Project*, which is based in Ravenswood, Long Island, New York. It is a platform where artists, scientists and architects among others collaborate, addressing social and economic questions from a position of environmental sustainability, under the captivating and evocative name "*If Only The City Could Speak*", and with the subtitle, which clearly states the spirit of the project, *Sustainability Made Tangible Through The Arts*. In it she sets out how to foment the roles of artists and architects in the design of the city, to give it shape and draw attention to the current environmental concerns of our time. The project proposes the reactivation and recovery of the urban fabric of our cities, using the image and the colours of industrial chimneys as a common thread throughout the area of intervention.

We can use New York and the Times Square reconstruction work, by the Snohetta studio, as an example to illustrate an intervention in which, with subtle manipulation of the ground treated as a canvas, and the positioning of several benches, the studio managed to achieve a great change in switching the predominance of traffic and its status as a public space as a mere residual area, a total role reversal.

With reconstruction, the public space will be the main actor, serving as support for events which are demanded by the citizens, and thus becoming a place where they can develop their creativity. As or more interesting than the final reconstruction has been the process of appropriation that has taken place over a period of time in which, via fleeting installations, the inhabitants have appropriated the space to the extent that this is now irreversible. With the intervention, the focus was on promoting pedestrian movement, but it also invited pauses and conversation, via the placing of benches of uncommon size, which have unconventional sculptural forms, and because of their strangeness are more attractive to passers-by.¹⁸

p.38

Perhaps the incorporation of these benches allows us to categorise the intervention as one of the *marked sites* which Rosalind Krauss talked about in her diagram, or we could find a certain analogy between these benches, considering them gaps in the landscape where the citizens can take refuge from the speed and relentless movement of the city, with the spaces created by Michel Heizer in his work *Double Negative*, although without the same intensity. Maybe the performance doesn't have the same intensity as proposed in the work of Jaume Plensa mentioned at the start of this article, but it is probably the main reason why this space now has such a strong identity and an accumulation of experiences due to the background that surrounds it.

CONCLUSION: SENSING CITIES

In this tour of the arts and architecture from the sixties to the present day, we have shown not only the validity of Rosalind Krauss' essay, but also the possibilities of continuing to extend and even transform her diagram, for example by deeper investigation of the idea of the city as an active support for and fundamental element of the interaction of the different fields, with the purpose of bringing an accumulation of experiences to the city which might allow us to understand public spaces as extensions of habitable spaces. Perhaps it is not necessary for the city to represent us, or offer us an identity, given that multiple identities would fit, as well as individual ones, but perhaps it should offer us places where we can communicate, converse and interact, and establish new dialogues with the city, centre on human experience, not just from a sensory point of view, but also from its relationship with history, with the past and with the future. This would therefore be a proposal as much of looking at the city, our parallel city, which is real as much as we can imagine it and dream about it.

We can say that the city and public space (just like sculpture in the sixties) have entered in the category of no-man's land, in part because of the effects of globalisation, in part because we have simplified as much as possible sensory experiences in public spaces, but also because public spaces have increasingly been put to the service of capital. Artists and architects have, in the city, a field from which and because of which they can work to reverse this situation, by understanding that public space and the city itself are as much canvas as final work.

For this reason, we understand that it is key to incorporate the citizens' own experience, when proposing to translate "*Sensing Spaces*", which we spoke about earlier, to the public space. These, can be incorporated into the city as urban stages where the citizens' sensory experience will be what gives them meaning, as they are complex in their definition, due to working on the boundaries between not-architecture, not-sculpture and not-landscape, to be able to imagine cities more in accordance with the current complexity of the contemporary individual.

This demands, and with increasingly more force, the integration of nature as a substantial element in the urban environment, as its able to adopt multiple forms and be expressed in different ways, moving away from the conventional green spaces to which we have become accustomed in recent decades, and being able to locate itself equally in those diffuse and difficult-to-categorise limits between not-architecture, not-sculpture and not-landscape, and also in their opposites. Similarly, our vision of the city, our desire for a parallel city would be the *sensing city*, not by focusing on a concrete one, but by proposing it as with the interactive ground of the *Expanded Fields*.

1. Plensa, Jaume in the explanation of the work, published on his official webpage <http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004>
2. Delgado, Manuel, in *El espacio público como ideología*, Madrid: Editorial Catarata., 2nd ed., 2015.
3. Ibid., pp. 12, 13.
4. "Urbanity: the quality of being urbane; refined courtesy or politeness" Definition from Random House Dictionary of American English.
5. Krauss, Rosalind: "Sculpture in the Expanded Field". *October*, Vol. 8. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Spring, 1979.
6. AAV, *Retracing the expanded field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts - London, England: The MIT Press, 2014.
7. Ibid., p.VII.
8. For example, about artistic interventions in these spaces, Maderuelo says: "Commemorative monuments have been located in the public domain, in the streets and in the squares. With the dissolution of the logic of the monument and with the progressive deterioration of the urban environment, public space has become inhospitable. In the seventies, many artists pretended to create art of public character far from the vicious commercial circle of art galleries and its entronement in museums, trying to give their works access to the public domain: the street, parks and gardens. Others, trying to distance themselves from the world of galleries, have looked for a place to locate their works in distant, deserted spots, but both have needed to dialectically tie the work to the place it's in, to commit to the surroundings from where they take motivation and which they intend to transform and enrich." Maderuelo, Javier en *El Espacio Raptado*. Madrid: Mondadori, 1990, p.155.
9. As Rosalind Krauss explains in her essay *Sculpture in the Expanded Field*, "sculpture in the sixties had entered a categorical no-man's land: it was what was on or in front of a building that not was the building, or what was in the landscape that was not the landscape". Krauss, Rosalind, note 5, p. 35.
10. Originally, this had been rejected in the field of art: up to that date, western culture had not permitted complex thought, very differently to other cultures, which featured it without problem: so, the labyrinthine gardens of Japan are both architecture and landscape, or the ritual and processional fields of ancient civilizations are examples of this idea of the complex. It doesn't mean to say that they were considered a form of sculpture, they were, rather, a way to occupy space.
11. Created in 1971 for the inauguration of the Walker Center, synthetic fabric, wood, fluorescent lights, floodlights 96 x 564 in. Together with James Turrell, Robert Irwin explored how phenomena are perceived by the observer, and altered by the conscience, so orchestrating the act of perception. Apparently, they are simple exercises in the manipulation of architectural space, entering into the "expanded field" referred to by Rosalind Krauss, but their consequences enrich the sensory and temporal experience of the spaces.
12. Extracted from the webpage dedicated to the artist, http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html. This work consists of two linear trenches cut into the Mormon Mesa, in the Nevada Desert. What doesn't seem to be more than a gesture when looking at a plan of it, involved the movement and relocation of 240,000 tonnes of rock. "Double Negative, though a notable piece of art, is essentially no more than a big trench (and even then, not a complete trench, as it crosses empty space). In that, it consists more of what was than what currently is. Constructing Double Negative was an act of construction only inasmuch as something was taken away, and that this removal constituted a creative act. In that the artwork is itself negative space (and when it crosses empty space, it is doubly negative space, as the title suggests), it begs meditation on the principle of art as creation, when Heizer has not in fact added but subtracted.). Double Negative belongs to The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
13. Built during the Renaissance in Italy for Pier Francesco Orsini after the premature death of his wife, Julia Farnese. It was designed by the architect Pitto Ligorio and the sculptor Simone Mosca, and they are built between 1552 and 1588, the year in which Orsini died.
14. Zevi, Bruno in *Barroco Illuminismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995, p. 10. "In Bomarzo the stage is startling, the observer cannot see because they are immersed in a chain of feelings, says A. Bruschi, capable of confusing ideas, of provoking emotions, of participating in the absurd, in a hedonistic world full of jokes, which offers an alternative state of excitement and depression, of joy and surprise, joyful wonder and terror, macabre and obsessive concern."
15. As described by the artists in the description for the project in Volz, Wolfgang, Strauss, Anne, *The gates: Central Park, New York city*, 1979-2005, Christo and Claude, Jeanne. Cologne, Germany: Ed. Taschen. 2005.

"The grid pattern of the city blocks surrounding Central Park was reflected in the rectangular structure of the commanding saffron colored poles while the serpentine design of the walkways and the organic forms of the bare branches of the trees were mirrored in the continuously changing rounded and sensual movements of the free-flowing fabric panels in the wind.

The people of New York continued to use the park as usual. For those who walked through The Gates, the saffron colored fabric was a golden ceiling creating warm shadows. When seen from the buildings surrounding Central Park, The Gates seemed like a golden river appearing and disappearing through the bare branches of the trees and highlighting the shape of the meandering footpaths". *Sensing spaces: Architecture Reimagined.* Catalogue Exhibition. London: Royal Academy of Arts, 2014.

16. *Sensing spaces: Architecture Reimagined.* Exhibition Catalogue. London: Royal Academy of Arts, 2014.

17. Ibid. Words of the President of the Royal Academy of Arts, Christopher Le Brun in the introduction to the exhibition catalogue.

18. Also reminding us of the installations of Robert Morris which we referred to previously.

NUEVA YORK, AL OTRO LADO DEL ESPEJO. EL CINE Y LA CIUDAD FUTURA COMO TEXTO

NEW YORK, THROUGH THE LOOKING-GLASS. CINEMA AND THE FUTURE CITY AS A TEXT

Luis Miguel Lus Arana

p.41 "Everything in this scene, on this stage, was to speak of the future..."¹
Hubert Damisch.

Since its creation in the transition from the XIX to the XX Century, cinema has evolved in a symbiotic -and to a great extent, fetishistic- relationship with the very urban environment that witnessed its birth. Conceived as an urban medium par excellence, the eye of the movie camera would soon become a privileged visual apparatus with which to record the mechanized reality of the modern city. Thus, early 'moving panoramas' such as *At the Foot of the Flatiron* (1903) or *Panorama from Times Building, New York* (1905), would soon give way to more elaborate visions, where cinema would capture the specificities of urban space, then reconstruct it, and ultimately reinvent it.

Of course, cinema was just traversing, albeit more quickly, the same path followed by other media since the last decades of the XIX century. Born in the information excess generated by urban life, the mass media grew looking at, commenting on, and criticizing the city. Probably, in no other place was this relationship as productive as in the North America of the turn of the century, where the changes introduced by the new urban paradigm presented themselves in a particularly dramatic way. A quick look at the newspapers and men's magazines published in the second half of the 'brown decades' shows to what extent the particularities of the newly developing ecosystem captured the attention and imagination of writers and artists who stood far apart from the autumnal serenity that Lewis Mumford defined for that period². Both news magazines and satirical publications such as *Life*, *The New Yorker*, and *Cosmopolitan*, or *Puck*, *Judge*, and *Collier's Weekly*, and also other such as *The Ladies Home Journal*, and *Literary Digest* offered, alongside the chronicles of the city's events, an increasing number of texts and illustrations that criticized and satirized the congestion of urban life, and they soon would start speculating on its very future. The modern city, with its frantic movement, its seemingly unlimited capacity to expand, and its still incipient but fast vertical growth, was an inexhaustible source of equally captivating and menacing future promises. Speculation about the future would prove to be a fascinating exercise, both in itself and because of its ability to provide commentary and critique of the present.

Decades before the architects of the 1920s and 1930s, with Hugh Ferriss foremost, encoded the image of an all-American utopia made of slender skyscrapers and elevated pathways, artists, cartoonists, and commercial illustrators had already created their own portrayals of the future. These were invariably visions "extrapolated from the dizzying pace of skyscraper construction in New York City" that foresaw "a comically overbuilt city"³ (figure 1). Far surpassing the 'rule of three' used by H.G. Wells⁴ to design his future parables, these visions were constructed as extrapolations of the specificities of the present time, which were taken to hyperbole and depicted a chaotic, congested, often implausible, and sometimes, deliberately absurd future. However, under the futuristic garments of these pseudo-futuristic metropolises, always lay the city of the present, or, more specifically, the perception that the traveler of the turn of the century had of this emerging, and to a great extent, inapprehensible landscape.

It is not surprising that cinema, a perfect intersection of technology and art, and therefore inherent to the age of mechanical reproduction⁵, participated in this very process. Cinema had also been born as an inherently urban medium, originally belonging in the tradition of illusionist shows, vaudeville, and panoramas. However, its ability to record and display the accelerated, multiple reality of the modern city, would soon underscore how the relationship between the city and the media reached a new level on the film screen. Cinema was a moving medium for a new urban landscape which was also in continuous movement, as Erwin Panofsky seemed to point out when he stated in 1933 that cinema and architecture were the only living arts⁶. It is equally unsurprising that this statement was made soon after his arrival in New York.

p.43 By 1920, barely three decades after its creation, the medium had already moved from simply recording urban reality to reproducing it in films such as *Die Strasse* (Karl Grune, 1923), *Der Letzte Mann* (F. W. Murnau, 1924) or *Sunrise* (Murnau, 1927), where the city was recreated in the studios. In addition, as had happened earlier in the printed media, cinema would also join the trend of reinterpreting the present through the future in a brief but intense period where science fiction would direct its glance towards the city. Perhaps the first film where this infatuation might be identified was *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924), which depicted a totalitarian and fantastic Mars with constructivist architectural forms. Meanwhile, within its location in a low-intensity futurism, Maurice Elvey's, *High Treason* (1929), portrayed a then future London of 1940/1950 whose *Beaux-Arts* and *art déco* design accompanied its slow evolution towards *Manhattanism* (figure 2). More ambitious than the latter, the failed science fiction musical comedy *Just Imagine* (Richard Butler, 1930) (figure 3) would translate the 'other' Manhattan of the 1920s and 1930s into live action (even if only in the form of an immense model) for the first time: the titanic city that Raymond Hood, Harvey Willey Corbett (figure 4), Francisco Mújica, and, especially, Hugh Ferriss (figure 5) proposed as the future of the emerging skyscraper metropolis⁷.

NEW YORK, METROPOLIS

Both *High Treason* and, especially, *Just Imagine*, were born in the shadow of the film that would go down in History as the future depiction par excellence of New York's *ethos*: *Metropolis* (Fritz Lang, 1926). A uchronian fable with an elusive social message, *Metropolis* did not explicitly present itself as a vision of New York. However, as Lang himself would admit, its origin dated back to the fascination that he had felt in his first trip to the American city⁸. Consequently *Metropolis*, both film and city, would inadvertently portray that Americanism that, according to Pirandello, was 'swallowing' Europe, and establish a dialogue with Manhattan on

p.44

several levels⁹. If New York's urban form was a direct consequence of the capitalism of the Machine Age -the Taylorist system further developed by Fordism-, Lang's city turned this into a visual metaphor. Combining mechanicism, capitalism, and the vertical city, *Metropolis* offered a literal depiction of terms such as 'urban machinery' or 'urban mechanics', revealing itself as a city-machine that polarized the society that inhabited it into two superimposed social classes: in the upper city, an idle ruling class; in the lower levels, a working class that managed the machinery and was occasionally devoured by it¹⁰.

But, beyond its richness as a source of critical metaphors, *Metropolis* offered the earliest cinematic reconstruction of both an experience and an image of the urban environment promised by decades of depictions in popular culture. Despite their undeniable spectacular nature, the images of the future produced within the discipline of architecture lacked the authenticity of the original. Massive and overwhelming, but perfectly organized and exquisitely uniform, the cities portrayed by Ferriss or Hood presented themselves to the viewer as somewhat sterile constructions: like total artworks, they appeared as landscapes created 'ex novo', designed with the consistency, but also the limitations, of a single mind. That was not the image of the future depicted by the media, which, devoid of any prospective responsibility -or will- simply reflected the chaos and lack of consistency that stem from gradual construction over time, as well as the superimpositions and conflicts, the multiplicity and abundance of events that took place in the city of the early XX century.

All these aspects are gathered together in *Metropolis*, which would be endowed with a fluid, multiple, and fluctuating nature by Lang. Throughout the film the city appears to be represented by a variety of images that cover the whole spectrum from figurative to symbolic, leaving the resolution of their continuity to the mind of the viewer. *Metropolis* is, like its real-life referent, a collage which, by means of the illusion provided by montage and by the persistence of vision, finds articulation in the crucible provided by the retina of the cinematographic *flanêur* (figure 6). It is rather a *mental space* than a definite urban form, and, in this sense, we could also assert that it corresponds with Hubert Damisch's reading of America as *the site of a fiction*¹¹. The New York of the early XX century is possibly the ultimate city-fiction. It is a place we equate with a certain logic of excess (a product of the 'culture of congestion', according to Rem Koolhaas) which is less real than virtual, because it has reached us mixed with an overwhelming amount of imagery produced by the *experiential* representation of the city. The overlap with this mental New York makes itself obvious in the most memorable urban scene of the film: the vista of the city's Main Street. Dominated by the New Tower of Babel, which retroactively reflected an *Empire State Building* that would still have to wait three years to break ground, it shows us a city that seemed to be -much like the fantasies drawn by William Robinson Leigh or Moses King (figure 1)- the result of a diachronic and non-programmed construction process. And with it, Lang offered a response to an ongoing, still unfulfilled promise: the *total* experience of the space of the modern city. The spectator, transmuted into a cinematographic *flanêur* by the eye of the movie camera, could finally travel through a three-dimensional labyrinth where the street was reformulated as a vertical void that could be explored in its full height.

In her essay "Cities on the Edge of Time", Vivian Sobchack states that "...because it offers us the most explicitly poetic figuration of the literal grounds of contemporary urban existence, the science-fiction city (...) offers the most appropriate representational grounds for a phenomenological history of the temporal and spatial transformation of the city as it has been culturally experienced (...)"¹². *Metropolis* is a particularly eloquent example of this historiographical role, where science fiction works as the register of a specific historical moment and the cultural/psychosocial perception that goes with it. But it also helps illustrate the *fluidity* of its own relationship with the real New York, a 'fiction' whose diachronic perception by the collective eye of society it has contributed to shape.

p.45

CHRONOPOLISES AND COGNITIVE CARTOGRAPHIES

The Wall Street Crash of 1929 and the subsequent World Economic Crisis set a turning point in the productive relationship between science fiction and urban speculation, also bringing New York's ubiquity as an object of desire of futurism to an end. *Things to Come* (William Cameron Menzies, 1936), the technocratic fable written by H.G. Wells and produced by Alexander Korda, would encapsulate the paradigm change on several levels: on the one hand, it formalized the adoption of a white futurism of polished surfaces, imported from the International Style (both from *streamline* and *Bauhaus style*), which would reign in the science fiction during the Space Age. On the other hand, it represented the swan's song of science fiction as *anticipation*, which would give way to a prevailing embracing of sheer escapism. Moving away from the present city, too closely linked to the negative connotations of the Great Depression, science fiction would direct its glance towards outer space. Of course, the American city, and especially New York, would remain as one of cinema's preferred settings, from the advent of the *noir* genre onwards¹³. But we would have to wait until the 1970s, and the consolidation of the post-apocalyptic genre, to see the real city return to science fiction, even though the futuristic aspects run in an opposite direction this time.

Films such as *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971), *Soylent Green* (Richard Fleisher, 1973), or 1997: *Escape from New York* (John Carpenter, 1981) offered a glimpse of the urban future through a city that was basically the contemporary city in ruins. Portrayed in different degrees of congestion due to the accumulation of debris, the urban scene presented the general look of a *Gesamtkunstwerk* of dilapidation. This trend appeared in the context of the general fascination with decadence that took place in the art scene during the 1980s. However, it would evolve to the point of turning the "imagination of disaster" which, as

p.33

p.46 Susan Sontag explained, was actually inherent in science fiction¹⁴, into something visually productive. In the most 'architecturally productive' side we would find a science fiction branch firmly rooted in the most 'popular' strata of visual culture which delved into the *underground*, punk, post-punk, and, later, *cyberpunk* aspects of reality. In this context, a leading role was played by French *bande dessinée*, which, driven by the aesthetic revolution fostered by *Métal Hurlant* magazine, would produce sagas full of urban imagery, such as *La Trilogie Nikopol* (Enki Bilal, 1980-93), *Les Eaux de Mortelune* (Patrick Cothias and Philippe Adamov, 1986-2000), or the Italian series *Rank Xerox* (subsequently renamed *RanXerox*). All of them updated the romantic taste for ruins -this time the ruins of a modern city which were less unattractive than expected-, and amalgamated it with the dirty, gritty realism and the industrial high-tech of an emerging film science fiction represented by *Star Wars* (1977), or *Alien* (1979).

