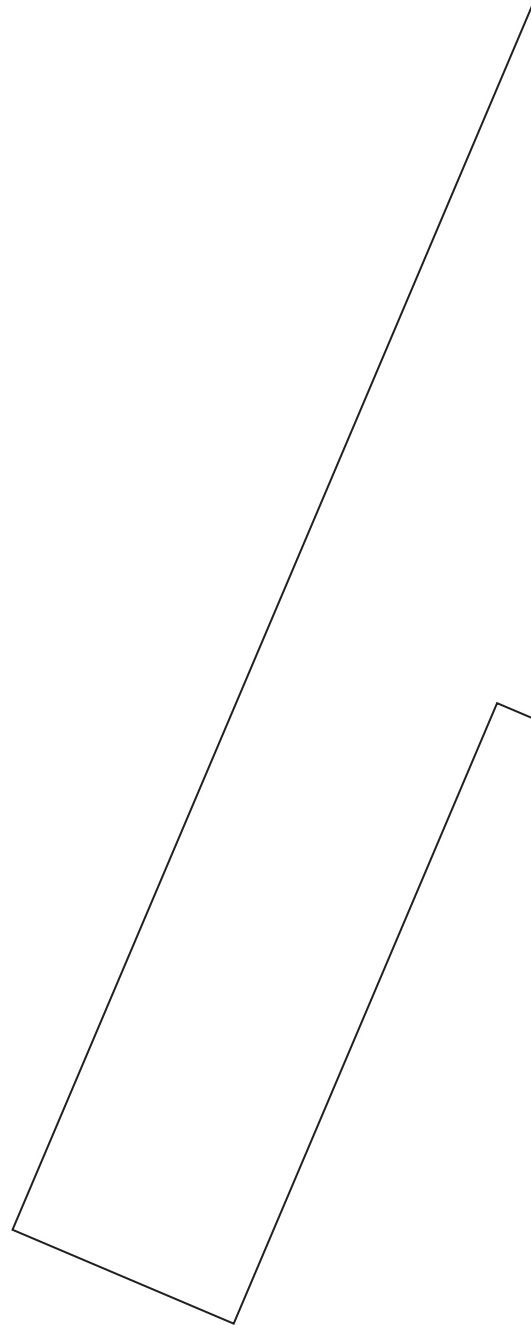


REVISTA
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
N2

superposiciones al territorio



The background consists of several overlapping, thin black lines that form various geometric shapes, including rectangles, triangles, and irregular polygons. Some lines are curved, creating a sense of movement and depth. The overall composition is minimalist and architectural.

REVISTA
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

N2
superposiciones al territorio

REVISTA
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
N2
superposiciones al territorio



AÑO 2010
ISSN 2171-6897

PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. N2, MAYO 2010

superposiciones al territorio

EDICIÓN CONJUNTA CON EL N1, MAYO 2010

DIRECCIÓN:

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

SECRETARIA:

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

CONSEJO EDITORIAL:

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

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

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

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

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

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

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

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

COMITÉ CIENTÍFICO:

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

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

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

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

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

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

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

CONSEJO ASESOR:

Alberto Altés Arlandis. Escola d'Arquitectura del Vallès. Universitat Politècnica de Catalunya.

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

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

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

Eduardo Narne. Facoltà di Ingegneria. Università degli Studi di Padova

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

ISSN: 2171-6897

DEPÓSITO LEGAL: SE-2773-2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRESA: TECHNOGRAPHIC S.L.

EDITA

Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla.

DISEÑO GRÁFICO Y DE LA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez

MAQUETACIÓN

Alfredo Huertas Herrán, Jaime Pérez Fiz, Rafael Schlatter Martínez

ELABORACIÓN DE DIBUJOS

Daniela Caro Ballesteros, Alejandra Franco Magdalena, Alfredo Huertas Herrán

TRADUCCIÓN

Network Andalucía. Communication & Marketing

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012 – Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos
e-mail: hum632@us.es

EDICIÓN ON-LINE:

Portal informático <http://revistas.ojs.es>

Portal informático Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla <http://www.publius.us.es/>

Portal informático del Grupo de Investigación HUM-632 "proyecto, progreso, arquitectura" <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES. UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

Dirección: Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443

[secpub@us.es] [<http://www.publius.us.es/>]

© TEXTOS: SUS AUTORES.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES

SUSCRIPCIONES:

Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla

Dirección: 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 del Secretariado de Publicaciones de la 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>

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.

CALIDAD EDITORIAL

El Secretariado de Publicaciones de la 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 nº282, de 22.11.08).