Inevitably, cinema would soon embrace this new way to explore the look of the future¹⁵ which, according to Fredric Jameson, worked as a *cognitive mapping* of postmodernity¹⁶. With *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *cyberpunk* would become the default mode to imagine a future that left the spotless, artificial and distant scenarios of space science fiction behind, and introduced an urban 'used future'¹⁷, visually and physically constructed on top of our own present. Also with *Blade Runner*, science fiction cinema resumed its idyl with the American metropolis, which, after a fifty-year hiatus, was retaken at the very point where it had been left. A faithful follower of the tradition "of portraying the city as 'a place of delirious chaos, alienation, resistance and even improbable liberation'¹⁸", the film took the portrayal of the city as a three-dimensional labyrinth a step further, influenced perhaps by almost two decades of *urbanisme spatial* and by the renewed 'streets in the air' that Alison and Peter Smithson, as well as other architects, had recovered for late modernism. As Mike Davis points out, *Blade Runner's* core vision is still *Metropolis*, which in turn is a 'monster New York'¹⁹ (figures 7 to 10): Los Angeles in name only, the city of the film was actually "a polyvalent, interchangeable structure, the product of geographical displacements and condensations". Quoting "not only from different spatial structures but from temporal ones as well"²⁰, the incidental allusions to the real L.A. appeared denaturalized, isolated from their respective contexts. Active agents of L.A.'s mythos such as *Union Station*, a most recognizable icon of its downtown, or Frank Lloyd Wright's *Ennis-Brown Residence*, located in Silverlake, are reworked as interiors or exteriors of other structures, while the *2nd Street Tunnel* is transported from the centre to the outskirts of the city, where other landmarks such as the *Million Dollar Theatre* and the *Bradbury Building* seem to keep their topological relations intact, only to see them broken in the following scene.

In *Blade Runner*, Los Angeles is a city that looks very much like New York, Hong Kong, or Tokyo, as the perfect embodiment of the global village of post-modernity, whose immediate consequence is the "instant availability of all times, places and experiences"²¹. The setting of the film presents itself as megalopolis full of "quotations of a synchronic and diachronic order" that also reflects the continuous changes of location that took place throughout the production. The story would successively move from San Francisco, where Phillip K. Dick's novel took place originally, to Los Angeles, to New York, which was Scott's favorite location, and, following in the footsteps of other coetaneous icons of science fiction²², to a megalopolis that contained it. New York would prevail, due to both the tenacity of the filmmaker, and the constraints of the production, which would require that the sets were literally built on top of the "Old New York Street" at *Burbank Studios*, where film noir classics such as *The Maltese Falcon* (paradoxically set in San Francisco²³) had been shot. As a consequence of this, the film would show the contrast between the megastructural *skyline* and the congested, small-scale street scenes, which belonged in that 'essential ruralism of megalopolis' that several authors have found in late XX Century New York²⁴.

All this helps illustrate how Scott's obsession to build up "a dense, kaleidoscopic accretion of detail within every frame and set of a film"²⁵ would contribute to generate an informational overload that multiplied connections and meanings, turning the film into a privileged text to read postmodern reality. *Punk, rock, metal, trash, pop...* *Blade Runner* combined (and conjured up) the different aspects of which the accumulated reality of the 1980s was composed. It showed a future that was like a *millefeuille* cake²⁶, created through the progressive stacking of multiple layers of information, which would ultimately make the film a favorite subject of the academic literature that analyzed post-modernity. This design process would also turn the film into an almost inexhaustible source of readings on the contemporary city and on New York, with which it establishes a continuous referential exchange. Within the architectural realm, Tyrell's twin pyramids allude to a whole genealogy of monumental buildings that range from ancient constructions to Sant'Elia's *Città Nuova* (1913-14). In the context of their relation with *Metropolis* and New York, they are the semantic equal to the *New Tower of Babel* (figures 6, 7), fulfilling the symbolic role of the *Empire State Building*, an invariant of the filmic representations of Manhattan. In their duplication, they replicate the duel between the latter and the *Chrysler Building*, which would also find its own double in the film²⁷ (figure 8). But it also refers us to the twin towers of the *World Trade Center*, a symbol of capital substituted here by a dual truncated pyramid drawn from the dollar bill. In addition, looking even further backwards, it connects with New York's own history of prospective planning via the "Hundred Story City in the Neo-American Style" that had represented Francisco Mújica's contribution to the reinvention of Manhattan in the 1920s.

With *Blade Runner*, science fiction renewed its ability to become a *text* through which to read reality, and, very especially, the reality of New York, fostering an intertextuality in permanent renewal. With its portrayal of a city of Los Angeles located in the intersection between Manhattan and Asia, *Blade Runner*, a film conceived in the moment when Japan had surpassed the United States as the leading country of technological development, portrayed a process of Orientalization of the West that appeared as a counterbalance to the Americanization that Japan had undergone after World War II. Today, more than three decades later, it seems to reflect the generic metropolises of the New East, displaying, as Baudrillard would put it, "...the implosion of the medium itself in the real, the implosion of the medium and of the real in a sort of nebulous hyperreality"²⁸. At an early meeting, before they started filming, Ridley Scott had asked Hampton Fancher, author of the original screenplay: "Hampton, this world you've created – what's outside the window?"²⁹ The world outside the window was the very reality of the 1980s, and, after the film's several-decades influence on our collective imagination, the *perceived reality* of later New York.

(META)FICTIONAL MAIEUTICS

After *Blade Runner*, the consolidation of *cyberpunk* -along with its fundamentally urban and realistic nature- as the default setting for the imagination of the future populated the screen with distorted visions of the metropolises of the present. Thus, the 1980s and early 1990s would be crowded with more or less dystopian portrayals of the future of cities such as Los Angeles (*The Running Man*, 1987), Detroit (*Robocop*, 1987), or even "San Angeles" (*Demolition Man*, 1993), a conglomeration of Los Angeles, San Diego and Santa Bárbara that made Ridley Scott's original idea come true. However, this apocalyptic component of the genre would be progressively pushed to the background in the evolution towards the new century, where films such as *Bicentennial Man* (Chris Columbus, 1999), or *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) would downplay the dystopian aspects of urban form in their portrayals of Washington, in the case of the latter, or especially, San Francisco, in the former. The latter, also exemplifies the lack of specificity of the 'generic futurism' that impregnates the imagination of the urban future in the digital era: a future that overlaps with the present to such an extent that almost becomes indistinguishable from it. *I, Robot* (Alex Proyas, 2004) is a vivid example of this shortening of the distance between present and future, showing a 2035 Chicago (a future set only 16 years after *Blade Runner's* 2019 in a movie filmed 23 years later) where the viewer can barely tell the live action present from the prospective attachments created digitally. In the apex of this *deflation* of the future³⁰, Michael Winterbottom's *Code 46* (2003) went back to the method used by Jean-Luc Godard in *Alphaville* (1965), building the near future through the narrative *suture* of a series of diverse locations (Dubai, Shanghai, Kuala Lumpur, Rajasthan, London) that are transformed into an urban continuum thanks to the magic of cinematographic montage. These examples and others like them showcase an inverted reflection of the same conflation of the medium and reality shown by *Blade Runner*, only in this case resulting in the facsimile duplication of the most impersonal traits of the present.

p.49

The door opened by *Blade Runner's* celebration of density and accumulation would also revive the production of delirious urban visions, which followed *Metropolis'* tradition in the progressive construction of the visual genealogy of a symbolic New York. It is along these lines that we can classify such an otherwise so forgettable film as *Judge Dredd* (Danny Cannon, 1995), which, reversing the referential appropriation³¹, expanded on the visual concepts provided by *Blade Runner*, solving the continuity between the industrial 'Hades', an aerial city located in between, and a -literally, physically- underground street scene. *The Fifth Element* (Luc Besson, 1997), presents a more interesting scenario where the satirical intent somehow implicit in *Dredd* is taken to a comically surrealistic extreme. Set in 2269, the film played with the idea of imagining what would happen if New York kept growing at the same rate as today once the available land had been exhausted. In terms of its expanse, this would result in the creation of a built continuum which, taking over the riverbeds of the now dried up Hudson and East River, would merge Manhattan and New Jersey. However, the most striking and textually productive consequence would be the effect that this expansion would have on the urban scene: constrained by the width of the existing streets, the vertical growth of the city would take the shape of a simple extrusion that would keep all the tics of the city as it is today, only adapting them to a street that unfolds into a multiplicity of levels.

Again, we find a new Manhattan that becomes a demented twin of the real one, with fundamentally aerial vehicular traffic, elevated sidewalks, pedestrian bridges, resting areas, and monuments... but also with McDonald's billboards, fire escapes, multi-storey car parks, and everlasting scaffolding. And by doing so, it creates a particularly vivid replica of Manhattan's characteristic hustle. Constructing the future through the simple import of those elements that characterize the everyday life of the present, it provides the viewer with a mixture of the improbable and the quotidian that is as absurd as eminently recognizable. Here, as in *Metropolis*, the future works as a better representation of the sensations produced by the urban scene of the present, intensifying them in order to become a *hyper-real replica* of the original -as merited by its post-modern location. (figure 11).

p.50

This *maieutical* ability where, when questioned, the fictional city reveals features of its referent in reality which become clearer through hyperbole is even more obvious in the evolution of the former towards the realm of the *anachronopolis*. In the world portrayed by *Blade Runner*, the economic collapse had imposed the logic of permanence, creating a future where the city turned into a *chronopolis*³²: an urban form generated through superimposition which, like a tree trunk with its rings, registered all its consecutive presents. With the evolution towards the new millennium, science fiction is imbued with this very logic, and, illustrating the tendency to recycle that characterizes post-modernity³³, digs into its own past in order to shape the image of the future. This is the case with works such as *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002), or *Immortal* (Enki Bilal, 2004), both of them exercises in style where the filmmaker-demiurge establishes a sort of fictional, or *metafictional* maieutics. Creating self-referential games that play with the combination and expansion of images of the urban future extracted from the history of the genre, and from History at large, these visions seem to support the definition of postmodern schizophrenia provided by Jameson in his reading of Jacques Lacan, where "...as temporal continuity breaks down, the experience of the present becomes powerfully, overwhelmingly vivid and 'material'³⁴."

In *Libria*, the city of *Equilibrium*, the design strategy stems from a game of identification of opposites that results in the denaturalization of the referents at play. In an aerial view, the city appears as an almost literal translation of the images produced by Francisco Mújica, or by Hugh Ferriss in his *Metropolis of Tomorrow* (1929), with its elevated roads, or even a faithful reconstruction of its well-known *Business Centre*³⁵ (figure 12). However, at a street level this architecture separates in a series of settings borrowed from Speer's Berlin, such as the Olympic Stadium, the *Deutschlandhalle*, or the Tempelhof airport, as if shot by Leni Riefenstahl. The easiness with which both of these worlds merge together, in a morphological game that exploits the concomitances between the capitalist utopia, ultimate expression of individual impetus and *will*, and the architectures of national-socialist totalitarianism, turn the city into an unexpected commentary. (figure 13).

p.51

In the case of the oneiric film *Immortal* (figura 14), Enki Bilal adapted, 20 years later, the comic book that had contributed to the visual construction of *Blade Runner*, and, in return, he moved the setting of the story from Paris to the urban universe of Scott's future America. Like *Equilibrium*, *Immortal* also constructed an anachronistic New York. However, its design did not stem from Ferriss' American *über-metropolis*, but rather from the more moderate circulatory proposals developed by R. Lamb, H.W. Corbett,

or Moses King. Also, in this case, the architectural anachronism was not imported in a literal way. Playing both an archeological and prospective game, Bilal seems to offer a divergent reality with its origin in our 1920s where Manhattan, oblivious to the 1929 crisis, would evolve following the visions of those utopian 'others' of the American proto-modern scene, and then come to a halt, slowly progressing into the decrepitude that characterizes *cyberpunk*. The result of this is a rescaled and chronologically displaced version of *Blade Runner*'s futurism that overlaps, as a dishearteningly realistic version of it, an urban form whose utopian development ended at the beginning of the same century, adding a second, divergent vision of the New York that could have been.

p.52 THE DOUBLE IN THE MIRROR.

A few months before his demise, Philip K. Dick attended a private projection of a few fragments of the still unfinished *Blade Runner*. He would later state that "[o]nce the film begins, you are taken from this world into that world and you really are in that world... [a] world where people actually live³⁶." Two decades later, speaking at a moment where Scott's film and the subsequent *cyberpunk* genre turned urban speculation into a sine-quanon of cinematographic science fiction, geographers Rob Kitchin and James Kneale explained how "[c]yberfiction thus allows us to examine the extent to which the spatial logic of modernism is transforming into a new sociospatial nexus, and to explore the spatialities of future urban geographies [that] are providing an 'imaginal public sphere' for urban planners..., a cognitive space for the contemplation of future cities (...)"³⁷.

Moreover, these future and cinematographic reflections of the cities in our reality translate into cognitive maps with which to look at the cities, both past and present, located on our side of the film screen. Even though, as Dick claimed, in the context of the film one is taken into that world, it is also true that its image remains in our collective retina when we look back at its counterpart in the real world. If *Metropolis* is, at its core, the symbolic representation of the impression that Manhattan made on Fritz Lang, our perception of the real New York is also filtered by the cinematographic images -both real and made up- of its streets and vistas, but also of its future, which have been produced over the course of the last century. Cinema offers us the opportunity to speculate about the future of our cities, be it likely or impossible. It also educates our glance, introducing us to hyperreal simulacra that unveil aspects of those which become more obvious through their prospective hyperbolization. And by doing so, they change our perception of the original object, creating an intertextual tension in continuous reformulation.

1. Damisch, Hubert: *Skyline: The Narcissistic City*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2001, pp. 81, 115.
2. See Mumford, Lewis: *The brown decades; a study of the arts in America, 1865-1895*. New York: Harcourt, Brace and Company, c1931.
3. Corn, Joseph J.; Horrigan, Brian: *Yesterday's Tomorrows: Past visions of the American future*. New York: Summit Books; Washington: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, c1984, p. 6.
4. In *The Future in America* (New York: Harper and Bros, 1906, pp 11-12), H. G. Wells explained this rule, which allowed him to imagine the future just by multiplying by three the features of the present: "In that fashion one got out a sort of gigantesque caricature of the existing world (...)."
5. I have used the translation of 'technischen Reproduzierbarkeit' as 'mechanical reproduction', instead of 'technical reproduction', due to its connotations. This is also the most common translation of the term in English.
6. See Panofsky, Erwin: "Style and Medium in the Motion Pictures". In *Three Essays on Style*. Cambridge: MIT Press, 1995.
7. See Willis, Carol: "Skyscraper Utopias" (In CORN, Joseph J. (ed.), *Imagining Tomorrow: History, Technology and the American Future*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1986. pp. 119-136).
8. "Metropolis (...) was born from my first sight of the skyscrapers of New York in October 1924... I knew I should make a film of all these impressions." Fritz Lang in Grant, Barry Keith: *Fritz Lang: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, c2003, p. 68.
9. Pirandello, 1929. Quoted in Gramsci, Antonio: "Americanism and Fordism". In *Prison Notebooks*. London: Thames and Hudson, 1978.
10. Along with architecture, Lang stated that he was "very interested in machines", which is obvious in the sequence that opens the film. (See Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang in America*. London, Studio Vista, 1967, p. 124).
11. See "The Scene of Life of the Future". En Damisch, op. cit., pp. 71-99.
12. Sobchack, Vivian: "Cities on the Edge of Time: The Urban Science-Fiction Film". In Kuhn, Annette (Ed.): *Alien Zone II: The Spaces of Science-fiction Cinema*. London; New York: Verso, 1999. pp. 123-143. Cita en p. 124.
13. An insightful revision of the presence of New York in cinema can be found in Ramón Moreno Cantero's comprehensive text "Nueva York. Skyline de la memoria", in García Gómez, Francisco; Pavés, Gonzalo M. (Coords.): *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra, 2014. pp. 251-269.
14. Sontag, Susan: "The Imagination of Disaster". In *Commentary Magazine*. Octubre de 1965. New York: Commentary Inc. 1945. pp. 42-48.
15. Ridley Scott admits that this was the visual *humus* where *Blade Runner* was engendered: "In my work on *Tristan and Iseult*, I had been using *Heavy Metal* magazine as a reference. While I was absorbing the sorcery side of that magazine, I also looked with great interest at its visions of the future." Ridley Scott interviewed by Danny Peary". In Peary, David: *Fantasies: The Future according to Science Fiction*. Garden City: Dolphin, 1984. pp. 293-302.
16. See Jameson, Fredric: "Cognitive Mapping". In Nelson, C.; Grossberg, L. (Eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, c1998. Jameson atkes the term from: Lynch, Kevin: *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960.
17. The expression, generally attributed to George Lucas (quoted for the first time in Champlin, Charles: "Futurist film's tricks to treat the eye". In *Los Angeles Times*. Los Angeles, June 20, 1976), is commonly used to define the tape of aesthetics introduced by *Star Wars* (1977).
18. Sobchack, op. cit. supra, note 12, p. 76.
19. See Dery, Mark: "Downsizing the Future: Beyond Blade Runner with Mike Davis" in *Escape Velocity*, 1996 [<http://www.levity.com/markdery/ESCAPE/VELOCITY/author/davis.html>]. In his book *Beyond Blade Runner: Urban Control. The Ecology of Fear* (Open Magazine Pamphlet Series, n° 23. Westfield, NJ: Open Media, 1992), Davis adds: "*Blade Runner*, in other words, remains yet another edition of this core modernist vision... of the future metropolis as Monster Manhattan."
20. Bruno, Giuliana: "Ramble City: Postmodernism and Blade Runner". In *October* n° 41. Summer 1987. Cambridge, Mass: MIT Press. 1976. pp. 65-66.
21. Merrim, William: *Baudrillard and the Media: A Critical Introduction*. Cambridge, UK; Malden, Mass.: Polity, 2005, p. 57.
22. Scott considered setting the film in San Angeles, a conurbation that would comprise the coastal area that runs from San Francisco to Los Angeles (see Shay, Don: "Blade Runner. 2020 Foresight" in *Cinefex* n° 9. Riverside, California. July 1982, p. 7), following a similar itinerary as the series *Judge Dredd*, created in 1977 by John Wagner and

Carlos Ezquerro for the second issue of British magazine 2000 A.D. In this case, the setting evolved from New York to *Mega-City One*, a city-state that encompassed most of the US East Coast.

23. "We used that [New York] as a springboard. We drew a profile of a city taking the two World Trade Towers as the norm." Syd Mead in Naha, Ed: "An Artist with Designs on the Future". In *Starlog Magazine*. May 1982, n° 58. New York: Starlog Group, Inc. 1976. pp. 36-39.

24. The expression comes originally from Stern, Robert A.M.; Mellins, Thomas; Fishman, David: *New York 1960: architecture and urbanism between the Second World War and the Bicentennial*. New York: Monacelli Press, 1995. In this context I am using the term as repurposed by Ed Dimendberg when he says that the street depicted in film noir is "medieval, like Paris, in the sense that it is not thought for traffic, but for people. (...) You eat in the street, live in the street..." Dimendberg, Edward: *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004, p. 115.

25. Sammon, Paul M.: *Future Noir: The Making of Blade Runner*. New York: HarperPrism, 1996, p. 47.

26. "To me (...) a film is like a seven-hundred-layer layer cake." Ridley Scott in *idem*.

27. "... Syd Mead had had the Manhattan skyline in mind while creating his original preproduction designs, and Scott was eager to feature the Chrysler Building (...) in one *Blade Runner* shot" (*Ibid.*, p. 97). Image rights, paired with the final setting chosen for the film, would prevent the building from being present in a literal way. The building that housed the police headquarters would compensate for this absence, displaying an Art Decó design that evoked it very straightforwardly.

28. Baudrillard, Jean: *In the Shadow of Silent Majorities or The End of the Social and Other Essays*. New York: Semiotext(e), 1978, 1983, p. 101.

29. Hampton Fancher in Sammon, op. cit. supra, note 25, p. 53.

30. A discussion on the concepts of the inflation and deflation of both time and space in the science fiction film can be found in: *Screening Space. The American Science Fiction Film* (2nd Ed.), New York: Ungar, 1987.

31. See note 22.

32. It is worth noting that the use of the term is not related to J.G. Ballard's short story "Chronopolis" (1960), one of the earliest records of the use of the word.

33. "[A] postmodern position exposes such logic, producing an aesthetic of recycling." Bruno, op. cit. Supra, note 20, p. 64.

34. Quoted in *idem*, p. 70.

35. See: "Looking West from the Business Center", or "Vista in the Art Zone", in Ferriss, Hugh: *The Metropolis of Tomorrow* (reedición). Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1986, pp. 119, 121.

36. See: Bulluck, Vic: "Author Philip K. Dick (last interview before his death)". In Friedman, Ira (Ed.): *Blade Runner Souvenir Magazine*, Volume 1. New York: Ira Friedman, Inc., 1982.

37. Kitchin, Rob; Kneale, James: "Science Fiction or Future Fact?" In *Progress in Human Geography*. March 2001, N° 25 (1). Thousand Oaks: SAGE Publications. 1977. pp. 19-35.

DERIVAS URBANAS Y CARTOGRAFÍAS LITERARIAS. RETRATOS PATRIMONIALES DEL PRESENTE

URBAN DÉRIVES AND LITERARY CARTOGRAPHIES: HERITAGE PORTRAITS OF THE PRESENT

Joaquín Carlos Ortiz de Villajos Carrera

p.55 "[...] I have a passion for maps: they are the keepers of hope, of projects, of dreams. They make sure that cities, rivers, mountains, do exist. And if they exist, then somebody will be able to take them, and one of these «somebodies» may one day be «me». And also, sometimes, in my sleep, I find myself walking on a map-like space, searching for a place I can at last call my own"¹

In Estrella de Diego's manifesto *Contra el Mapa*, the creation of cartographies is seen as an inherent act of disobedience as they are manipulated and the map becomes your own. With regards to this, she affirmed that *"transgressing the map would mean to review the word, because the map is simply the product of a certain à la carte design proposed and imposed by the power"*². Romantically, this power made the fictitious emperor, illustrated by Borges in his collection *Dreamtigers* from Suárez Miranda's *Viajes de Varones Prudentes*, confuse his own territory with its representation, or what is even more serious, with the image projected in his representation. It was not enough for him that the map of one Province alone took up the whole of a City, and the map of the empire, the whole of a Province, and so the ruler ordered the Colleges of Cartographers to set up a Map of the Empire which had the size of the Empire itself³. At that time, the art of cartography reached such perfection that the map and the territory coincided to such an extent that it became confusing and even useless.

Half a century later and based on this dilemma, Michel Houellebecq, immersed in the beauty and plasticity of the instruments of representation, maintained that *"the map is more interesting than the territory itself"*⁴. Mesmerized by the complexity and instructive clarity of these cartographies, the author publicly expounds investigations that move around the imprecise outlines of reality and its depiction. By comparing satellite images of the territory overlaid by photographs of the maps representing the same place, Houellebecq underlines the conceptual value of these color codes as a result of a unique construction that describes situations beyond the physical plan of the city.

p.56 Appeasing these personal constructions is the duty of those watchers who become transmitters of new readings from their subjective perception. Therefore, territorial recognition and cartography creation are unquestionably a selection process of interpretation and proposal. The transcription itself entails the creative act of manipulating reality to transform it into a new one. That transcription will not be understood as a mimetic replica that becomes a new perspective by means of its representation. Rather, it is a personal *reterritorialisation*: the construction of literary cartographies that undertake and assess the different variables of the cities in order to transform them into a new reality. Borges, Houellebecq or de Diego advocated these thought protocols in their territorial and urban approaches: shaping the certainty that confirms that the map is not owned by a piece of paper, but by the person that sets it up or manipulates it, even tearing it apart when erased from memory either as a result of an oblivion or self-will. Only then does the map become territory.

PATRIMONIAL PORTRAITS: CONSTRUCTIONS OF THE PRESENT TIME.

*"What distinguishes the map from the tracing is that it is entirely oriented toward an experimentation in contact with the real. The map does not reproduce an unconscious closed in upon itself; it constructs the unconscious."*⁵

Following Etel Adnan, quoted above, we must grow into cartographers of our own world and codify the experienced or visited cities according to those intelligible parameters for our letters of interest after the personal element contained in every territorial construction has been necessarily and inevitably undertaken.

p.57 As a strategy of recognition for the city, we could lay out monographic routes that build all the invisible cities hidden under the same urban territory. In Walter Marchetti's work of art *Movements of a Fly on a Window Between 8 am and 7 pm One Day in May 1967* (which could have easily been *Movements of a Tourist in a City Between 8 am and 7 pm on a Cruise Day*), the author filters the reading of the territory by placing apparently random, stationary and moving spots which, once documented and registered, are showcased by the artist (figure 1). These decisions will be enough to acquire a full perception of the place without having to thoroughly explore it, since its subjective selection of points of recognition already creates a global overview, building a landscape that belongs to a certain space and time, a space defined as a geographical, social and cultural appropriation setting as experienced by the subject on the territory, and the time being the present time as the only possible way of selecting the place through the variable of immediacy.

These space-time connections, whether real or not, are responsible for setting up a territory brimming with simultaneous phenomena generated and absorbed by the city both as continent and content: socio-spatial territories where citizens settle a wide range of events at the same level of signs; create bonds with the different places or select their relations with the environment, as when traveling through the Castilian plateau and capturing Cervantes' *Imaginary Giants* (where fiction and reality cannot be detached); when identifying the British model of the city while walking along the Colleges in Oxford or Cambridge (figure 2); when following Marco Polo's *Silk Route*; when freezing the image of Valparaíso on its *centenarian elevators* (figure 3); or when discovering Malaga upon visiting Picasso's *birth house, the church* where he was baptized or the alleged *kindergarten* he attended (figure 4).

Thrusting aside all types of road maps, as they condition the spontaneous approach of citizens and prevent them from building their own *nouvelle vague* of the place, it is always possible to find new interpretations that distance themselves from the images perpetually rooted in the collective memory of the territory. It is therefore undeniable the role played by *Central Park* in our personal picture of New York: the thrill of rambling through its prairies during the first mandatory visit; the incessant memories

of films located there; the magnetism of its borders compelling us to come in, the epitome of any dream; the implausible disappearance of the city once lost inside. These interpretations seal the bonds between the skyscraper city and its park, making Manhattan impossible to understand without its presence. Nonetheless, all of them become qualified the moment we discover the tiny Paley Park concealed between the skyscrapers. Together with *James P. Grant Plaza*, *Reverend L. C. Williamson Memorial Park*, *Tudor City Greens*, *Greenacre Park* or *Christie's Garden*, all of them known as 'pocket parks' create a green matrix which is somewhat embedded and unnoticed behind the façades (figure 5) but at the same time allows the personal recognition of New York as *The Big Apple*⁶.

These little treasures or vest pocket parks are frequent in the cities (American cities especially) with a high population density and rate of development. Like pores in the urban fabric, the pocket parks enable congestions and tensions to dissipate causing the city pause for a moment. One of them, Paley Park, is like a bubble for the nostalgic encounter of the citizen. With scarcely 400 sq. m., it is an exercise of constraint designed by Zion & Breene Associates and promoted by the William S. Paley Foundation in 1967 (figure 6).

The flourishing maturity of this green oasis amidst the jungle of buildings is due to a number of decisions taken with regard to the on-site project: the section slightly above the street level, the continuous, ivied walls that curve at the entrance to succinctly delimit the park, the moving water curtain at the back of the plot, the austere selection of materials and the meticulous arrangement of trees and fittings. Beyond its architectural qualities, the value of this park lies in its discovery: the possibility of referring to the skyscraper city when alluding to this net of small urban shelters.

"[...] *Istanbul's fate is my fate: I am attached to this city because it has made me who I am. [...] For me it has always been a city of ruins and of end-of-empire melancholy. I've spent my life either battling with this melancholy, or like all Istanbul, making it my own*".

In any case, the idea is to create our own literary cartographies by picking the arguments that will surely leave behind other perceptions which are equally legitimate. The literary cartographies, seen as sections that assemble overlapping states instead of freezing moments, are the real personal productions of the complexity of the territory in a certain time: *the present time as universal reference of the unpredictable*. As in the aforementioned cases, by assuming the exclusion value as an intellectual selection process, we will be able to form our own landscapes to propose other possible scenarios when interpreting well known urban territories.

In that respect and influenced by the symbolic burden of the *city of memorials* par excellence, Berlin provides new insights away from systematic catalogs. Since the end of War World II and after the fall of the *Wall of Shame*, the city filled with memorials and mourning places, are the real personal productions of the complexity of the territory in a certain time: *the present time as universal reference of the unpredictable*. As in the aforementioned cases, by assuming the exclusion value as an intellectual selection process, we will be able to form our own landscapes to propose other possible scenarios when interpreting well known urban territories.

Under this situation, an avant-garde reactionary Berlin, intimately connected to the worldwide unrest in the last century, encourages the constant debate between the oblivion caused by disappearance of traces and/or the deserved remembrance of the fight and suffering of a helpless population confronting barbarism. The motivations for walking in the footprints of others (and so being able to create our own map) can be found in the story that guides us and provides imaginary encounters with the past; in the freedom of our consciousness when giving a speech about the land itself; in the experiences we crave from the cultural field; in the intellectual charity of those who approach unjust social situations; in corroborating the horror as a way of honour and learning; and in a long list of alternatives. These motivations compel us to walk the topography of erected monuments, squares designed as memorials, concentration camps kept as museum parks or bunkers hidden under parking lots that foster the debate we are referring to; motivations which, in some cases, conceal the inherent voyeurism of a modern society capable of transforming horror into a theme park.

Placing our bet on the latter motivation, today it is possible to read the city of Berlin from a long tour through the *Jewish Museum* (Daniel Libeskind, 1999; memorial and tribute centre to the Jews, the exiles and expatriates), the *Holocaust Memorial* (Peter Eisenman, 2005; monument-square to the murdered Jewish of Europe), *Babelplatz* (Micha Ullman, 1995; formerly *Opentplatz* is a famous square for the *Book Burning Memorial*; among all the Nazi book burnings, the one taking place here on May 10th 1933 had the greatest dimension, dissemination and sociopolitical influence), *Sachsenhausen* (1961-1993; memorial museum park of *Sachsenhausen Concentration Camp 1936-1945* and *Seventh Special Soviet camp 1945-1950*), *Treptower Park* (Jakow S. Belopolski, 1949; which hosts the most important of the three *Soviet War Memorials* in Berlin), Tiergarten (Michael Elmgreen and Ingar Dragset, 2008; where it can be found among others the *National Memorial to Homosexuals Persecuted Under Nazism*), *Volkspark Friedrichshain* (memorial to Polish Soldiers and German Anti-Fascists), *Neue Wache* (Central Memorial of the Federal Republic of Germany for the Victims of War and Dictatorship) or East Side Gallery, Mauerpark and Checkpoint Charlie (several sections of the Berlin Wall and one of its crossing points turned into an open-air art gallery, play area, and memorial site, respectively)⁸. All these possible positions, rich in symbolism and memories, among many others, create a thematic section of the territory which might be qualified by means of a personal mapping.

p.58

p.59

p.60

With this personal mapping in mind, if we climb to the top of the *Berliner Dom* and look from its Southeast façade upon the plot that resulted from demolishing the *Palast der Republik*, we will discover some imprecise furrows that draw a heart deliberately marked in the grass. The *Evangelical Cathedral*, an indisputable reference in Berlin's scene, is now ready for observation; this way, new factors emerge that alter the relation and induce one to meditation (figure 8). This new perspective (a place from which we can sweep through), suggests to us to record and innocently seize a new print in our personal landscape of the *city of trails*. Its uncanny urge, whether an anonymous declaration of love, a spontaneous intervention of land art, an advertising campaign or a strategic political action, becomes meaningless as soon as we register its heartbeats as part of our own city rhythm (figure 9).

The heart has been marked in the plot of the disappeared *Palast der Republik*, a modern multi-purpose building in the German Democratic Republic (administrative, cultural, leisure and restoration functions among others) built between 1973 and 1976. A controversial debate arose after the German reunification and the Palace of the Republic was knocked down (every single piece was dismantled⁹) between 2006 and 2008. Due to a possible risk of contamination by asbestos in the building and, above all, as a result of the political struggles that questioned the role of the building in the *Germany of the future*, its disappearance allowed the reconstruction (façades only) of the *Berliner Stadtschloss*. The former *City Palace*, heavily damaged in World War II, was demolished in the early 50s in the same place where its replica is intended to be built (identical from the outside and with a new interior¹⁰). Pending the arrival of this initiative, this piece of land, now turned into a provisional park, relives its beginnings; the complex history of the place seems to be wiped out in order to start over, the heart being its only witness (figure 10). A paradigmatic place that disappears to be reborn.

p.61

*"The map we handle is not the territory represented by it. My map does not match my neighbour's or my brother's map of the same city. Maps are not territories. Maps change, they can be facing North or Hell, Sunrise or Defeat. The map that recounts my movements has a lot to do with my current mood, also with the streets I walk down [...]. The city determines my steps, the same way my mood determines my perception and the latter determines the city, an ever-changing city"*¹¹.

With regard to this emotional detachment between the city and its citizens as a consequence of physical appearances and disappearances which condition our own *parallel cities*, in the city of Malaga the name *Mónica* rises in the form of a chimney: a love story between the city and time. *Mónica* is the graffiti of a woman's name written on a chimney, one of the many that thrive upon the urban landscape. But this rubric has a patrimonial character that sets it apart; it represents a not too distant past in the citizens' imaginary. These white, trembling, vertical letters vanished recently from the horizon. Technical decisions swapped the huge emblem on fireclay bricks for a plaque at the base of the old chimney that tells the story of the beloved. Nowadays, that name, removed from its walls after the rehabilitation and maintenance work carried out on the chimney, stays in our memory. As in folk tales, it is the city's heritage for the people of Malaga: their memory (figure 11).

p.62

*"Understanding the value of memory is absolutely crucial today. It is common nowadays to preserve places or scenarios, which, though lacking other values, retain the memory, since memory is responsible for transforming anonymous spots into actual places, where inhabitants [...] identify themselves and place their affections"*¹².

The value of memory, among other values such as the historical or the architectural, offers a popular recognition of a certain space. It tightens the connections between the city and the citizen, who now more than ever must have a central role in those convergent and relational spaces.

The splendid industrial history of Malaga, which dates back to the late 19th and early 20th centuries, is alive in the scant traces of industrial architecture that are only left in the city due to forgetfulness, indifference or lack of resources through different moments in time. In the form of scattered chimneys along the territory, the reference to the prosperous past is constant. *Mónica* is one of those chronicles capable of bringing the past down to the present, and taking it over.

Built in 1923 by the engineer B. Félix von Schlippenbache, *Mónica* is one of the city's patrimonial remnants from the *old Lead Smelter of Los Guindos*¹³, a former industrial area in Malaga, today a residential area. Two years of hard work by the architect Óscar Ortega Ruiz and the quantity surveyor José Luis Sánchez Moles went into its restoration in 2008, which was part of the heritage and cultural regeneration policy of the city of Malaga over the last decade. The renovation of the chimney was awarded by the European Union (among more than one hundred locations in twenty four countries) with the 2009 Europa Nostra Special Mention for supporting the conservation of the industrial heritage. However, this award is senseless if it does not take into account the citizens' previous social adoption of the city's heritage, since the active and demanding role of society over the city is the one triggering its constructions and transformations.

When in 1993 the young José Carlos Selva climbed the chimney in an attempt to save his relationship with *Mónica Vallejo* (whom he would marry years later), he was probably not aware that his action would considerably affect the community's feelings. The audacious climber shaped the future of a chimney sunk in administrative apathy, unnoticed to all public measures of urban regeneration¹⁴. That trace on the brick wall was regarded by most heritage guardians as vandalism, when it should have been considered at that time as a wake-up call on a *neglected present heritage*. More than a decade later, it became a call to action for the Administration, which was more interested in taking productive measures than in preserving the historic or architectural heritage of Malaga.

The melancholy of a glorious history would give way to a brighter future that does not deny its roots; on the contrary, it gives value to them and includes them as part of the citizens' daily habits. Unquestionably, *Mónica* is a spatial reference inhabiting the memory of each citizen; a new interpretation of heritage that adds extra value to that unintentional contemporary art work.

p.63

This impulsive gesture would bring the long conceptual neglect of the industrial heritage to an end, proving once more that the social appropriation is vital in order for heritage to be part of citizens' lives. As remarked upon by Alois Riegl in his proposal to renew the heritage protection system, *"the protection of monuments can only be effective if it takes the whole of society as its subject"*¹⁵. Maybe that romantic graffiti was the first link in the chain of social appropriation remarked by Riegl at the beginning of

the 20th century. But, after its rehabilitation, the European Union went beyond the popular recognition of that action and awarded it with a *Special Mention*, thus giving the chimney institutional credit. However, the name of *Mónica* had to be deleted and, as a result, an outburst of unpredicted feelings was generated (figure 12).

URBAN DÉRIVES AND LITERARY CARTOGRAPHIES

A chimney with a woman's name, a tiny park hidden among skyscrapers or a heart tremulously carved in grass only aim to qualify the seized interpretations of territory and enrich our own cartographies; like the parallel references mentioned at the beginning of the article regarding Spanish La Mancha, Asia or Chile. It is an exercise of abstraction anchored in our own points of recognition, stowaways of our journey who not only describe the territory but keep it alive from their personal perspective.

This way of looking at territory as a personal construction will unfailingly take us to evocative war maps where only the necessary variables are charted in order to understand a certain territory or action. Like the codes used in military maps (which can only be decoded under a specific space and time of military settlements, trenches, groves or firing zones), the cartographic accuracy of the city is determined by the criteria adopted in terms of landscape, history or urban planning; from places that not only pursue the defense and argumentations of critical stances of our time¹⁶, i.e., the conceptualisation of grounds that create the city scenes from contemporary views in a volatile territory.

Absorbed by his personal search for grounds that generate an ever-changing territory, Robert Smithson got on a bus from New York to Passaic (figure 13) on September 30th 1967. With a still camera, a copy of the *New York Times* of that Saturday and a paperback edition of *Earthworks*¹⁷ as his only travel companions, the artist reached his first stop after just a few minutes: an old bridge of steel and wood with a special opening device to allow the passage of boats under its structure, which he called *Monument of Dislocated Directions*. Upon repeatedly shooting and capturing the targeted bridge with his camera, Robert Smithson proposes an exercise of recognition and formulation of the place's identity: a way of memorialising everyday elements and turning them into references of the territory by means of subjective construction and social appropriation.

In his walk along Passaic published in the *Artforum*¹⁸ magazine, Smithson also takes us to a landscape of pipes and collectors beneath a highway under construction (*Monument with Pontoons: The Pumping Derrick, The Great Pipes Monument and The Fountain Monument*), or brings our attention to an abandoned sandpit for children (*The Sand-Box Monument*). Opposing the classic and romantic ruins (which are the result of a perished place), the artist refers to these new urban spots as Ruins in Reverse: ruins of what is next, of what is yet to come. This way, point after point, by means of a creative and spontaneous discovery as opposed to any rigid notion of prior knowledge, the artist –rather than inviting us to revisit the place– offers a patrimonial dialect that transforms a traditional tour into the personal construction of a landscape: *his landscape* (figure 14).

The city landscape is a construction that involves to an equal extent different intrinsic values of the territory, both physically (as a scene, connected by the personal imaginary to the said reality, from the time orbiting) and as a perception. In this combination we discover the appropriation carried out by the individual within an approximation environment which ultimately serves to build his/her own city. In other words, hybrid spheres of participation where the citizen creates links with the environment. In this context, the setting up of our own city cartographies shall tighten up the lines of time in such a way that the citizen, as a creative being, will create his/her own landscape by summoning deleted, forgotten or disappeared items of the territory that belong to his/her memory (present absences) thus revealing tangible situations deprived of any contribution to the daily rhythm of the city (absent presences).

Deleuze and Guattari said that “*anexact*» expressions are absolutely necessary to designate something exactly”¹⁹. Intuition, as part of the approximation strategy, also as a definite step and not as a doubt, creates *anexact thoughts* capable of precisely defining the territory. To that end, and as observed by Manuel Gausa, the approximation of the city needs to be made in a free-and-easy manner, without complexes. This way, as a premise, the exploration of those hieroglyphics that make up our environment is developed “*by means of perception, without inertia or bias from the environmental data and with the utmost of creativity*”²⁰. In that sense, walking through the city can be a constant stimulation for our thoughts; without guidelines, just as suggested by Robert Smithson in Passaic, attempting to remove premises and previous references, making the city a place unknown or becoming a stranger to ourselves. Therefore a paradox occurs: The intellectual and perceptive distance with the place limits the knowledge of the city but at the same time stirs our imagination and multiplies our approximation capabilities. This is a thought-provoking and useful condition of the process inasmuch as it transforms us into eager urban builders.

The definitions related to this territorial appropriation based on individual and group concerns and needs –whether intentional or incidental– are many and varied, but never excluding. And all this without displacing or rejecting the cohabitation with intangible territories which also involve citizens in other layers, real or not, that come together in a required dialog positioning them in specific territories. The citizens' accrued experiences in the form of parallel stories or side notes on a notebook, together with the city's socio-spatial processes, bring us closer to any proposed territory as long as we assume its fragmented reading with inherent and slight syndromes of disengagement.

“[...] The Place Dauphine is certainly one of the most profoundly secluded places I know of, one of the worst wastelands in Paris. Whenever I happen to be there, I have to struggle against myself to get free from a gentle, over-insistent, and, finally, crushing embrace”²¹.

This confirms the validity of a *psychogeographic landscape* in the city, as supported by Guy Debord in the 1950s in his considerations on the *dérive*²² [literally: drifting] or by Paul Chombart in his *psychic maps of sensations*²³, which exerts forces of both affection and dislike over the same territory (figure 15). This issue was already addressed by the surrealists, even if they excessively trusted the luck of a casual encounter (a condition of certainty for them), in the early 1920s. Some kind of “lost steps” refined in André Breton's *Nadja*, located in Paris 1928, where places like the *Dauphine square*, the *Delabord restaurant* at the dock

p.64

p.65

p.66

Malaquais, Faubourg-Poissonnière street, the bookshop L'Humanité, the "Two Masks Theatre" at Fontaine street, the passage de l'Opéra or the brewery À la Nouvelle France, make up the complex experimental document with which the artist establishes sudden proximities between the unpredictable Paris found in tales and the newly discovered horizon—as soon as it is read—in our imaginary of the French capital.