PUBLICATION QUALITY

The Publications Secretariat of the University of Seville 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)

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 –enumeración en texto, en pie de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia- y de la bibliografía en <http://www.proyectooprogresoarquitectura.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 enumeration, image captions, image quality and authorship or origin) and of the bibliography in <http://www.proyectooprogresoarquitectura.com>

superposiciones al territorio

editorial

SUPERPOSICIONES: IDEAS Y ACCIONES PARA LA TRANSFORMACIÓN DEL TERRITORIO / SUPERIMPOSITIONS: IDEAS AND ACTIONS FOR TRANSFORMING THE LANDSCAPE

Rosa María Añón Abajas

11

ENTRE DOS INTEMPERIES. APUNTES SOBRE LAS RELACIONES ENTRE EL FORO Y EL MERCADO / BETWEEN TWO ADVERSITIES: NOTES ON THE RELATIONSHIP BETWEEN FORUM AND MARKET

Antonio Armesto Aira

14

LA ESCRITURA DEL MUNDO / THE WRITING OF THE WORLD

Ángel Martínez García-Posada

24

FRAGMENTOS DE PAISAJE Y ARQUITECTURA. EL PABELLÓN DE CIUDAD REAL EN LA II F.I.C. MADRID, 1953 / FRAGMENTS OF LANDSCAPE AND ARCHITECTURE: THE CIUDAD REAL PAVILION IN THE II INTERNATIONAL COUNTRY FAIR, MADRID, 1953

José de Coca Leicher

34

DEL GESTO ARTÍSTICO A LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO PÚBLICO: CREACIÓN Y ACCIÓN EN LA CIUDAD VIVIDA / FROM THE ARTISTIC GESTURE TO THE PRODUCTION OF PUBLIC SPACE: CREATION AND ACTION IN THE LIVING CITY

Marta Serra Permanyer

46

EL URBANISMO DE RENOVACIÓN DE GRANDES CONJUNTOS DE VIVIENDA SOCIAL EN FRANCIA, 2004-2008 / THE PLANNING OF RENOVATION OF LARGE SOCIAL HOUSING ESTATES IN FRANCE, 2004-2008

María Castrillo Romón

54

IEOH MING PEI: UNA IDEA, TRES VARIACIONES / IEOH MING PEI: ONE IDEA, THREE VARIATIONS

Alberto Donaire Rodríguez

68

A LA LUZ DE LAS CÚPULAS. RESTAURACIÓN DEL REICHSTAG DE BERLÍN (1992-1999). FOSTER & PARTNERS / IN THE LIGHT OF THE CUPOLAS: RESTORATION OF THE REICHSTAG OF BERLIN (1992-1999) FOSTER & PARTNERS

Manuel Trillo de Leyva

82

SUMMARY

The objective of the journal is to be an active agent of research in architecture and urbanism and to contribute to the production of constructive debate. There are as many ideas about landscape as there are ideas about architecture and here we attempt to explore some of them. The articles in this issue are heterogeneous, diverse and, simultaneously, full of coincidences, for that reason I believe they need to be read without haste.

Reflections are offered on the origin of the concept of architecture in opposition to nature, on contradiction, dialectic discourse, debate and evolution. The planning process is vindicated as a continuum between learning and creative contribution. It is indiscriminate. All architecture, whether small or localized, has a responsibility within the construction of the landscape. The plurality of public space, the new ways of producing urban space and its history from the ethnographic artists are all observed. The theories distilled from this cocktail of ideas serve to lead us to a state, independent of the passage of time, to revive specific and current problems such as the regeneration of obsolete, social housing districts. This vindicates the need to manage urban-planning operations with full architectural control.

Several authors show us, through works and critical reflection, how the architect can make a long-term research project of their career. In order to bring the experience of successive sources of superimposed thoughts to a consistent closure, we have recovered an unpublished article by the lecturer Manuel Trillo de Leyva, which is current, pertinent, multi-faceted and integrates all the contributions in a balanced and essential way. His analysis on Foster's intervention in the Reichstag reveals the integrating position that architecture should occupy within history.

*editorial***SUPERPOSICIONES: IDEAS Y ACCIONES PARA LA TRANSFORMACIÓN DEL TERRITORIO**

SUPERIMPOSITIONS: IDEAS AND ACTIONS FOR TRANSFORMING THE LANDSCAPE

Rosa María Añón Abajas

Debo insistir en recordar la apuesta que hace esta revista por ser un agente activo de la investigación en arquitectura y urbanismo. Reconocer un artículo de investigación y distinguirlo del que no lo es resulta todavía difícil, especialmente si se tratan experiencias particulares e ineludiblemente subjetivas cuando se tocan aspectos relativos a la creatividad, como sucede en el ámbito de la arquitectura. En los campos netamente científico-técnicos es fácil diferenciar entre artículos de investigación o de divulgación; también en el ámbito de las humanidades se reconoce el artículo de opinión y se distingue el de investigación, que atiende a métodos reconocidos para el procesado y la transferencia del conocimiento. Sin embargo hay algunas aportaciones difíciles de clasificar. La obra artística es resultado de un proceso de investigación aunque no siempre en la misma medida; hay ocasiones en que las obras son fruto de experiencias clave para el avance y otras en las que son ejercicios de comprobación de conclusiones sintetizadas en otras experiencias previas. En la publicación de obras artísticas es posible diferenciar el artículo divulgativo que sólo muestra algunos resultados, del que expone parte del proceso creativo y comparte el conocimiento necesario para llegar a esos resultados.