EXPERIENCED CARTOGRAPHIES, DREAM TERRITORIES

Ultimately, Breton, Debord, Smithson, et al. did not try to show us what we could find in those places, nor the differences between Passaic, New York or Paris and cities like London, Berlin, or Los Angeles. They simply encouraged the intimate embodiment of places and wishes which we unconsciously and continuously generate in our city (or in that parallel city which is our city); i.e., the personal formulation of proposals for recognition in a shared patrimonial territory which, once manipulated, is integrated by us as part of the collective landscape.

The depth and connections between the events discussed in this article helped us recognise irreversible situations that cause chronic illnesses in the city and detect the reversible quality of those patrimonial landscapes which are key to the development of the visited cities. But unquestionably, the final goal is to give shape to the common yet unreachable desire of becoming cartographers of our own city wishes.

1. Adnan, Etel: "Maps, oh maps!". In Graham, Janna et al. (com.): *On the Edgware Road*. Exhibition 6-28 March 2012. London: Serpentine Gallery & Centre for Possible Studies, 2012; extract of poem of ink on paper. p. 3.
2. De Diego, Estrella: *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: La Biblioteca Azul (serie mínima). Ediciones Siruela, 2008. p. 100.
3. Borges, Jorge Luis: *El Hacedor*. "Museo: Del rigor en la ciencia". In Instituto Cervantes: *Jorge Luis Borges, Obras Completas. Volumen 1/2*. Barcelona: RBA Coleccionables S. A., 2005. p. 847. [English version also available: Borges, Jorge Luis: *Dreamtigers*. Austin: University of Texas Press, 1964].
4. Houellebecq, Michel: *El mapa y el territorio*. Barcelona: Panorama de Narrativas. Editorial Anagrama, 2011. p. 47. [English version also available: Houellebecq, Michel: *The map and the territory*. New York: Alfred A. Knopf, 2012].
5. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos (9th ed.), 2010. p. 18. [English version also available: Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987].
6. Paley Park is located in East 53rd St., between Madison Av. And 5th Av.; James P. Grant Plaza in East 44th St., between 1st Av. And 2nd Av.; Reverend L. C. Williamson Memorial Park in West 139th St., between 6th Av. and 7th Av.; Tudor City Greens in East 42nd St., between 1st Av. and 2nd Av.; Greenacre Park in East 51st St., between 2nd Av. and 3rd Av.; and Christie's Garden in East 54th St., between Madison Av. and Park Av. For further information please refer to: O'Brien, Rosemary: *Pocket Parks of NYC*. New York: without editor, 2012.
7. Pamuk, Orhan: *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Barcelona: DeBOLSILLO, 2007. pp. 16-17. [English version also available: Pamuk, Orhan: *Istanbul: memories and the city*. New York: Knopf, 2005].
8. With regard to the memorials to the victims of Nazism, the following bibliography is also available: Endlich, Stefanie: *Wege zur Erinnerung. Gedenkstätten und -orte für die Opfer des Nationalsozialismus in Berlin und Brandenburg*. Berlin: Metropol-Verlag, 2006; Riedle, Andrea (ed.): *Sites of Remembrance 1933-1945. Memorial sites, documentation centres and museums concerning the history of the national socialist dictatorship in Berlin and Brandenburg*. Berlin: Permanent Conference for Directors of National Socialist Memorial Sites in the Berlin Area; Sachsenhausen Memorial and Museum; Brandenburg Memorials Foundation (2nd ed.), 2011; Binet, Hélène et al. (ed.): *Holocaust Memorial Berlin*. Baden (Germany): Lars Muller Publishers, 2005; or, Young, James: "Memory, counter-memory, and the end of the monument". In Hornstein, Shelley; Jacobowitz, Florence (ed.): *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*. Bloomington (USA): Indiana University Press, 2003. pp. 59-78.
9. Please see the documentary: Laget, Didier (dir.): *Murmur de Berlin: Zeit Machine. La déconstruction du Palais de la République fut une machine à effacer le temps. Berlin passe du XXI^e siècle à l'Allemagne prussienne*. Paris: Didier Laget (prod.), 2009.
10. As for the peculiar story around this building, the following reference can be greatly useful:
"Reconstrucción o destrucción: un triste epílogo para la arquitectura del Siglo XX" in Hernández Martínez, Ascensión: *La clonación arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007. pp. 119-137.
11. Aranda Ruiz, Pablo: "Cada ciudad es mil ciudades". In *La Ciudad Viva*. [En línea]. Agencia de Vivienda y Rehabilitación de la Junta de Andalucía, Consejería de Fomento y Vivienda, 2010. [quoted on January 8th 2010]. Available on: <<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=3554>>. ISSN: 1888-5462.
12. Candau Rámila, María Eugenia: "La imagen construida de la ciudad de Málaga". In Arjones Fernández, Aurora; Candau Rámila, María Eugenia: *Valores de cinco arquitecturas "intervenidas" en Málaga*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 2006. pp. 56-101 (p. 79).
13. While the *Chimney* is the work of the engineer Félix von Schlippenbach, the *Lead Smelter of Los Guindos* and the adjacent *Working Class Residential Complex* was accomplished by the architect Fernando Guerrero Strachan, prolific builder of factories, buildings and industrial units during the first two decades of the 20th century. Rodríguez Marín, Francisco José: "Patrimonio y ciudad. La restauración de la chimenea industrial de Los Guindos o el valor de representatividad de la arquitectura industrial". In *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*. 2nd semester 2007. N° 30. Málaga: Asociación Cultural Isla de Arriarán, 2007. pp. 7-30.
14. It must be noticed the work of many people and associations (like the *Asociación Astarté* or the *Asociación Malagueña en Defensa de las Chimeneas Industriales y del Patrimonio Tecnológico*). Thanks to their work, demonstrations and investigations, the Town Hall agreed in 2004 to stop all demolition projects of Chimneys and to create in 2006 a catalog in order to architecturally preserve the thirteen industrial chimneys that are kept (unused) in the city of Malaga. Almost simultaneously, the Cultural Local Office started administrative procedures to provide the adequate protection by virtue of the *Andalusian Historic Heritage Law*.
15. Arjones Fernández, Aurora: "La teoría de los valores de Alois Riegl y su aplicación en el proyecto de arquitectura en Europa (1905-2006)". In Arjones Fernández, Aurora; Candau Rámila, María Eugenia. *Op. Cit.* pp. 24-55 (p. 31).
16. Situation described by Ricardo Devesa as "the generated break-up and the irruption of a new method in the theoretical assumptions of Spanish architecture by the end of the 20th century and the beginning of the 21st century". Devesa Devesa, Ricardo: "Teoría y acción en la década de los prodigios. Crónica de una hazaña colectiva." In Devesa Devesa, Ricardo; Gausa Navarro, Manuel (eds.): *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. pp. 16-28.
17. Aldiss, Brian W.: *Earthworks*. New York: Signet (New American Library, a division of Penguin Group, 1st ed.), 1967. [Original title: *Earthworks*. London: Faber and Faber Limited, 1965.]
18. Smithson, Robert: "The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the eternal city?". En Leider, Philip (ed.): *Artforum*. Vol. VI. No. 4. "Space and Dream". December 1967. New York: M. Knoedler&Co., Inc., 1967. pp. 48-51. Later published under the title "A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey". In Holt, Nancy (ed.): *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*. New York: New York University Press, 1979. pp. 52-57.

19. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Op. Cit.* p. 25.
20. Gausa Navarro, Manuel: "Otra mirada, marco de red". In Devesa Devesa, Ricardo; Gausa Navarro, Manuel (eds.). *Op. Cit.* p. 14.
21. Breton, André: *Nadja*. Madrid: Ediciones Cátedra (5ª ed. de José Ignacio Velázquez), 2009. pp. 163-164. [English version also available: Breton, André: *Nadja*. New York: Grove Press; London: Evergreen Books, Ltd. 1960].
22. Debord, Guy-E.: "Théorie de la dérive". In Dahou, Mohamed; Jorn, Asger; Wyckaert, Maurice (ed.): *Internationale situationniste. Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste. No. 2. December 1958*. Paris: Internationale situationniste, 1958; p. 19. [Originally published in: *Les Lèvres nues. Núm. 9. November 1956*. Edition consulted: Navarro Monedero, Luis (trad.): "Teoría de la deriva". En Navarro Monedero, Luis (dir.): *La realización del arte: Textos completos de la revista Internationale Situationniste. No. 1-6 (Vol. 1: 1958-61)*. Madrid: Literatura Gris, 1999]. [English version available on: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>].
23. Chombart de Lauwe, Paul-Henry: *Paris et l'agglomération parisienne*. París: Bibliothèque de Sociologie Contemporaine; P.U.F., 1952.

PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS ENCUENTROS 72

A DIFFERENT PAMPLONA: THE VENUES OF THE ENCUENTROS 72 ART FESTIVAL

Marta García Alonso

p.69 From 26 June to 3 July 1972, just a few days before the city dressed up in white and red¹, Pamplona welcomed more than 300 avant-garde artists from all over the world and all disciplines to a ground-breaking global art festival. Encuentros del 72 (1972 Encounters) hoped to foster dialogue between artistic forms, between artists, and between artists and city residents. It was attended by the leading artistic figures of the time and, in the decades that followed, many gained prominence as the standard-bearers of contemporary culture, both in their countries of origin and abroad. The long list of participants included John Cage, David Tudor, Steve Reich, Carlos Ginzburg, Hélio Oiticica, Ignacio Gómez de Liaño, Equipo Crónica, Alain Arias-Misson and Antoni Muntadas². The free public events accomplished a feat that had never occurred before and is unlikely to be repeated: they made Pamplona the capital of avant-garde art for eight days. The invasion awakened a new version of Pamplona that in many respects resembled the city Fernando Huici envisioned in his public poem.

"The other city. Two enormous four-by-six-metre mirrors are carried through the streets. They reflect the city in its entirety, creating a second reality. The reflected space is markedly different from the original. The transformational possibilities are endless (e.g. two mirrors can be placed facing each other to create an infinite number of streets and other city features). The city stands before a fantastical wall and is separated from a chess board by a glass wall that is not a path to follow. For that other city, the opposite of the original, does not actually exist. The mirror is not a space, but an eye that offers different readings of the city (...) "³.

p.70 HUARTE: PATRON OF ENCUENTROS 72

Félix Huarte⁴, an entrepreneur, politician and prominent advocate of the interests of Navarre, died in Pamplona in April 1971. The Encuentros festival was the brainchild of his children, who sought to comply with their father's will of giving a special gift to the city. They contacted composer Luis de Pablo and visual artist José Luis Alexanco, members of the Alea electronic music laboratory, which had been exploring the latest trends in contemporary music with the support of the Huarte family by holding concert cycles in Madrid since 1965.

The event promoters showed an uncommon interest in contemporary art, which they expressed by supporting individual artists and through their dedication to publicizing art and culture⁵. It is only through this lens that we can understand why the Huarte family not only funded festival events, but also assured local authorities that they would take responsibility for everything that happened there⁶. While intellectuals across the country and many of the people of Pamplona awaited the event in rapt anticipation⁷, other reactions ranged from indifference to an attempt to use the event for political purposes. To cite one extreme example, on 26 June 1972, the terrorist group ETA detonated a bomb at the monument to General José Sanjurjo, just a few metres

p.71 from the heart of the festival, before the event even began (figure 1).

De Pablo and Alexanco chronicled their artistic plan of attack in the Encuentros Catalogue, which outlined their ambitious project (figure 2). Given full artistic licence, the duo developed a proposal that started as a music festival, but quickly grew into an ambitious festival of experimental art open to all mediums that aspired to reflect the artistic panorama of the time. Inevitably, the event proposal was modelled after *documenta*, the Spoleto Festival and the Venice Biennale. Many hoped that, like the Venice Biennale, Encuentros would be held every two years⁸. Nothing short of another terrorist act could shatter such lofty aspirations: six months after *Encuentros*, ETA kidnapped Felipe Huarte Beaumont from his Pamplona home. This marked the beginning of the family's gradual withdrawal from participation in and patronage of the arts.

THE ENCUENTROS CATALOGUE: DEFINING THE ART VENUES

Just as *documenta* served as a model for the Encuentros art festival, the 1972 *documenta* catalogue provided inspiration for De Pablo and Alexanco. They made the Encuentros catalogue an ambitious graphic design feat of such unwieldy dimensions that it was impractical as an event guide⁹. It was written in several languages and was full of fold-out pages, photos and text describing every work of art in the festival. It included several posters in which the information on each artwork (date, artist, title, location) followed a fixed format of vertical lines that merged discreetly into the background in an attempt to describe and convey each and every artistic action to the reader. This unique catalogue is now a collector's item.

On a map of the city (figure 2), De Pablo and Alexanco drew red circles around event venues, which were chosen based on proximity, capacity and position in the centre of Pamplona. Studying the map provided the Madrid-based designers with the most effective way of understanding the city's unfamiliar landscape and proved to be a valuable asset for them to plan their own *Commedia dell'arte* (figure 3)¹⁰. A 1972 map offered them an abstract means of understanding the layout of a rapidly growing city.

In the Alea group's trusted hands, thanks to their worldwide artistic network, the project took shape in a few short months. In retrospect, considering the limits on communication in the pre-digital age, it is surprising that the event could be organized in such a short period of time. Nor was the country's tumultuous political climate an impediment: artists quickly accepted the invitation and many took an active role in the festival design by recommending other avant-garde artists and suggesting ways to showcase the latest artistic trends at the event¹¹. The organizers said it was all possible because, unlike other festivals, *Encuentros* was not organized by art dealers or patrons, but by artists themselves, who spread the word about the festival during the preparation period.

p.72

In addition to providing a sequential description of the artistic events, the catalogue can also be analysed as a list of the different venues Pamplona made available to the festival. While the map in the catalogue portrays a city under artistic siege, a look at the different posters helps us understand the intensity and depth of the programme and the different spaces that hosted the avant-garde art festival and its lectures, concerts, exhibitions, films, plays and public performances¹². The organizers had clearly “made the most of what is generally considered a provincial city”¹³. In fact, despite some programming oversights, the city’s small size made it relatively easy to get from venue to venue¹⁴.

Cultural Spaces

p.73

The city’s main cultural organizations were enthusiastic about the initiative (figure 4): the Museum of Navarre hosted an exhibition of paintings on Current Basque Art; the Pamplona Municipal Savings Bank Exhibition Hall displayed an interesting collection of art criticism texts; the Avenida, Príncipe de Viana and Carlos III cinemas played visual-musical recordings and experimental films; and the Zaj Group and Sylvano Bussotti performed at Gayarre Theatre. Finally, the Navarre Savings Bank Exhibition Hall had hosted introductory discussions on avant-garde art in the months before the event and was chosen as the venue for lively colloquia¹⁵.

The artistic events were not only held in cultural centres: several private venues joined in, including the Hotel Tres Reyes, which hosted an exhibition of automatically generated visual and auditory forms generated by a complex computer network, and the Hotel Maissonave, which hosted several impromptu photography exhibitions¹⁶. The Labrit Basque Pelota Centre and the Anaitasuna Pavilion, which had only recently opened its doors, put recreational athletics on hold in favour of events that drew larger crowds, such as the concerts by John Cage, David Tudor, Eduardo Polonio and Horacio Vaggione¹⁷.

Public Spaces

The festival also featured numerous open areas, boulevards and streets peppered with different sorts of art installations and performances (figure 5). Appropriating the city’s public spaces at a time when all art was public and everything public was inherently political¹⁸ made it necessary to call for assistance from the City Council, the Government of Navarre, local authorities and law enforcement personnel to continually monitor the festival events. One of the more notable spaces chosen was the walled area near the Redín quarter, where organizers had scheduled a hybrid audiovisual performance by Luc Ferrari and Jean Serge Breton that was ultimately rained out. Artist Gardy Artigas painted the covered walkway in Calle San Miguel, which runs perpendicular to Paseo Sarasate, where statues of monarchs stood alongside installations featuring industrial scaffolding by Antonio Valcárcel Medina and Lugán’s random telephones, making the street corner one of the festival’s most photographed spots.

The competent authorities agreed to these public spaces, but the same could not be said of the project intended for Plaza del Castillo, the square in the heart of the old town that was Pamplona’s most important social space. It may not have been circled in red in the catalogue, but it had certainly caught the eye of the festival organizers, who asked architect José Miguel de Prada Poole to build a piece of ephemeral architecture in the square.

Pneumatic Dome

The architect’s earliest proposals were designed to occupy an imaginary setting outside the city, in keeping with his studies on cities and like the Instant City he had created a year earlier in Ibiza, within the context of the Seventh General Assembly of the International Council of Societies of Industrial Design (ICSID)¹⁹. Soon, however, he and the Alea group members were captivated by the notion of an installation that could be a cultural driver and a stimulus, much like Peter Cook’s *Instant City*. Why not set it up here? In the emblematic square, surrounded by Gothic buildings, the plastic cloud would be a rare sight. A structure composed almost entirely of air and erected in a just few short hours alongside buildings that had stood for centuries, the contrast in scale, the swollen shapes of the plastic domes and the sense of domesticity: all this would spark a lively debate on the future of architecture.

p.74

The structure in Plaza del Castillo was envisioned as a network of cables tied to the trunks of trees in the square and these cables would hold up the 0.3-mm-thick inflatable plastic surfaces. De Prada had taken a similar approach when he raised the Transparent Dome at one end of his Pneumatic City in Ibiza. The blueprints were prepared in an overly academic style that failed to capture the project’s ethereal nature and were not looked kindly upon by the authorities. The fire department issued a statement of opposition, citing the difficulties the installation would pose to evacuation²⁰, though there is every reason to suspect underlying political discomfort.

Given the centrality of Plaza del Castillo, the artists and organizers felt that using the plot of land outside the city where the old military barracks had stood was like being banished (figure 6), a sentiment that contrasts sharply with the attitude that prevails today, now that the venue is home to an exhibition and conference centre. Though the location was close to the city centre and was conveniently located between the Paseo Sarasate and the Citadel, de Prada Poole often called it a space under siege, as it was surrounded by military offices, the courthouse and the new wall built in 1889 as part of the city’s first urban expansion project.

p.75

The site gave birth to 11 domes, each 25 metres in diameter and 12 metres tall, kept continually inflated thanks to 12 industrial fans. Unlike Plaza del Castillo, there were no trees to tether the installation, so the domes had to emerge from the ground and workers dug ditches where the circular shape of the structures could rest. This was one of the proposal’s most defining features

and only heightened the surprise of those fortunate enough to visit the installation on one of the few days it remained up. Outside the structure, a ritual had to be performed before entry. As explained by the artist, it involved lowering the gaze and crouching over with the hands thrust forward, "as if a suppository"²¹ were about to enter this unique space (figure 8).

The experience inside the inflated domes was one of vivid colours and the smell of vanilla, which made it the least conceptual of the festival's many celebrated installations. Pamplona residents considered it the festival's most heartfelt, accessible and admirable piece. The event posters make it clear that the organizers understood that the installation had a dual function as artwork and a venue, a piece by architect José Miguel de Prada Poole and a place where avant-garde art exhibitions could be held. However, the smooth plastic surfaces inside the pneumatic domes were more captivating than the artistic activities that took place there, which were inevitably relegated to the background²². In an interview on the opening day of the festival, in response to the question, "How have these structures been received?", de Prada Poole said, "*People see something magical in them*"²³. And, in true magical style, after two days and three nights, the industrial fans were turned off and the installation disappeared²⁴.

p.76 De Prada's ephemeral architecture made the same anti-consumerist statement that had inspired de Pablo and Alexanco to organize a festival untainted by art dealing. His analysis of city buildings and construction criteria at the time prompted him to the search for a mobile, efficient, economical architecture that left no trace. Convinced of his principles and as Spain's foremost advocate of this construction system, de Prada Poole had abandoned traditional architecture two years before the festival to dedicate himself entirely to experimentation. Other artistic disciplines were also investigating the possibilities of using plastic and air, which led some people at the time to think that polypropylene objects reflected the feeling of the times more than any other material.

The Pamplona Citadel

p.77 The decision to inflate the pneumatic domes on military land brought people to a part of the Citadel that was formerly closed to city residents. The walled enclosure of the citadel was built in 1571 by order of Philip II of Spain to protect the city from a potential French invasion. The Army handed it over to the City Council in 1964 on the condition that it would be used for cultural, athletic and recreational events of public interest²⁵ and that the fortress's basic structures would not be destroyed, damaged or otherwise altered, but "carefully conserved, given their unique value to military architecture"²⁶. The inner Citadel was uncharted territory for most residents and the news that it now belonged to the city was met with surprise. It would be a great challenge to include the fortress in the urban life of the city²⁷.

The Encuentros art festival was the first cultural event held in the Citadel's fortified inner buildings. As part of the transfer, the buildings of interest were left standing while those of little architectural value were torn down. Today, all that is left are the old original names: Polvorín (Gunpowder Magazine), Sala de Armas (Hall of Arms) and Almacén de Mixtos (Provisions Warehouse). These buildings displayed several hybrid works during the festival, including a piece by Josef Anton Riedl, *Interrupted Solitude* by Alexanco and de Pablo, and a cycle of international musical performances, such as the concert by Vietnamese ethnomusicologist Trần van Khê, typical Indian Kathakali dances, and a performance by the renowned Flamenco guitarist Diego del Gastor (figure 10). Though built for the military, these spaces proved surprisingly well-suited for cultural use, to the point that the festival's most highly anticipated concert, featuring John Cage (the father of improvisation and musical silence) and David Tudor, was held in the Weapons Room.

With most of the inner buildings torn down and the green areas landscaped as new outdoor spaces, the grounds filled up with young people. The celebration of avant-garde art seemed to help them forget for a time the venue's military past. Photographers of the time captured the new relaxed atmosphere as the space was filled not with weapons, but with new objects made of the same plastic as the nearby pneumatic domes: the inflatable sculptures of *Interrupted Solitude* (figure 11), Oiticica's dancing red parangolés, Francesc Torres's inflatable triangle and Gómez de Liaño's helium balloons, which formed words in their haphazard flight (figure 12).

The City as a Stage

In his opening address, the acting Mayor of Pamplona declared, "Our city is intrigued and curious about this event. Its transcendental importance has not gone unnoticed and we have responded by making a wide range of venues available to the festival, so that artistic expression can flourish not just in museums, exhibition halls and cultural centres, but in our cherished streets and public squares, in Paseo de Sarasate, the old quarter of Redín and the Citadel, along the old walls"²⁸.

Let's now go back to the city map where the organizers highlighted festival events in red and study the relationship to the posters that appear on the right, which are scenes in the city. After studying the indoor and outdoor spaces, one site remains to be analysed: a singular space closely linked to contemporary avant-garde movements that the members of Alea deliberately refrained from indicating on the map and which they referred to on their posters as *City* (figure 13).

p.78 For the people of Pamplona, entering the walled enclosure of the Citadel offered a degree of novelty. The same not could be said of taking part in group activities in the city streets, a custom with which they were intimately familiar thanks to the San Fermín festival. The artists who organized the festival were aware of this. In fact, they counted on the crowd's predisposition to get involved in the performances. Audiences in Pamplona were a far cry from the passive spectator portrayed in Equipo Crónica's Spectator of Spectators, which was essential if art was to take over the streets, seize control of new spaces, and mingle and merge with residents' daily activities.

In this new setting, the programme organizers focused on public art events and planned performances in which residents would interact in a way that was more raw, more direct. In order to achieve this, the art either had to be relatively mobile (e.g. Robert Llimós's runners, Arias Misson's street signs and Gómez de Liaño's balloons) or present in various locations throughout the city,

so that passers-by would find themselves suddenly caught up in the art, as was the case with Luis Muro's objects, though they were removed after the first bomb exploded.

The city of Pamplona was the stage for these "encounters" with contemporary art and provided "the physical setting for a collective adventure in communication"²⁹ where the main objective was to produce random encounters with the essential, with life and with people. As a result, the goals were achieved as described by Alexanco and de Pablo in the catalogue: "To enable the so-called audience to take part in the artistic act in a much more intimate way; to present creators with an audience that is less passive than usual; to foster a mutual participation into which all parties throw themselves with similar intensity"³⁰.

Hemingway's *The Sun Also Rises* and the Encuentros festival shared the vision of a Pamplona as a stage where the people of the city could get involved. José Antonio Sistiaga captured this relationship between the Running of the Bulls and the Encuentros festival in a film he made with footage shot while participating in the festival. The film culminates with the city dressed in white and red, a uniform for individuals and performances where no one stands out³¹. Within the context of the festival, the costumes and decorations included the outfits worn by Llimós's runners, the clusters of black balloons in Gómez de Liaño's public poetry (figure 14) and the 100x30 cm mirrors carried by the participants in Fernando Huici's *Poem of the Hanged*. Once set in motion, these actions were all intended to continue through the streets in a random, improvised fashion.

The desire for meaningful communication between artists and people and between the artists themselves can be seen in the many references written on the relationship between the art festival and the city. The word "city" was also the inspiration behind the work of artists such as Arias Misson, who said of his public actions, "It's about reading the city or speaking with its vocabulary. In fact, I think that the city is the place for poetry. The city is poetry: an ensemble, a totality and a chance for poetic expression"³². His performance was accompanied by 500 people.

The event organizers also took the city's idiosyncrasies into account, which was critical to fostering citizen participation (figure 15). All the critics agreed that the most positive aspect of the entire festival was the massive attendance at all the events. Juan Huarte said he was "absolutely astonished to see how everyone reacted, such respect and so many people... The city's conscience has been stirred"³³. In the journal *Arquitectura*, a young architect wrote that "beyond the shadow of a doubt, the festival's greatest achievement was the participation of so many people, young and old, who were eager to learn about the art of today"³⁴. Film-maker Javier Aguirre described the event in the language of war: "The vanguard has emerged victorious in the battle against tradition – on tradition's own turf"³⁵. He was appealing to the dominant tastes of traditional Navarre society until later that same decade and raised a question that was asked a year and a half later by Fernando Huici and Javier Ruiz: "The Encuentros in Pamplona existed. There's no denying that they existed. And they mobilized artists and art, and a sort of fair was organized: artists charged to exhibit. But what impact has what they exhibited had on the city and on the artists themselves? That's what we don't know"³⁶.

According to Zubiaur, in the 1970s, "social critical realism, which Moreno Galván called the Pamplona School, the emergence of abstraction and the Encuentros del 72 art festival in the capital of Navarre marked the moment in which society accepted modern art and its diverse trends once and for all"³⁷. Society's transcendent, transformational role was present from the festival's inception, as reflected in the words of Juan Huarte: "We believe that the foundation for giving the country a solid structure, which is what we all want, is information. There can be no moving forward without information... (...) what we've tried to give to the people of Pamplona and to everyone who has visited our city is the most comprehensive information possible on the panorama of contemporary art, as freely chosen by the organizers"³⁸.

TRANSCENDENCE IN THE ENCUEENTROS ART FESTIVAL

The festival has recently been enjoying a kind of renaissance after a period of neglect, thanks largely to a 2010 monographic exhibition at Reina Sofía Museum. Its legacy also lives on in film and in conferences on art history. Díaz Cuyas may be correct in asserting that Encounters festival marked the end of an era in experimental art, but it was also the origin for much of contemporary culture. Social awareness, concern for the sustainable use of resources and a real scorn for consumerism are now firmly established values in our society, thanks to the response of the generation of people who witnessed the event and played an active role in the artistic activity of the time.

For its part, Pamplona was deeply affected by the events of June 1972 and that was one of the conclusions of a recent four-session seminar on the patronage of the Huarte family at the newly inaugurated Museum University of Navarra. At the seminar, Javier Manzanos, the Director of the Huarte Centre for Contemporary Art, explained that the Centre is managed in the spirit of the Encuentros festival³⁹. Art collector Emilio Pi told the story of how he was given his first valuable work of art in compensation for his volunteer work that week: a *Spectator of Spectators* by Equipo Crónica. Javier Balda said that he knew when he attended the festival as a teenager that his future was in art⁴⁰. And Carlos Muguiro said the Encuentros festival was the inspiration for the International Documentary Film Festival of Navarra⁴¹.

Forty years later, the city that hosted that remarkable event has also changed. Thanks to the gradual growth of Pamplona's neighbourhoods, the Citadel, which once stood at one edge of the city traversed by Llimós's runners, is now its epicentre, and not just physically due to the city's southward expansion, but also culturally, as a venue for ongoing exhibitions and outdoor performances⁴². The streets have been adapted for pedestrians, so that the spotlight is on life in the city, and venues have been created to host major cultural events. The space that held the pneumatic domes now facilitates a different sort of encounter at the Baluarte Congress Centre, designed by Navarre architect Francisco Mangado.

Pamplona now has the resources to hold another art festival and, in the spirit of June '72, the City Council announced its candidacy as a 2016 European Capital of Culture⁴³. However, it is not uncommon to hear that Pamplona is years behind the times culturally, a fact that has generated distance between the city and more cutting-edge art. The Collection of María Josefa Huarte

p.79

p.80

Beaumont has finally been donated to the University of Navarra after years of fruitless negotiations with the government and the City Council, thus dispelling any notions of a possible Contemporary Art Museum in the city. As with the Encuentros festival, the private sector had to step in to make the dream a reality, this time in the form of a university museum focusing on education, art and culture that aspires to become one of the city's leading cultural centres.

1. Encuentros 72 took place before the annual San Fermín Festival (6 to 14 July), when revellers dress in white shirt and trousers with a red sash and neckerchief.
2. The full list of participating artists can be found in Díaz Cuyás, José: *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Reina Sofía Museum, 2009. p. 404-405.
3. Huici, Fernando: "La ciudad otra". In Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. p. 237.
4. For more on Félix Huarte, see Paredes, Alonso, Javier: *Félix Huarte 1896-1971: un luchador enamorado de Navarra*. Barcelona: Ariel, 1997.
5. For more on the patronage of the Huarte family, see *Arquitectura*. No. 154 October 1971. Madrid: COAM, 1959.
6. "The governor called and told me that Encuentros had been authorized, but we'd be responsible for keeping order", in Ezker, Alicia: "The Encuentros festival was unable to untangle art and politics (interview with Juan Huarte)". In *Diario de Noticias*, 25 años de los Encuentros, 25 May 1997. Pamplona: *Diario de Noticias*, 1993.
7. For more on the culture of Pamplona, see Sádaba Ciprián, Silvia D.: *Los Encuentros de Arte de Pamplona (1972). Un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte*. Editor: Francisco J. Zubiaur Carreño. University of Navarra Department of Art History, 2013 p. 163-165.
8. Billed as a biennial festival in Tabac, C.: "Apertura oficial de los Encuentros". In *Diario de Navarra*, 27 June 1972, p. 28. Pamplona: *Diario de Navarra*, 1903.
9. Sádaba Ciprián, Silvia D., op. cit. supra, note 7, p. 168.
10. In reference to the book on the Encuentros festival published by Fernando Huici and Javier Ruiz. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, note 3.
11. The correspondence between Antoni Muntadas and Alexanco provides a good example. It reveals how Muntadas proposed a video exhibition and put the organizers in touch with Willoughby Sharp. In Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, note 2, p. 288.
12. This article does not attempt to list or analyse the fascinating artistic proposals exhibited that year in Pamplona, given that Silvia D. Sádaba Ciprián has already studied them in depth and José Díaz Cuyás discussed them in the catalogue to the Reina Sofía Museum's celebrated exhibition on the festival.
13. Farinós Said, Ángel: "Encuentros 1972 Pamplona". In *Arquitectura*, No 162-163, July-August 1972. Madrid: COAM, 1959. p. 82-83.
14. In the packed programme, some events were scheduled at the same time and at distant locations. As Sistiaga recalls in Echeverría, Paula: "Whether or not Pamplona becomes a cultural standard-bearer depends on the citizens of Pamplona" (interview with José Antonio Sistiaga). In *Diario de Noticias*, 19 February 2009. Pamplona: *Diario de Noticias*, 1993.
15. Under the direction of Xabier Morrás, the Navarre Savings Bank was a vital cultural catalyst in the city. See Sádaba Ciprián Silvia D., op. cit. supra, note 7, p. 164.
16. Hotel Maïssonave hosted several of the exhibitions intended for the pneumatic dome.
17. The rain ultimately forced the Ferrari and Breton concert (which featured ninots, satirical doll-like figures, by Equipo Crónica) into the Labrit Basque Pelota Centre, and the John Cage concert was held at the Citadel on 2 June.
18. See Díaz Cuyás, José: "Literalismo y carnavalización en la última vanguardia". In Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, note 2, p. 16-37.
19. The Instant City project in Ibiza was carried out by José Miguel de Prada Poole, Carlos Ferrater and Fernando Bendito. See Ferrater, Carlos: "La contra de la Instant". In *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, No. 262, September 2011. Barcelona: COAC, 1985, p 37-38.
20. "Relaciones y cultura. Varios. Legajo 2. Año 1972.4. Encuentros de Arte Contemporáneo." Pamplona: Municipal Archive of Pamplona, 1972.
21. Transcription of a lecture by de Prada Poole, José Miguel: "Arquitectura efímera en los Encuentros de Pamplona". In *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 9 March 2015. Pamplona: Museum University of Navarra (MUN Archive), 2015.
22. "It was so bright inside that I'm sure no one could see the photographs [...]. All they did was look up." Idem.
23. Tabar, C.: "José Miguel Prada, la cúpula neumática y las formas arquitectónicas perecederas". In *Diario de Navarra*, 27 June 1972. p. 28. Pamplona: *Diario de Navarra*, 1903.
24. The official reason the domes were deflated, according to the author and the newspapers, was that the terrain was not suitable for sustained inflation. However, in her article, Pepa Bueno notes that it was the organizers who decided to turn off the fans prematurely. See Bueno, Pepa: "Esto se hincha". In Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, note 2, p. 234-245.
25. Decree 1583 of 21 May 1964, transferring the property known as the "Citadel" to the City Council of Pamplona for use in activities of public interest. Madrid: BOE, 1964.
26. Idem.
27. Sádaba Ciprián, Silvia D.; Elizalde Esther: "The reuse of the Citadel of Pamplona as a cultural and leisure enclosure". In *International Conference on Fortified Heritage: Management and Sustainable Development*. Pamplona: City Council of Pamplona, 2015. p. 802-821.
28. Tabar, C., op. cit. supra, note 8.
29. Farinós Said, Ángel, op. cit. supra, note 13.
30. De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coord.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972.
31. "I included them both because I considered them to be two different cultural expressions in the same place", in Echeverría, Paula, op. cit. supra, note 14.
32. Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, note 2, p.340.
33. Huici, Fernando; Ruiz, Javier: "Conversación con Juan Huarte". In Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, note 3, p. 324-331.
34. Farinós Said, Ángel, op. cit. supra, note 13.
35. Díaz Cuyás, José, op. cit. supra, note 2, p. 353.
36. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, note 3, p. 7.
37. Zubiaur Carreño, Francisco J.: "Coexistencia de influencias en la pintura navarra de 1890 a 1980. Tensión tradición-modernidad". In various authors: *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. No. 3. Pamplona: Chair of the Heritage and Art of Navarre, University of Navarra, 2009. p. 475-485.
38. Huici, Fernando; Ruiz, Javier, op. cit. supra, note 33, p. 325.
39. The author's transcription of the roundtable discussion "La cultura en Pamplona. Los museos y Centros de Arte en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días". In *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 2 February 2015. Pamplona: Museum University of Navarra (MUN Archive) 2015.
40. The author's transcription of the roundtable discussion "La cultura en Pamplona. Los museos y Centros de Arte en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días". In *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 9 March 2015. Pamplona: Museum University of Navarra (MUN Archive) 2015.

41. The author's transcription of the roundtable discussion "La Cultura en Pamplona. El cine en Navarra, desde los Encuentros del 72 hasta nuestros días". In *Seminario El Mecenazgo de los Huarte*, 20 April 2015. Pamplona: Museum University of Navarra (MUN Archive) 2015.
42. For more on the Pamplona Citadel and its evolution as a cultural centre, see Sádaba, Silvia D., Elizalde Esther, op. cit. supra, note 27.
43. This project did not make it past the first cut, but still provides the blueprint of the city's cultural strategies.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN BARRIO MODERNO VISTA DESDE SUS ESPACIOS LIBRES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID) THE BUILDING OF A MODERN DISTRICT SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF ITS OPEN SPACES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID)

Marina Jiménez Jiménez; Miguel Fernández Maroto

p.83 INTRODUCTION

Huerta del Rey is a major district of Valladolid, which was defined and built over an extended period within the twentieth century. The current urban structure of the district in spatial and social terms is a composite of "strata" that were gradually laid down during this long stretch of time. There was a succession of projects and proposals which did not lack clarity either in the thinking supporting them (whether socio-political or purely disciplinary) or in the way that they were expressed. However, there was also a series of failures and changes in direction, driven by equally changeable contexts affecting the various parties involved and the city of Valladolid itself. Nonetheless, all these parallel concepts left their marks, which can be seen at the present day.

Among all these differing views, the aim of achieving a district defined on the basis of the premises of the Modernist Movement (MM) was the strongest in the process and hence constitutes the fundamental reference. Thus, a brief overview of the aspirations of the Athens Charter (AC) will be given, this being of great interest in noting both faith in them and their application to the city project represented by Huerta del Rey. Thereafter, attention will be paid to the lengthy planning and construction of the district, during which a multitude of contradictions and superposed concepts emerged. Finally, its current configuration will be considered, as an expression of all the "parallel cities" converging in it.

Moreover, it should be noted that the axis of this paper is the town-planning and urban design characteristics of the district, with particular reference to open spaces. These are studied from a triple viewpoint: as landscape (or panorama), as a general system of green areas, and as spaces at the foot of buildings. As will be seen, they are the pivot around which the "integrated" identity of the district turns.

SUN, SPACE, GREENERY

Turning to a document as slim as the AC¹ gives evidence of what guidelines related to the implications of providing open space on different scales. Thus, it begins with a section on "The City in its Regional Setting", although it is not possible to read into this any project in accordance with nature, but rather nature at the service of humans, and integrated in a picturesque way.

p.84 The next section, on housing, insists on the need for this nature as an open space for the city, helping to break the traditional tight linkage between streets and buildings². The following section, expressly given over to leisure, is quite explicit in respect of the uses of open space. It is not a question of a vague undifferentiated greenery in the abstract or of parks and squares physically defined by buildings but with no defined use, merely available for social activities that are not programmed or planned³.

The section on transport reaffirms the differentiated function of parkways for vehicular traffic, uncoupled in both form and use from pedestrian movements⁴. Finally, the section relating to points of doctrine stresses that the measuring rod to be applied must be of a human scale. It points to the extent of the task to be undertaken, in which private interests must be sacrificed, starting with those of landowners⁵.

Despite the specific nature of these key points, Solá-Morales accurately indicates that what the CIAM had proposed in early congresses, including the Athens Charter of 1933, were hypotheses more than realities⁶. Valdés takes a similar line, saying that it is true that the MM created an opening relative to Classical Architecture, but that it did not refine the tools or bring to completion the mechanisms to solve the question of the city. In contrast with a closed city, a free, open city was proposed, but it was not stated how this openness and freedom were to be achieved⁷.

The city "imagined" by the MM came in many versions, and even the translations of its principles into practice seem to be constantly being reinvented. Beyond the question of how faithful such interpretations may be, it is striking that even among the staunchest supporters of the MM, the roles and definitions of "not built-up areas" vary substantially. The (green) open spaces of the models of city put forward by Le Corbusier, which already differ one from another⁸, are a long way from those proposed by M. Wagner, E. May and L. Migge for Berlin or Frankfurt, or those of Burle Marx for Brasilia⁹.

The validity of one or another sort of space for the contemporary city, especially when it comes to real instances, at the end of the day comes down to details. This is not just because of questions of scale and surroundings, but also because of matters of identity, control, systematic integration and the like. Furthermore, it is worth remembering that immediately after the Second World War ended many of these modern utopias began to be questioned, reformulated, or both: the eighth CIAM in 1951 was already debating whether the Athens Charter was adequate. This was precisely when the project for Huerta del Rey was on the point of entering its decisive phase. Hence, although these critical movements did not spread at a uniform rate through all countries, and although Spain was not at the leading edge in this field, it is likely that at least certain vague echoes of them did arrive in time to have some effect, whether for good or for bad.

p.85 Rapid development created cities intended for the most humble social strata, immigrants from country to city, and was financed in a highly precarious and speculative way. There is no comparison between the scruffy semi-public patches of wasteland between tower-blocks on the outskirts of Madrid and the delightful green spaces of Tapiola garden city in Finland¹⁰. By chance, Huerta del Rey falls precisely into this context.

VISIONS, PROJECTS AND CONSTRUCTION OVER TIME

As Calderón and Delgado point out, it was uncommon for such a small number of hectares (barely sixty) to be protagonists of such a surprising tale as did those forming the first phase of Huerta del Rey in the city of Valladolid¹¹. With regard to the guidelines of

the AC noted above, it will be seen below that they were variously accepted, reinterpreted or even avoided, with the exact opposite being done. All of this was mixed up with other sorts of references and also with local expectations, whether from institutions or not.

Using up the extensive lands available on the right bank of the River Pisuerga (where the Huerta del Rey district lies) was an idea that had been around in Valladolid since the end of the nineteenth century. The opening in 1865 of the suspension bridge, the second to cross the river after the main bridge which dated back to the Middle Ages, increased the attractiveness of land lying exactly opposite what is nowadays seen as the historical centre of Valladolid.

The first relevant proposal to make use of these lands did not, however, come until 1925. It was a private initiative by Ambrosio Gutiérrez Lázaro, who suggested a huge expansion of the city, clearly inspired by Cerdá's formal tradition (figure 1), proposing a homogeneous grid that would put in place a plan for a garden city¹². This project was financially and even materially unviable and came to nothing, but it did put the question of an expansion on the agenda as the main town-planning preoccupation of the city.

In fact, barely fifteen years later, in 1939, the City Council presented what it called a "Project for Expanding and Extending the Provincial Capital, with a General Plan for Alignments for its Interior", which had been drawn up largely by the town-planner César Cort. This plan was never applied as it stood, but nevertheless shaped town planning in Valladolid through until the 1970s. It represented the first great overall project for Valladolid, in which restructuring the existing city and extending it to the other bank of the Pisuerga were indissolubly linked.

The expansion it was proposed to construct in Huerta del Rey was based on a structure rooted in the theory of crucial centres. It was articulated around groupings comprising a market, a church and a school, and an arterial network of "parkways"¹³. The road between the two bridges, today Salamanca Avenue, was retained and it was suggested that three further roads be built between them, guaranteeing integration of the structure of the expansion with what was to be the outcome of a complete renovation of the historical centre.

Thus, while the existing city was beginning a sustained but necessarily prolonged process of transformation, the City Council saw in Huerta del Rey the possibility of constructing a new prestige area for the well-to-do. In 1952, when the city's population started to rise rapidly and the problem of housing for the working class was becoming evident, the Mayor urged that a start be made with the construction of an expansion intended to be a major part of the centre of the city¹⁴, from which all possibility of building social housing would be excluded. True to its own premises, both ideological (social and spatial segregation) and financial, the Council decided to get the project under way and compulsorily purchased the fifty hectares lying between the highway to Salamanca and the river. It built two of the intended new bridges over the Pisuerga and made a start with laying roads on the alignments proposed by Cort (figure 2). However, very shortly afterwards a series of circumstances led to an about face for the project.

The General Directorate of Town-Planning (known by its Spanish initials as the DGU), in 1957 incorporated into the new Ministry of Housing, had taken as its priority the preparation of land so that at a later stage it would be possible for the National Housing Institute (the INV, also part of the same Ministry) to encourage the building of social housing. It was in this context that an agreement was reached between the Valladolid City Council and the DGU to issue a call for town-planning tenders in December 1958 that would give fresh impetus to the Huerta del Rey project. The Council would receive the support it needed (technical and above all financial), while the DGU would turn Huerta del Rey into a pioneering experiment that would render its procedures more agile in the future. This is clearly demonstrated by the fact that the previously approved layouts and the works started in accordance with them were abandoned, with the exception of the two bridges already built, and also by the terms of the call for tenders¹⁵.

This requested a long-term proposal, with the status of a general plan, to cover a total of 250 hectares, and an immediate action proposal, having the status of a partial town plan, for the fifty hectares already expropriated by the Council. Likewise, there was a specific requirement for a study on how to organize and handle the river bank. Álvarez Mora underlines the nature of this call for tenders as urban and architectural experimentation, aimed at setting up and consolidating an area of quality housing, far from the real needs for houses that were being addressed at a State level in those years¹⁶.

The tender call attracted the attention of some of the most outstanding Spanish architects and town-planners, which put Huerta del Rey at the cutting edge of town planning of the day. The proposals presented showed the influence of ideas from the MM (also reflected in the terms and conditions themselves), although some of these were made clearer than others. Finally, decision of the board declared two proposals joint winners. The project by the architects José Antonio Corrales and Ramón Vázquez Molezún and the engineer Manuel María Valdés was rewarded for its suggestions at an overall level, whilst the plan submitted by the architect Manuel Cortés Pérez was chosen in respect of its handling of details (figure 3).

It is of great interest to pick out one statement from the proposal document by Corrales and Molezún in which they assess the relationship between buildings and open space. They stated that once the chessboard layout of streets was abandoned, housing developments of the day tended to place dwellings on the land solely on the basis of criteria of orientation, sunlight, distances between blocks, avoidance of monotony and the like. As they saw it, these criteria were not always followed, but when they were they gave rise to the appearance of open spaces between housing that were not streets and were called green spaces. However, especially in the case of the Castilian Plateau, a green zone was mostly just a pipe-dream, too expensive to achieve. In general

p.86

p.87

such small open spaces were continually walked over by residents and could only with difficulty support vegetation. Hence, they thought it preferable to concentrate housing in specific areas and leave wide open spaces nearby¹⁷.

This approach would move public open spaces out from within blocks of housing, which were to be strictly square in shape and incorporate a combination of twelve-storey blocks with varying groupings of two-storey houses and private gardens and patios (figure 4). This linked in directly with the question of bringing the principles of the AC into Spanish town planning. As Julio Cano Lasso commented, these principles stood out like dogmas when they were first mooted, but in the end they were included on compromise lines that, as usually happens in such cases, had almost all the defects of the various solutions suggested¹⁸.

In the light of the results of the call for tenders, the two successful teams were requested to present a joint proposal, which they began drawing up for an initial sixty hectares in 1959. It was precisely that year that the Urbanization Management Office was set up, this being a State organization specifically intended to prepare building lands, and because of legal requirements took over responsibility for the Huerta del Rey project. In the first place this brought with it in 1961 expropriation of the land that had been compulsorily purchased by the Council, which thus, at least formally, was no longer involved. It also affected the work of drawing up the interim plan, as there was a need to incorporate models for housing block plots that were more or less standardized so that they would be applicable to other actions by the Office. As Terán points out, Huerta del Rey contributed to consolidating these, which increased building densities and the shaping of enclosed spaces, so that no true continuous urban open spaces emerged¹⁹.

p.89 This relates to the formal point raised by Cano Lasso, then head of the Planning Division of the Office, with the partial plan approved in October 1963 adopting a solution along the lines of the views of Corrales and Molezún noted above (figure 5). Open spaces gained greater prominence, along with major traffic routes and other installations, that is to say, in the spaces between blocks, and also around the groups of tower-blocks set up in the zone closest to the river, following a scheme which in this case was nearer to the guidelines of the MM. The figures in the partial plan envisaged the construction of 6,442 dwellings with an average surface area of 76 square metres, and reserved barely more than 10% of the built-up surface for complementary uses (technical installations and commercial premises) similar to what was being done in other social housing areas of the period promoted by the Office and the INV.

Basic urban infrastructure work ended in 1967, but building on the plots of land dragged on until the end of the 1970s, which completely changed the organization and statistics just recounted. Thus, while the sector was being developed, local promoters, supported with State subsidies, filled the eastern and northern outskirts of Valladolid with social housing of very poor quality in terms of construction standards and town planning, aimed at the working-class population that had migrated to the city. Thus, once it had the plots the INV decided to get rid of them to these local promoters and to various middle-class worker co-operatives, these then building in accordance with an adjusted partial plan worked out on the go and never formally approved.

This change affected not merely the organization foreseen, but also the social characteristics of the district. With virtually no decrease in the amount of land built upon, just 3,586 dwellings were constructed, thus with an increased average surface of 113 square metres²⁰. There was also a doubling of the area given over to complementary uses, which is seen by Calderón and Delgado as responding to the model of typical dwelling demanded by the emerging urban middle class in the 1970s²¹.

Nonetheless, it must be noted that the INV kept back two blocks, while a further three were promoted by the State Trades Union Housing Authority (OSH) and yet another four by four different co-operatives. This led housing intended for the lowest income classes (subsidized housing, as it was called at the time) still eventually to amount to half of all the dwellings in the district. It is true that they were all close together and in the area farthest from the historical town centre. Thus there arose a certain social mix which was the outcome of the vicissitudes of a project that in the end had to try to reconcile the desires of the City Council and the objectives laid down for the INV (figure 6).

Finally, in 1982, with almost the whole district now finished, approval was given to the adjusted partial plan; this merely gave legal status to what had effectively been built (figure 7). It reflects buildings going right up to the edge of blocks and quite heterogeneous in formal conception with regard to initial intentions. This was the outcome of the conceptual fragility of the disciplinary framework on which urban formalisms were based²², as Hernández Aja and Roch Peña put it. It can be seen even more clearly in the buildings of the second phase of the district, which resulted from a partial plan approved in 1974 for a further sixty hectares lying to the north-west of the first phase.

Something similar happened with the orders referring to private open spaces, construction and maintenance of which was left in the hands of the owners of dwellings. However, more with good intentions than with conviction, these were supposed to merge into the public open spaces, identified as zones protecting the major roadways, which were planted out as gardens in the mid 1970s in accordance with a project put forward by Luis Iglesias Martí, and as the system of squares and pedestrian walkways²³.

p.90 There is a hint here of the guidelines in the AC, but in fact private open spaces have been expanded by their owners through a steady process of encroachment. This in some cases has led to the enclosure, in part if not fully, of the surroundings of blocks, facilitated to some degree by constructions going right up to the block limits, creating partly enclosed spaces (figure 8).

AN "INTEGRATED" DISTRICT

Huerta del Rey is currently fully incorporated into the urban continuum, having become a benchmark district in Valladolid, which nevertheless took its time to put down roots. In 1993, Calderón and Delgado referred to it as a space lacking an image to bring together its various elements and provide factors for social identity, either to its residents or to the rest of the city²⁴. It is possible that nowadays their opinion would be different, since a three-dimensional view of the spaces between buildings, from pine-trees to fences, shows from the outside a green city landscape, as proposed by the MM (figure 9), whilst from within it offers a sequence of spaces which have acquired considerable environmental quality upon which interesting social interactions are superposed.

There are clear indications of adoption of open spaces, whether public, available for public use, or private, and also of the environmental quality (especially trees) of these. This adopting of open spaces seems mostly to take the form of actions upon

them²⁵, whether in the public spaces that in their day were simply called “green areas”, or in the interior of blocks that are still not closed to the outside. Sometimes these actions are clear and obvious, while on other occasions they take place rather more on the quiet. In general, the use made of them is a neighbourhood matter, relating to residents and daily users of the district, and frequently has a visible linkage with the immediately adjoining building, “together but not inseparable”.

It is especially striking that the green areas employed as a protective filter along major traffic routes, one of the features of the district most evidently derived from the principles of the AC, have become a relatively heavily used space (figure 10), in contrast with other modern examples that have come to nothing²⁶. This is the case for Salamanca Avenue, which has seen major changes over time. Vegetation here has been strengthened, there are some new or renovated public installations provided by the city along it, and if the proportion of roadway has remained practically unchanged, there has been a decrease in both the speed limit and the number of vehicles. To this are to be added the specific designs for crossroads, pavements and the kind of road surface, together with the introduction of bicycle lanes, all of which contributes to calming traffic and to keeping people using the streets.

It is also of note that progressive alterations undertaken by the municipal services have improved the “walkability” of the district. These have concentrated almost exclusively on a chessboard structure, a sort of reappearance of the model closely linked to Cerdá that showed up in the garden city proposed by Gutiérrez Lázaro in the 1920s²⁷. In some places the typical rows of trees found along the edges of boulevards in new city quarters have even begun to appear, in contrast with the strategy of more variable placing originally applied, which made possible the high environmental quality gradually accumulated by the secondary routes in the district. Moreover, it can be guessed that a richness of biodiversity is hidden away more among the great variety of bushes that have done well as undergrowth than in the lawns or even among the trees, with no disrespect to the noteworthy growth these have achieved. To sum up, greenery has prospered in its freedom to develop, it being obvious that this has only been possible thanks to the high aims and expectations adopted when the road layout was designed and dimensioned. It is true, nonetheless, that if there had been no such tree planting images of the zone would simply show over-extensive areas of asphalt.

For their part, private open spaces at the foot of buildings have quite a wide range of situations, whether in respect of environmental quality or with regard to the activities they encourage and the interactions they allow. The enclosure processes noted above are very variable, corresponding to the different ways of understanding their relationship with open space on the part of the owners of the various blocks. It should be stressed that fencing intended to guarantee effective enclosure of inner spaces, which end up as clean in appearance as they are empty of people (figure 11) is in a small minority. This contrasts with closing techniques that in reality mark a symbolic appropriation of space, not preventing it from being crossed and taking various forms, such as small hedges, rules for use, signs and the like. It is remarkable that the blocks which were promoted by the INV and OSH have stood out much more than others against enclosure processes, which in what seems a paradox has merely bolstered use of their open spaces by the residents themselves (figure 12).

A detailed look at the changes in two blocks and the open spaces surrounding them gives evidence for all these processes (figure 13). It can be seen how public spaces have been strengthened, maintaining the essence of their original organization, whilst the open spaces inside blocks highlight the “parallel city” made by residents, controlling access and inner routes. The diversity of solutions points to the co-existence of varying rhythms, criteria and interests.

Finally, completion of the system of open spaces in the district, at its most landscape-oriented level, has taken place over the last decade in the zone corresponding to the banks of the Pisuega (figure 14). This was due in part to the previously mentioned expansion of the network of cycle-tracks, but especially to the project for a so-called “Millennium Dome”, which has taken the place of an open-air car park. This was integrated with the river bank only in so far as the two were contiguous, and curiously stood on the only “public open space” so labelled in the revised partial plan, which in fact suggested that ideas for its use should be gathered. Moreover, this dome constitutes an updated material expression of the municipal view of Huerta del Rey as a place showing off the “pride” and “prestige” of the greater Valladolid area.

BETWEEN QUESTIONING AND VALIDATION OF THE MODERNIST MOVEMENT'S SUGGESTIONS: PAST AND PRESENT

From the moment when the first great housing projects of the period after the Second World War started taking shape, voices spoke out against the town-planning views of the AC. These opinions have even become dominant in many countries where the most widespread views of “towers and blocks” tend to fuse and confuse spatial forms with the financial and social problems of those living in them. Today their shape is demonized above all for the lack of control in respect of safety that it seems to trigger. An institutionalized example of this is French *résidentialisation*, but there are others in many places, including Spain, which, in one way or another, make concessions of open space to private property²⁸.

More recently, there has also been an increased presence of certain currents of thought laying claim to certain contributions from this model of city. Landscape urbanism does so, specifically because of the green component for the city of the future, with Lafayette Park in Detroit as its benchmark. Other trends do so because of a general recognition of the legacy represented by groupings famous for their architecture and architects, such as Docomomo (the association documenting and conserving Modern Movement buildings and neighbourhoods), World Heritage sites, and so forth²⁹.

Huerta del Rey is in no way an extreme case, whether architecturally, sociologically or even in its shape. Specifically, its abundant open spaces, those at the foot of buildings in particular, but all of them in general, have evolved in a relatively “spontaneous” fashion, as a result of concessions made by various different levels of administration. Successive validations or questioning of the premises apparently underlying the project might give hints as to criteria for which projects would better match possible social vindication of certain virtual features of the potential open spaces in the MM, or which have been shown less suited.

A look back at the more or less regulated process of developing the district shows how far away it is from the concept of open space in the MM. The quotation from Corrales and Molezún about open spaces clearly demonstrates that the green city was

p.91

p.92

p.93

thought of as an object and that simultaneously there was already questioning of generalized application of an approach involving homogeneous sets of towers and blocks to achieve it. However, it does not seem that the successful teams or others later had any great concern to reach a definition of what would be called "green". Thus, neither the section on leisure in the AC nor any attention to the details of certain successful cases of modern green systems is to be seen³⁰. The statements of the then Minister of Housing, José Luis Arrese, reveal the worries about such open spaces, as he said that his Ministry effectively had as its remit to make a whole "flowerbed" of homes bloom. As he saw it, when people have no home, they go out into the street, and when they do so in a fit of bad temper, they become subversive, embittered and violent³¹.

However, it is obvious from the regulations in the revised plan for the first phase, which were repeated for the second, that functionalist guidelines (unoccupied ground floor, continuous open spaces) had sunk in deep, although not deep enough to have instruments for maintaining this status. To some degree it is possible to see in this the difficulties to which the last entries in the AC adverted: collective values, fragmentation of ownership. It is also to be noted how these principles were left behind through a lack of commitment by the administration to respond to the needs for "sun, space and greenery" of the lower classes, leaving the final decisions in the hands of promoters. It was perhaps this fact that had the most impact on the social and spatial shaping of the district, being in the end also linked to the administration's capacity to control open spaces at the foot of buildings, which it did not exercise.

Many questions remain unanswered about whether, through conviction or by chance, the real city or the city as people feel it to be comes more or less close to the model, and for whom. Was it chance or the model that made of this area a "better" district? How many hidden cities might there be beneath the portion considered? Is it possible to work in favour of one another? What sort of city would people like: tower blocks standing in formations from La Rosaleda onwards (figure 15), structured green causeways in regular use, public meetings in accessible private spaces, private plots that are well delimited, safe (at least felt to be so) and "clean", at the risk of also standing empty most of the time?

There are part-hidden cities here, the cities of the MM, of local prestige, naturally of each community of neighbours and owners (in a context of relatively flexible regulation opening or closing their "parcels" of open space upon demand) and of the city-dweller, whether or not a daily user, prejudging their values for use and for change. It is not suggested that there is a solution or a choice relating to following a trend or aiming at potentialities (should there be more fences or more pine-trees?), because in fact it is plain that there are contradictory tendencies, just as there were divergent expectations. There has simply been presentation of evidence about how a reality has been built which is far from being definitive. In this building process it is clear what a distance lies between the concepts of town planners and institutions and the re-conceptualization by residents of spaces as constructed.

In the fragments of city where people actually live, many frustrated ideas and utopias have been laid to rest. Others have emerged from a more or less invisible order, one main component of which is the passage of time, with outcomes *a priori* not known. The most urgent endeavour is to "recycle" this city, so as to be able to offer something for the present day. This starts by first understanding the phenomena that meet in the urban context, and goes on to transform them into spatial quality, or just keep them as they already are, valuable spaces, appropriated by their users.

In each specific case there are objective data which may guide a choice to preserve or to transform. Thus, for instance, the Municipal Parks Service has confirmed that it is proportionally less expensive to maintain public open spaces in this district than in other districts of Valladolid. There are other decisions which necessarily must be the fruit of negotiation. At the present day, the district has become the "good" outcome of a process of construction which it is to be hoped will now continue, even if in a less biased way.

1. Text produced by CIAM 1933. The first edition appeared in 1941, and Le Corbusier reissued it in 1957. The first Spanish edition appeared in 1971.

2. Art. 11: "The growth of the city gradually devours the surrounding verdant areas of which its successive belts once had a view. This ever-increasing remoteness from natural elements aggravates the disorder of public health all the more". Art. 27: "The alignment of dwellings along transportation routes must be prohibited". Art. 29: "High buildings, set far apart from one another, must free the ground for broad verdant areas".

3. Art. 35: "Hereafter, every residential district must include the green area necessary for the rational disposition of games and athletic sports for children, adolescents, and adults". Art. 37: "The new green areas must serve clearly defined purposes, namely, to contain the kindergartens, schools, youth centres, and all other buildings for community use, closely linked to housing".

4. Art. 62: "The pedestrian must be able to follow other paths than the automobile network".

5. Art. 93: "There are two opposing realities: the scale of the projects to be undertaken urgently for the reorganization of the cities, and the infinitely fragmented state of land ownership". Art. 95 and the last: "Private interest will be subordinated to the collective interest".

6. Solá-Morales, Ignasi de: "Hacer la ciudad, hacer la arquitectura (1945-1993)". In Solá-Morales, Ignasi de: *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 38.

7. Valdés, Alfonso: "La ciudad funcionalista". In *Geometría*. 1992, Nº13. Málaga: Celeste. 1986, p. 84.

8. Monteys, Xavier: *La gran máquina: la ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

9. These examples recognize the value of previous town-planning, from nineteenth-century public health oriented approaches to the systems of open spaces in the Anglo-American tradition, as well as incorporating their own contributions.: Jiménez, Marina; Castillo Romón, María: "El potencial del 'verde moderno', entre la continuidad y la encrucijada". In Trevisan, Alexandra y otros (Eds.): *Encontros do CEAA/7: Apropriações do Movimento Moderno/Apropiaciones del Movimiento Moderno* [CD-ROM]. Porto: CEAA, 2012. pp. 185-206. ISBN 978-972-8784-41-6.

10. Valdés, Alfonso: op. cit. supra, note 7, p. 84.

11. Calderón, Basilio; Delgado, José María: *Conocer la Huerta del Rey: una periferia residencial en la ciudad de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1993, p. 23.

12. Gutiérrez Lázaro proposed blocks 150 metres square, respecting the line of the road between the two existing bridges, to which a third should be added at an intermediate point: Gutiérrez Lázaro, Ambrosio: "La ciudad-jardín vallisoletana como medio para estimular el desarrollo industrial y económico de Valladolid (1925)". In Serrano García, Rafael; Pérez Sánchez, Guillermo A.; Martín de la Guardia, Ricardo M. (Eds.): *Valladolid: un siglo de cuestión social (1840-1940)*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1995. pp. 337-356.

13. Cort, César: "Proyecto de ensanche y extensión de la capital con el Plan General de Alineaciones para el interior (El llamado 'Plan' Cort. Valladolid, 1938)". In Serrano García, Rafael; Pérez Sánchez, Guillermo A.; Martín de la Guardia, Ricardo M. (Eds.): op. cit. supra, note 12, pp. 383-419.
14. Motion put forward by the Mayor's Office on 25 February 1952, approved by the Standing Committee on 27 February 1952, filed in the Valladolid Municipal Archive as C.1108-1. Similarly, in the Extraordinary General Meeting of 18 January 1956 the Mayor stated that he intended to continue enthusiastically laying down markers so that future generations would have the basis for a greater Valladolid on the other side of the River Pisuerga. Cited in: Gigosos, Pablo; Saravia, Manuel: *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1997, p. 211.
15. The journal *Arquitectura* of the Madrid Institute of Architects gave over a lengthy article to this call for tenders, pointing out that it was one of the most outstanding in Spain in the recent past, and in specifically town-planning terms the most important of those issued over the previous twenty years. In: "Concurso de la Huerta del Rey en Valladolid". In *Arquitectura*. December 1959, N°12. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1959, p. 2
16. Álvarez Mora, Alfonso: *La construcción histórica de Valladolid: proyecto de ciudad y lógica de clase*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005, pp. 211-12.
17. "Concurso de la Huerta del Rey en Valladolid". In *Arquitectura*. December 1959, N°12. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1959, p. 15.
18. Cano Lasso, Julio: "La Gerencia de Urbanización del Ministerio de la Vivienda". In *Arquitectura*. February 1964, N°62. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 1959, p. 34.
19. Terán, Fernando de: *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900/1980)*. Madrid: Alianza Editorial, 1982, pp. 422-426.
20. The figures from the interim plan approved in 1963 and the revised version approved in 1982 are included in the report on the latter. In: "Plan Parcial Remodelado del Polígono Huerta del Rey 1ª Fase: Memoria". Archivo de Planeamiento Urbanístico y Ordenación del Territorio de Castilla y León [online], [cited February 1, 2016], pp. 3-11. Available from Internet: <http://www.jcyl.es/plaupdf/47/47186/287971/va2823_81mmr.pdf>.
21. Calderón, Basilio; Delgado, José María: op. cit. supra, note 11, p. 27.
22. Hernández Aja, Agustín; Roch Peña, Fernando (Dir.): *De Gerencia de Urbanización a SEPEs, medio siglo de historia: presencia en las publicaciones profesionales*. Madrid: SEPEs, 2009, p. 45.
23. "Plan Parcial Remodelado del Polígono Huerta del Rey 1ª Fase: Ordenanzas Generales". Archivo de Planeamiento Urbanístico y Ordenación del Territorio de Castilla y León [online], [cited February 1, 2016], p. 4. Available from Internet: <http://www.jcyl.es/plaupdf/47/47186/287971/va2823_81mmr.pdf>; and "Plan Parcial de Ordenación del Polígono Residencial Huerta del Rey 2ª Fase: Ordenanzas". Archivo de Planeamiento Urbanístico y Ordenación del Territorio de Castilla y León [online], [cited February 1, 2016], p. 2. Available from Internet: <<http://www.jcyl.es/plaupdf/47/47186/279654/va408xt.pdf>>.
24. Calderón, Basilio; Delgado, José María: op. cit. supra, note 11, p. 7.
25. Vidal Moranta, Tomeu; Pol Urrútia, Enric: "La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares". In *Anuario de Psicología*. 2005, Vol. 36, N°3. Barcelona: Universidad de Barcelona. 1969. pp. 281-297.
26. This is the case for Brasilia itself, according to a recent study: Aragão C. Martins, Anamaria de; Borin Facó, Juliana; Ribeiro, Ana Paula: "Vacíos en el aglomerado urbano de Brasilia: de la Carta de Atenas a la realidad". In V Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Buenos Aires, June 2013 [online]. Barcelona: DUOT, 2013 [cited February 1, 2016], pp. 346-363. Available from Internet: <<http://hdl.handle.net/2099/14443>>. ISSN: 2339-6598.
27. This refers to various traffic-calming operations. Some affect only streets, such as appropriate zebra crossings, broadened pavements and accessibility universal, while others include street furniture and tree-planting in particular, as well as general "greening".
28. Castrillo Romón, María: "El urbanismo de renovación urbana de grandes conjuntos de vivienda social en Francia: Île-de-France, 2004-2008". In *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. "Superposiciones al territorio". May 2010, N°2. Sevilla: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla. 2010. pp. 54-66; Castrillo Romón, María: "La 'Charte d'Athènes' desde la perspectiva de la actual renovación urbana en Francia". In Trevisan, Alexandra; González Cubero, Josefina; Vieira de Almeida, Pedro (Eds.): *Ler Le Corbusier*. Porto: CEA, 2012. pp. 161-188; Andrade, Alvaro Fernandes: "Entre a Casa e a Cidade, 'residentialisation': espaços intermédios na habitação social francesa". In *Resdomus* [online]. 2011, N°1 [cited February 1, 2016], pp. 1-21. Available from Internet: <https://sigarra.up.pt/faup/conteudos_service.conteudos_cont?pct_id=3992&pv_cod=2512ZyatasVX>. ISSN 1647-6395.
29. Waldheim, Charles (Ed.): *CASE: Hilberseimer/Mies van der Rohe Lafayette Park Detroit*. Múnich: Harvard Design School & Prestel, 2004; Veschambre, Vincent: "Un nouveau regard sur les grands ensembles?". In *Urbanisme*. "Que faire des années 1970?". Spring 2013, N°388. Paris: Publications d'Architecture et Urbanisme. 1992. pp. 30-33.
30. This criticism is also quite widespread in respect of modern, post-war social housing districts in other countries: Sendra, Pablo: "Revisiting public space in Post-war social housing in Great Britain". In *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. "Hábitat y habitar". November 2013, N°9. Sevilla: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla. 2010. p. 119. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2013.9.07>
31. Cited in: Echenagusia Belda, Javier (Dir.): *De Gerencia de Urbanización a SEPEs, medio siglo de historia: memoria de la experiencia*. Madrid: SEPEs, 2009, p. 15.

UNA CIUDAD PARALELA DE LAS MUJERES: LA RED DE CLUBS Y ASOCIACIONES FEMENINOS EN LONDRES (1859 -1914)

A PARALLEL CITY OF WOMEN: THE NETWORK OF FEMALE ASSOCIATIONS AND CLUBS IN LONDON (1859 -1914)

Nuria Álvarez Lombardero

p.97 Since early nineteenth century, the city of London underwent both a process of transformation of its urban configuration to a metropolitan scale and a redefinition of its public space. This redefinition was closely related to Victorian social reforms, which regarded a woman confined to home without any presence in public. However, bourgeois women, unlike those of lower social classes, were still able to make some pressure on the dominant patriarchal state. Using a variety of tactics and generating relational networks and social practices, they eventually formed their own alternative city. Excluded from public and political life, these women complained directly on the urban scene. An action later defined by Henri Lefebvre and David Harvey as their "right to the city"¹ over "urbanization powers" of an explosive urban development at that time².

This article discusses the importance of two specific types, the females clubs and associations, in women's claim of urban space of London since the opening of first feminist societies in 1859 till their closure in 1914. Despite having been assumed, this city had to be reclaimed by the social. Accordingly, the city was reclaimed by women in a progressive conquering that subverted each established socio-spatial category. During these years of active struggle, this "other" city of women was gradually filtered into the lengthily negated public sphere and a new associative tissue was created through specific inserts in its city grid. These types empowered a strategy of infiltration into this extensively urbanized city.

GENDERED DIVISION OF URBAN SPACE IN LONDON TRANSFORMATION INTO A MODERN CITY

p.98 In the second half of the nineteenth century the City of London was suffering the consequences of a rapid urbanization process that not only reorganized its spatial territorial configuration, but also fully altered the daily lives of its female citizens by redefining their place in the city. As a first consequence of this process, the city was dispersed into the periphery to accommodate both the displacement of bourgeois downtown residents and the increasing migrant population in search of work in the new suburban industries³. As a consequence of this dispersion, bourgeois society underwent a major change in its conception of both the family and the work-home binomial. Previously, bourgeois families used to live above their workplaces and shops in the city centre, where they have daily relationship with citizens of all social strata. However, with displacement of their homes to the periphery, bourgeois families established a distance between their family life and workplaces in the city centre breaking these everyday encounters⁴.

This distancing responded to a reform in social behaviour that was defended by the Evangelical church, increasingly influential among the Victorian bourgeoisie. The evangelical doctrine emphasized the role of domestic nuclear family as the basis of society⁵, seeking its protection through a "reform of manners" among its members⁶. Thanks to an extensive evangelist literature⁷, this doctrine was defending a distance between the "deregulated" social melting-pot of the city centre and the family home, and correspondingly assigned different places to man and woman. As Victorian art critic John Ruskin described, this doctrine conceived that "*man must encounter all peril and trial to him [...] But he guards the woman from all this; within this house as ruled by her, [...] (where) need enter no danger, no temptation, no cause of error or collapse*"⁸. In an evangelist bourgeois family, the husband had to go daily to work to the city centre to meet its productive work, while women developed their reproductive and social role by maintaining family values within the private sphere of the home. This separation between work and home in city and periphery transformed new peripheral residential areas into domestic urban fragments. These bourgeois women took refuge from temptations and sins of downtown streets by surrendering with devotion to children education and exercise emotional and becoming the religious support of their husbands⁹.

In addition to this gender division, the new periphery of London was gradually being torn in two areas socio-spatially differentiated by class: the West End and the East End. On the one hand, the West End concentrated all bourgeoisie homes displaced from the city centre since the beginning of the century. This area was silted up by large extensions of terrace houses – rows of low-density housing - and crescents – circular small squares- creating areas of great physical and social homogeneity¹⁰.

p.99 Hermann Muthesius described these "*inner suburbs of London [...] covered by endless expanses of small houses, all exactly alike. [...] there are no bends, no variety, no squares, no grouping to relieve the unease that anyone who trays into these parts must feel*"¹¹. Following evangelical doctrinal parameters, a severe division between homes was established in the design of these residential areas. Any kind of spontaneous social relationship was contained, what defined most of the West End as an area with little activity in the public space¹².

On the other hand, the East End became naturally a low-class area inhabited by workers from nearby industrial areas close to the commercial city port, the Docklands¹³. The East End was characterized by poverty, lack of sanitation and decent housing. The attempt to eradicate these problems defined this area as a centre of social transformation in the late nineteenth century. This transformation was carried out by bringing the evangelical moral reform to its working class inhabitants through visits to their homes to share evangelical moral values, already placed in the bourgeoisie, and establish an adequate record of East End families' status. These visits were mainly done by women of the bourgeoisie because "*unlike male investigators*", women gave "*the impression of the outsider who makes official visits during the business hours*" and "*spent many hours among women and children, their main informers, listening to their stories*"¹⁴. Importantly these visits organized by different philanthropic institutions and settlement houses would become the only permitted activity to bourgeois women in the East End public sphere. Under the alibi of these philanthropic visits, bourgeois women were initially infiltrated in "banned" public space, setting the first traces of a city of women.

WOMEN SOCIAL CHANGE IN THE LATE NINETEENTH CENTURY

Close to the turn of century, evangelical values started to gradually lose their hegemony, what mainly affected bourgeois women's daily life and their use of public space. Between the late nineteenth and early twentieth century, this inhomogeneous social change led to Victorian women devoted to evangelical principles to coexist with liberal women sympathizing with the fight for women's rights. On the one hand, Victorians maintained a conception of women as a pure being, whose body should be protected from all pleasure, especially sexual. Therefore Victorian women avoided any male gaze by hiding their figure from head to toe with hats, high collars, long skirts, gloves and the crinoline, to distinguish themselves from the "street women"¹⁵. In opposition to these "fallen" or public women, who had lost their innocence and roamed downtown streets, Victorian women took on the role of "angel in the house"¹⁶ to maintain the moral of their society by educating their children and caring for their husbands and homes¹⁷. Different evangelical reformers, such as William Wilberforce and Hannah More, supported this ideal. Their writings expressed a radical opposition to women's presence outside domestic space. Consistent with these ideas, Victorian women were economically dependent and were legally understood as part of the marriage¹⁸. In addition, their basic civil, legal, property, educational and citizenship rights were limited. Their right to vote was still denied, what kept them away from any decision making about their country.

p.100

Facing this repressive situation, some defenders of women's rights start to emerge, such as politician and economist John Stuart Mill. Through his essay *The Subjection of Women* (1869), Mill denounced women subjugation by gender constructions imbued in society. Meanwhile, women's rights advocate Harriet Taylor Mill revealed in her manifesto *Enfranchisement of women* (1851), the lack of women's civil rights¹⁹. This early clarity of feminists' ideas gave rise to a new generation of women aware of their weak position in society. These women main objective would be to attack the patriarchal repressive system that, among other things, had imposed their isolation in the domestic space²⁰.

THE INSERTION OF THE "OTHER" CITY OF WOMEN: FEMALE CLUBS (1860-1890)

p.101

Parallel to this gradual change of women's mentality in the late nineteenth century, the development of consumer culture increased the presence of bourgeois women in the public space to acquire different goods in the new West End shopping streets, such as Oxford Street, Regents Street or Picadilly. Following new parameters of the cult of domesticity, these women started to compulsively acquire various objects to convert their homes into comfort paradises for their families. The distance between these commercial streets and new peripherals houses forced women to travel long distances²¹, journeys that could range from a day to a week. As a consequence, a new offer of resting places between trips arises. Among these places, the clubs were the most outstanding option, because their size and versatility that guaranteed both a comfortably rest in solitude and the opportunity to meet with other women.

Paradoxically, the figure of the club firstly appeared in the eighteenth century in the West End area of Pall Mall, which comprises Piccadilly and St. James streets, to provide an exclusive place of socialization for upper-class men, leaving out the rest of society, and especially women²². However, in the mid-nineteenth century, first female clubs began to emerge discreetly in uninhabited houses owned by upper class women located in side streets nearby major new shopping areas. Specifically, a large number of them were opened near the Pall Mall in the area known as "petticoat lane", which comprised Grafton and Dover streets, intending to show their presence at the male clubs political power centre. (figure 1)

For ensuring this comfort, women's club was conceived as a "public house". As a second home or shelter in the public space of London, these female clubs answered both domestic privacy and public sociability, traditionally conceived only for men²³. These clubs had inside comfortable spaces in a domestic scale, such as halls, tea rooms, offices or bedrooms, where women could rest during their long stay in the city. They also had larger space for entertainment and sociability, such as playrooms, reading areas and lecture halls for music concerts and conferences, to cover these clubs' main goal: to create a network of interactions by stimulating social contact and debate (figure 2).

p.102

Women's clubs used certain architectural mechanisms in its design to articulate the tensions between private and public, feminine and masculine, the hidden and the visible. An interesting architectural element to articulate this relationship in clubs was the "bay window". Here the curved bay windows "bow windows" should be distinguished from the polygonal "bay window". The former was mainly used on the ground floor of male clubs to allow a display of their life to the outside, while allowing the urban landscape to be fully seen inside. The latter was mostly used on the first floor of female clubs to allow a full observation of everyday life in the streets without being seen. The divisions between glass cloths and the difference in height of these "bay windows" hid female observers behind. (figure 3).

Many bourgeois women use the club because of the great comfort they offered in the public space, reaching a total amount of forty clubs in 1890. Through their choice, these women took in a disjointed way and from the private sphere of domesticity the pre-eminently masculine city of London. They created a network of support that encouraged women to transgress suburban home limits for free access to the public sphere. Besides, most of these clubs began to take a more political character by strongly defending the interests of their members and intensively establishing social relations in city public sphere. These clubs started hosting conferences and debates about the lack of rights for women, such as campaigns for women's property rights, the reform

p.103

of marriage law and the women's right to vote - mainly organized by the Pioneer Club (1892-1914)-²⁴. The intensity of these debates and the great political and social activity of their members gave a notorious feminist reputation to these clubs, what prompted the early suffrage movement by significantly expanding its public dimension (figure 4).

THE FORMATION OF AN ASSOCIATIVE NETWORK: FEMINIST SOCIETIES (1856-1896) AND SUFFRAGISTS UNIONS (1866-1907)
In addition to the clubs, bourgeois women committed to the fight for their rights began to organize meetings in their own homes, where their situation and possible ways of change were discussed. Some of these women, as feminist Barbara Leigh Smith Bodichon or suffragette Emily Pankhurst²⁵, began to celebrate in their private residences meetings or "at homes", where their limited social situation and possible solutions were discussed to be changed while having a tea. These meetings began to weave a second network of places of association at a short distance in the adjoining neighbourhoods of Bloomsbury and Marylebone²⁶, formed by different homes of suffragettes, feminists and philanthropists. This network created a strong bond between the first women who fought for women's rights²⁷ and a redefinition of socio-spatial relations of the West End at a neighbourhood scale. This alternative city subverted those divisions established in the urban fabric by modern physical planning of London through a particular set of social relations between women capable of generating a sense of community (figure 5).

Later two major societies, the Langham Place Group and the Kensington Society, joined this network, which officially launched the British movement for women's rights. The main aims of these societies were to ensure the salaries of female workers, to maintain wives' properties and provide equal legal, educational and professional opportunities for women. Specifically, the **p.105** Langham Place Group (1857-1863) was the first female association for women's movement with political aims in London²⁸ hosting debates and organizing social events in its various facilities: a coffeeshop, a committee's room and a small social club, the Ladies Institute (1860-1863). Meanwhile, the Kensington Society (1865-1867)²⁹ was the place where the first call for votes for women was drafted to be later presented with the First Law Reform for universal suffrage in the House of Commons by Lord John Stuart Mill in 1867³⁰. Both societies became the new centre of the struggle for women's rights by expanding the existing network to a larger scale.

This network of clubs, private residences and feminist societies was of great importance in the whole movement for women's rights, because their activities helped women to become aware of their situation and membership to an even larger group with similar problems. However, they could not establish a relationship of equals with the political authorities due to the lack of coordination in their activities. The rejection by the government of the first request of voting right highlighted the need to coordinate the activities of these networks and to focus the fight in demand for women's suffrage. As a consequence, a Suffragette Parliamentary Stage (1866-1896), characterized by the opening of first administrative centres or suffragists' "headquarters", such as *London National Society for Women's Suffrage* (1867-1871), the *Central Committee of the National Society for Women's Suffrage* (1871-88) and the *Central National Society for Women's Suffrage* (1888-1897)³¹, started.

Despite this new step, a progressive weakening of the movement, due to discrepancies between the members of these different societies, revealed the need to add an even more centralized administrative coordination. This urgent unification resulted in an operational centre with constitutional methods, the *Union of Women's Suffrage National Societies* (1897-1918), offering both administrative offices and small work meeting places where women could collectively discuss their political and social situation. This union headquarters was located near the political centre in Westminster, bringing its administrative and vindictive activities closer to the Parliament³². This transformation of initial societies into women's unions aimed to directly hit the patriarchal power by using the same vocabulary and categories of dominant political discourse is defined by Michel Foucault as "reversible speech"³³. This strategy clearly made clear the definition of the right to vote and social injustice suffered by women through the use of established political language (figure 6).

Despite this unified and strengthened political action, different law reforms introduced in Parliament to recognize the women's vote continued to be rejected and the movement was radicalized. This change came marked by the foundation of the Women Social and Political Union (1903-1914) by the British suffragette Emmeline Pankhurst. In her relationship with the labor movement and **p.106** the Labour Party, Pankhurst took note of new tactics based on generating media coverage and increased citizen interest through actions in the public space³⁴. Her motto was "*deeds not words*"³⁵. A first property at Clement's Inn (1907-1912) was chosen for this new London headquarters, for later move to a larger one in nearby Lincoln's Inn House in Kingsway (1912-1914)³⁶. Both properties were close to the Royal Court of Justice and Fleet Street, centre of all major newspapers, which with the Parliament formed the political and media hub of the city. This strategic location ensured a greater publicity and proximity to the place of conflict (figure 7).

CONCLUSION

This change in the fight for the right to vote, from a moderate attitude to a public action, responded to a radically critical thinking of "new" women at the change of century against all internal habits of the society at that time and all different hidden Victorian ways of control and repression. Women associated with the suffrage movement wanted to make clear their dissatisfaction in the urban public space, which had been lengthily denied, by initially opening some spaces for them in the interstices of a male city. Clubs, associations and unions served these women as a transition between the limited domestic world to the longed public world through their intelligent articulation and use of the scale on the facade, the different levels of program or the recreation of indoor environments. The fundamental role of these places was to have the ability to establish a network of places for women. They created not only a particular city in modern London, but also a strong sense of membership fundamental for both the suffrage movement development and the consolidation of women's public presence in the city.

p.108 At the end of first decade of the twentieth century, this network of clubs, women's associations and unions became a urban platform from which women literally took the city streets, catapulting the largest and most spectacular period of public action

characteristic of female suffragist struggle. The first great suffragette demonstration in the public space was the Mud March, organized in 1907 by the NUWSS and attended by some 3,000 women from all social classes. This March begins a new genre of subversion beyond previous urban insertions, being followed in subsequent years by other increasingly massive public actions. If the feminine gender identity of these women was induced by a repetition of some assumed performative rituals related to household chores, the recreation of alternative rituals in non-established places, as a public space in London, would be the mechanism for establish new attributes to their feminine gender identity. Following this attitude women blurred binary division between men and women and their city limits, and moved them to other social, political and legal levels. Definitely, a city of women emerged in the public space of London (figure 8).

1. Lefebvre, Henri: *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1978.
2. Harvey, David: "The Right to the City". En *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol.27, Issue 4, 2003. p.940.
3. Between 1840 and 1901, 4,346 million of inhabitants settled in London. The majority were rural or migrant population looking for a job. *Ibid.* p.26.
4. French architect Cesar Daly describes that merchants and Factory directors established certain distance between their work place and home, being the latter located in the outskirts to maintain "the family moral and wellbeing". Daly, César (Ed.): *Revue générale de l'architecture*, (RGA), N°13, col. 57-58, Paris: Ducher et cie., 1855.
5. Fishman, Robert: *Bourgeois Utopias. The Rise and Fall of Suburbia*. New York: Basic Books, Inc. Publishers, 1987. p.35.
6. Bradley, Ian C.: *The Call to Seriousness: The evangelical Impact on the Victorians*. New York: Macmillan, 1976. p.94.
7. Books of manners, such as *The Mothers of England* (1842) by John Sandford y Sarah Lewis, manuals like *Mrs Beeton's Book of Household Management* (1861) by Isabella Beeton, or magazines like *The Englishwoman's Domestic Magazine* (1859-61) and *The Lady's Treasury* (1858-95), indicated to women the acceptable behavior through their images and texts.
8. Ruskin, John: "Of Queen's Garden's" in *Sesame and Lilies*, II. New Haven, CT: London: Yale University Press, 2002. p.68. Reprinted original publication of 1865.
9. Tickner, Lisa: *The Spectacle of Women, Imaginery of the Suffrage Campaign 1970-14*. London: Chatto & Windus, 1987. p.14.
10. The West End comprised the following neighbourhoods: South Kensington, Bayswater, Barnsbury, St.John's Wood, Paddington, Kensington, Chelsea, Clapham, Camberwell, Kennington, Belgravia, Pimlico, Tyburnia and Bloomsbury.
11. Muthesius, Hermann: *The English house*. London: Crosby Lockwood Staples, 1979. p.146.
12. Porter, Roy. *London: A social History*. London: Penguin, 1996. p. 30.
13. Porter, Roy: *opus cit.* p.253.
14. Walkowitz, Judith: *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. University of Chicago Press, 1992. p.56.
15. O'Day, Alan: *The Edwardian Age*. The Macmillan Press, 1979. p.133.
16. The expresión *Angel in the House* – the title of a narrative poem by Coventry Patmore- defined the Victorian feminine ideal of an innocent and passive woman focus on the domestic home labour. Ver: Patmore, Coventry: *The Angel in the house*. London: John W. Parker & Son, 1854-56.
17. Mayhew, Henry. *London Labour and the London Poor*, Vol. 1, 1861, p.218.
18. Fishman, Robert: *Opus cit.* p.21, 22, 35 y 37.
19. Stuart Mill, John and Taylor Mill, Harriet: *Essays on Sex Equality*. Chicago: Ed. Alice Rossi, 1970. p.74. Kingsley Kent, Susan: *Sex and Suffrage in Britain 1860-1914*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987. p.189.
20. Women writers Josephine Pitcairn Knowles or Virginia Woolf described in their texts feelings of frustration in their daily lives at suburban middle-class homes. They compared their homes with cages to be broken to participate in the public sphere and get their rights back. Knowles, Josephine Pitcairn: *The Upholstered Cage*. New York: Hodder & Stoughton, 1913; Woolf, Virginia: *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
21. Rappaport, Erika Diane: *Shopping for pleasure: women in the making of London's West End*. Princeton: Princeton University Press, 2000. p.18.
22. Clubs helped to maintain London as a masculine city. Porter, Roy: *opus cit.* p.283, Daly, César: *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (RGA). N°1, 1840. col. 328.
23. Rendell, Jane: *The Pursuit of Pleasure: Gender, Space and Architecture in Regency London*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002. p.23
24. Doughan, David y Gordon, Peter: *Women, Clubs and Associations in Britain*. New York: Taylor & Francis, 2006. p.55.
25. Emmeline Pankhurst home at 8 de Russell Square in Bloomsbury was the venue for different receptions or "at homes" and conferences, becoming the centre of different social movements at that time. Pankhurst, Sylvia: *The Suffragette Movement*. London, Toronto: Longmans, 1931. pp.89-90.
26. Walker, Lynne: "Feminist remapping of public and private space in Victorian London". In Ainley, Rosa: *New Frontiers of Space, bodies and Gender*, London: Routledge, 1998. p.66.
27. Gandy, Frances, Perry, Kate y Sparks, Peter: *Barbara Bodichon, 1827-1891*. Cambridge: Girton College, 1991. p.3.
28. The *Langham Place Group* was a group of women with political interests that had regularly met at 19 Langham Place in Kensington since 1860. Ainley, Rosa: *New Frontiers of Space, bodies and Gender*. London: Routledge, 1998. p.75.
29. The *Kensington Society* was a group of eleven women that discussed diverse questions related to women's rights in Elisabeth Garrett residence at 44 Phillimore Gardens in Kensington. Records of the Fawcett Society and its Predecessors [on line]. London: London School of Economics, The Women's Library, 1871-1967. In the world wide web: www.nationalarchives.gov.uk/a2a/records.aspx?cat=106-2lsw&cid=1#-1
30. Kingsley Kent, Susan: *Opus cit.* pp. 184-196.
31. These three associations changes address many times, first they were established in Kensington for later moved their premises to Westminster. Records of the Fawcett Society and its Predecessors [on line]. London: London School of Economics, The Women's Library, 1871-1967. In the world wide web: www.nationalarchives.gov.uk/a2a/records.aspx?cat=106-2lsw&cid=1#-1
32. Women from *National Union of Women's Suffrage Societies* usually demonstrate at the Parliament to demand their right to vote. Crawford, Elisabeth: *Women's suffrage movement: a reference guide, 1866-1928*. London: UCL Press, 1999. pp.436-442.
33. Foucault, Michel: *History of sexuality Vol.1*. London: Penguin, 1978. pp.123-124.
34. The *Women social and Political Union* emerges as an evolution of the *Women Franchise League* (1889-1903). Its headquarters were located at Emmeline Pankhurst home in Manchester. Adams, Jad: *Pankhurst, London: Life and Times*. London: Haus Publishing, 2003. p.2.
35. Pankhurst, Emmeline: *My Own Story: The Autobiography of Emmeline Pankhurst*. London: Virago Press, 1977. (1914). p.38.
36. WSPU first location was the bourgeoisie couple Pethick Lawrence's home, a very active couple in the suffragists' movement. Later WSPU changed its headquarters to a larger building in Kingsway. Adams, Jad: *Opus cit.* p.49.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos:

página 18, 1 (Foto por Andyfarrell en English Wikivoyage. Bajo licencia CC BY-SA 1.0 via Wikimedia Commons. Enlace. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portmeirion_village_square.jpg#/media/File:Portmeirion_village_square.jpg. Visitado 18/9/2015); página 19, 2 (El prisionero (The Prisoner, ITC, 1967). © ITV), 3 (Wikimedia Commons. Dominio público); página 20, 4 (Lemmy y ...las espías (Lemmy pour les dames, Bernard Borderie, 1962). © Pathe Film. Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal), 5 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal); página 21, 6 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal), 7 (Stereo (David Cronenberg, 1969). © The Criterion Collection); página 23, 8 (La jetée (Chris Marker, 1962). © The Criterion Collection), 9 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal); página 24, 10 (Invasión (Hugo Santiago, 1969). © Malba Cine), 11 (Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965). © StudioCanal. Electronic labyrinth THX 1138 4EB (George Lucas, 1967). © George Lucas.); página 26, 12 (Wikimedia Commons. Licencia CC BY 2.0); página 29, 1 (Página web oficial del artista: <http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space/item/245-the-crown-fountain-2004>. Autor desconocido); página 31, 2 (AAVV: *Retracing the expanded field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts - London, England: The MIT Press, 2014), 3 (Diagrama de Rosalind Krauss. AAVV: *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*. Cambridge, Massachusetts - London, England: The MIT Press, 2014); página 32, 4 (Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970 Courtesy of James Cohan Gallery, New York and Shanghai © Holt-Smithson Foundation/VEGAP, Madrid), 5 (Gordon Matta-Clark. *Conical intersection*, 1975. Imagen facilitada por The Canadian Centre for Architecture Collection); página 34, 6 (Robert Morris, *Untitled* (Mirrored boxes) de 1965. S.I. S.a S.e), 7 (Torre inclinada en los Jardines de Bomarzo, Italia. Imagen obtenida de la web <http://www.bomarzo.net/>. Autor desconocido), 8 (Banco en los Jardines de Bomarzo, Italia. Imagen obtenida de la web <http://www.bomarzo.net/>. Autor desconocido), 9 (Robert Morris, *The Observatory*, 1971. Imagen obtenida de la web <http://socks-studio.com/2014/10/29/the-observatory-by-robert-morris-1971>. Autor desconocido), 10 (Robert Irwin, *Slant, Light, Volume*, 1971, Walker Center, Minneapolis. Imagen cedida para esta publicación por el Walker Center. Autor desconocido); página 36, 11 (Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70. Imagen obtenida de la web oficial de la obra *Double negative*: <http://doublenegative.tarasen.net/>. Photo by Michael Heizer by Simon Norfolk), 12 (Mary Miss, *Perimeters, pavilions, decoys*, 1978. Imagen obtenida de la página web oficial de la artista. <http://www.marymiss.com/>. Autor desconocido), 13 (Christo and Jeanne-Claude, *The Gates* 1979-2005. Imagen obtenida de la página web oficial del artista. <http://christojeanneclaude.net/projects/the-gates>), 14 (Li Xiaodong Installation, *Sensing Spaces exhibition*, 2014. Imagen obtenida del catálogo de la exposición. *Sensing Spaces: Architecture Reimagined. Catalogue Exhibition*. London: Royal Academy of Arts, 2014), página 38, 15 (Studio Snøhetta. *Times Square*. Imagen cedida por los arquitectos para su publicación en esta revista); página 42, 1 (New York: Moses King Corporation, edición de 1911/15), 2 (Fotograma de *Just Imagine*, dirigida por David Butler sobre guión original de Buddy G. De Sylva, Lew Brown y Ray Henderson. Fox Film Corporation, 1930); página 43, 3 (Fotograma de *High Treason*, dirigida por Maurice Elvey sobre guión de Arthur Wellesley L'Estrange Fawcett adaptando la obra homónima de Noel Pemberton Billing. Gaumont British Picture Corporation, 1929), 4 (Portada del *Scientific American*. New York, 26 de julio de 1913), 5 (Ferriss, Hugh. *The Metropolis of Tomorrow* (reedición). Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1986. p. 121); página 45, 6 (montaje con fotogramas de Metrópolis, dirigida por Fritz Lang sobre guión original de Thea von Harbou. UFA (Universum Film AG), 1927); página 46; 7 (diseño de producción de Erich Kettelhut para Metrópolis. Tower of Babel, oil on cardboard, 43.6 x 55.2 cm. (c) Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek); página 47, 8 y 9 (Fotogramas de Blade Runner, dirigida por Ridley Scott sobre guión adaptado de Hampton Fancher y David Peoples. The Ladd Company / Shaw Brothers / Blade Runner Partnership, 198), 10 (fotograma de Metrópolis, dirigida por Fritz Lang sobre guión original de Thea von Harbou. UFA (Universum Film AG), 1927); página 50, 11 (Fotograma de *The Fifth Element*, dirigida por Luc Besson sobre guión de Luc Besson y Robert Mark Kamen. Gaumont Film Company, 1997), 12 y 13 (Fotogramas de *Equilibrium*, dirigida por Kurt Wimmer sobre guión propio. Dimension Films / Blue Tulip Productions, 2002); página 51, 14 (Fotogramas de *Immortal*, dirigida por Enki Bilal sobre guión de Enki Bilal y Serge Lehman. Télémaet al. 2004); página 56, 1 (Walter Marchetti, 1967. [En línea] Disponible en Internet: <<http://arturocalero.blogspot.com/2010/11/marchetti-walter.html>> [citado 20 de julio de 2010]), 2 y 3 (Joaquín Ortiz de Villajos. Archivo personal); página 57, 4 ("Ciudad Picasso", RLC, 2011. López Cuenca, Rogelio: *Ciudad Picasso*. Madrid (España): Galería Juana de Aizpuru, 2011), 5 (Eric Parker. Archivo personal. [En línea] Disponible en Internet: <<http://www.flickr.com/photos/ericparker/7416214350/in/photolist-cim39E/>> [citado 10 de junio de 2012]); página 58, 6 (Roman Kruglov. Archivo personal. [En línea] Disponible en Internet: <<https://www.flickr.com/photos/romankphoto/14193213895/>> [citado 13 de mayo de 2014]), página 59 a 61, 7 a 10, (Joaquín Ortiz de Villajos. Archivo personal); página 61, 11 (Francisco Rodríguez Marín. Archivo personal); página 63, 12 (Lui G. Marín. Archivo personal), 13 (Smithson, Robert: "The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the eternal city?". En *Artforum*. Vol. VI. Núm. 4. "Space and Dream". Diciembre de 1967. Nueva York: M. Knoedler&Co., Inc., 1967. [En línea] Disponible en Internet: <http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_2_300.htm> [citado 8 de enero de 2013]); página 64, 14 (Smithson, Robert: "The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the eternal city?". En *Artforum*. Vol. VI. Núm. 4. "Space and Dream". Diciembre de 1967. Nueva York: M. Knoedler&Co., Inc., 1967. [En línea] Disponible en Internet: <http://www.robertsmithson.com/photoworks/monument-passaic_2_300.htm> [citado 8 de enero de 2013]); página 66, 15 (15. Debord, Guy-E.: "Discours sur les passions d l'amour. Penthes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance". En *Première exposition de psychogéographie*. Bruselas (Bélgica): Galerie Taptoe, febrero de 1957. Dibujo sobre papel (59,5 x 73,5 cm). Imagen recuperada de [Documento en línea]: <<http://www.frac-centre.fr/collection/collection-art-architecture/index-des-auteurs/auteurs/projets-64.html?authID=53&ensembleID=135>> [citado 13 de febrero de 2013]); página 70, 1 (*Diario de Navarra*, 27 de junio de 1972, p. 28. Pamplona: Diario de Navarra, 1903), 2 (Plano incluido en De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coors.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972); página 71, 3 (Portada posterior de Huici, Fernando; Ruiz, Javier: *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editorial Nacional, 1974. (con fotografía de Valcárcel: Instalación en el Paseo Sarasate. Pamplona: Encuentros 72, 1972. Autor: Pío Guerendiain.); página 72, 4, 5; página 75, 9; página 76, 10; página 78, 13 (Carteles incluidos en De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis (Coors.): *Encuentros 1972 Pamplona*. Madrid: Alea, 1972); página 74, 6 (planos de propuestas en De Prada Poole, José Miguel: "Cúpula Neumática". En *Arquitectura*, N° 162-163, julio-agosto 1972. Madrid: COAM, 1972. pp. 52 y 53), 7 (De Prada Poole, José Miguel: Cúpulas neumáticas. Pamplona: *Encuentros 72*, 1972. Imagen exterior. Autor: De Prada Poole), 8 (De Prada Poole, José Miguel: Cúpulas neumáticas. Pamplona: *Encuentros 72*, 1972. Imagen interior. Autor: José Miguel de Prada Poole); página 76, 11 (De Pablo, Luis; Alexanco, José Luis: *Soledad interrumpida*. Pamplona: *Encuentros 72*, Pabellón de Mixtos de la Ciudadela, 1972. Autor: Pío Guerendiain), 12 (Gómez de Liaño, Ignacio: Poema público. Pamplona: *Encuentros 72*, Ciudadela, 1972. Autor: Eduardo Momeñe); página 79, 14 (Limós, Robert: Corredores. Pamplona: *Encuentros 72*, Ciudad, 1972. Autor: Pío Guerendiain), 15 (Ambiente encubristas en la ciudadela.

Pamplona: *Encuentros* 72, Ciudadela, 1972. Autor: Pío Guereña; página 84, 1 (Plano de Ambrosio Gutiérrez Lázaro. En: Calderón, Basilio; Sáinz Guerra, José Luis; Mata, Salvador: *Cartografía histórica de la ciudad de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1991, p. 155); página 86, 2 (Archivo Municipal de Valladolid, C.15872-2), 3 (Archivo del Servicio Histórico del COAM, Legado Vázquez Molezún, VM/F0146-12), 4 (Archivo del Servicio Histórico del COAM, Legado Vázquez Molezún, VM/F0146-3); página 88, 5 (Archivo Municipal de Valladolid, FC 004-004); 6 (Archivo Municipal de Valladolid, FC 003-012), 7 ("Plan Parcial Remodelado del Polígono Huerta del Rey 1ª Fase: Plano 5-Ordenación de volúmenes". Archivo de Planeamiento Urbanístico y Ordenación del Territorio de Castilla y León [en línea], [citado 1 de febrero de 2016]. Disponible en Internet: <http://www.jcyl.es/plaupdf/47/47186/287971/va2823_81pln.pdf>), 8 (Marina Jiménez Jiménez; Miguel Fernández Maroto); página 90, 9 (Fotografía de Ricardo Melgar Parrilla. [citado 1 de febrero de 2016]. Disponible en Internet: <<http://www.panoramio.com/photo/90230286>>), 10 (Marina Jiménez Jiménez; Miguel Fernández Maroto); páginas 91 a 94, 11 a 15 (Marina Jiménez Jiménez; Miguel Fernández Maroto), página 100 a 102, 1 a 3 (Nuria Álvarez Lombardero), página 103, 4 (The Graphic Newspaper, Saturday 11th of April 1908, The British Library, The British Newspaper Archive), páginas 104, 5 y 6 (Nuria Álvarez Lombardero), página 106, 7 (The WSPU's new London headquarters at Lincoln's Inn House, Kingsway, 1912. Getty Images. Editorial #464468295. Heritage Image, Museum of London); página 107, 8 (Nuria Álvarez Lombardero)

14

• **EDITORIAL** • **CIUDADES PARALELAS. EL NEGATIVO DE LA CIUDAD** / PARALLEL CITIES. THE NEGATIVE OF THE CITY. Francisco Montero–Fernández • **ARTÍCULOS** • **UTOPIA Y TRASLADO: ALPHAVILLE Y OTRAS CIUDADES EN LA CIENCIA FICCIÓN DE LA DÉCADA DE 1960** / UTOPIA AND RELOCATION: ALPHAVILLE AND OTHER CITIES IN THE SCIENCE FICTION OF THE 1960s. Juan Antonio Cabezas–Garrido • **SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA** / *SENSING CITIES*. BETWEEN THE DIFFUSE LIMITS OF ART AND ARCHITECTURE. Esther Díaz Caro • **NUEVA YORK, AL OTRO LADO DEL ESPEJO. EL CINE Y LA CIUDAD FUTURA COMO TEXTO** / NEW YORK, THROUGH THE LOOKING–GLASS. CINEMA AND THE FUTURE CITY AS A TEXT. Luis Miguel Lus Arana • **DERIVAS URBANAS Y CARTOGRAFÍAS LITERARIAS. RETRATOS PATRIMONIALES DEL PRESENTE** / URBAN DÉRIVES AND LITERARY CARTOGRAPHIES: HERITAGE PORTRAITS OF THE PRESENT. Joaquín Carlos Ortiz de Villajos Carrera • **PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS ENCUENTROS 72** / A DIFFERENT PAMPLONA: THE VENUES OF THE ENCUENTROS 72 ART FESTIVAL. Marta García Alonso • **LA CONSTRUCCIÓN DE UN BARRIO MODERNO VISTA DESDE SUS ESPACIOS LIBRES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID)** / THE BUILDING OF A MODERN DISTRICT SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF ITS OPEN SPACES: HUERTA DEL REY (VALLADOLID). Marina Jiménez; Miguel Fernández–Maroto • **UNA CIUDAD PARALELA DE LAS MUJERES: LA RED DE CLUBS Y ASOCIACIONES FEMENINOS EN LONDRES (1859–1914)** / A PARALLEL CITY OF WOMEN: THE NETWORK OF FEMALE ASSOCIATIONS AND CLUBS IN LONDON (1859–1914). Nuria Álvarez–Lombardero • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS** • **GILLES CLÉMENT: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE**. Ínigo García–Odiaga • **MARTA LLORENTE DÍAZ: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO**. Félix de la Iglesia Salgado