Todos entendemos hoy que la arquitectura interviene transformando el territorio, que toda operación de arquitectura debe formar un continuo con su territorio y que para ello debe manejar con fluidez todos los tiempos y todas las escalas necesarias para un discurso integrado desde la globalidad al detalle. Desde esta premisa podemos creer que toda arquitectura, por menor o puntual que sea, tiene una responsabilidad en la construcción del paisaje. Existen tantas ideas de paisaje como ideas de arquitectura y aquí pretendemos explorar algunas.

Los artículos que este número congrega bajo el titular "superposiciones", son diversos en sus métodos y sus procedimientos; en buena parte esa diversidad depende de la naturaleza del referente que se somete a observación para producir la teoría sobre el ejemplo. Unas veces más objetivos (cuando se observa la obra de otro autor) y otras más personales (cuando se revisa la propia experiencia), en ambos casos, los artículos seleccionados se muestran útiles referentes para producir esa reflexión que nos conmueva y nos provoque a adoptar una posición personal respecto a las ideas debatidas.

Para cerrar esta editorial he tenido que leer varias veces los artículos contenidos en el número; son múltiples los hilos conductores de cada discurso, múltiples matices que cambian de brillo según la hora en que se leen y según la luz del día. Los textos que este número reúne son heterogéneos, diversos y simultáneamente llenos de coincidencias, por eso creo que requieren ser leídos sin prisa, sin avidez. Sólo si no buscamos esas coincidencias podremos encontrarlas. La revista sugiere al lector una estrategia de lectura; el orden en que se suceden los artículos no es aleatorio.

El proceso se abre con una disertación sobre el origen del concepto de arquitectura en leal oposición a la naturaleza, sobre la necesidad de admitir la indisoluble convivencia con la contradicción e incluso reconocerla como beneficiosa, ya que estimula el discurso dialógico. Podemos aprender esto si nos damos el suficiente tiempo para asimilar por completo el artículo profundo que nos regala el profesor Antonio Armesto: *Entre dos intemperies. Apuntes sobre las relaciones entre le foro y el mercado*. El debate precipitado y superficial al que nos vemos condicionados por el exceso de información, hace indispensable que nos desintoxiquemos con este modo de reflexión detenida y bien argumentada que exige el artículo crítico riguroso.

Es oportuna la posterior reflexión sobre la esencia de la arquitectura y su capacidad de alterar el mundo, sobre el proceso de proyecto como un continuo entre la lectura y la escritura, entre el aprendizaje y la aportación creadora... Leyendo esas líneas aparentemente más ingenuas muchos podrán recordar haber escrito o leído algo parecido alguna vez, porque compartirán intensamente cada idea y cada sentimiento. *La escritura del mundo* es un ensayo muy informado y documentado, que recurre en gran medida a la interpretación personal, adoptando un método interesante, aunque arriesgado, difícil para investigadores poco experimentados. En este caso, su utilidad queda defendida porque se ha convertido en herramienta válida para ayudar a apreciar la contribución siguiente. Sólo tras recuperar la actitud del poeta, profunda, paciente y esforzadamente inocente, se puede llegar a entender la curiosidad y finalmente la admiración, por la capacidad de la arquitectura de Fisac para recrear con mínimos recursos un lugar difícilmente reproducible como la idiosincrasia de un ámbito rural inmerso en los años de la autarquía. Ahora que estamos convocados a reciclar, regenerar y re-habitar tanto, aprender a encontrar valores en obras menores resulta de gran interés; como ejemplo el artículo: *Fragmentos de paisaje y arquitectura. El pabellón de Ciudad Real en la II F.I.C. Madrid 1953*.

Llegado este momento, se hace indispensable el complemento que ofrece el artículo titulado: *Del gesto artístico a la producción del espacio público: creación y acción en la ciudad vivida*, que nos traslada a un tiempo reciente para enmarcar su reflexión sobre el pensamiento y las acciones en torno a los problemas de la gran ciudad. Explica la pluralidad del espacio público, informa de nuevos modos de producción del espacio urbano y de su historia a partir de los artistas etnográficos sugiriendo una generosa lista de ejemplos. Consigue despertar gran curiosidad por este tema, nos convence de que explorarlo permite adquirir otra forma de mirar y nos demuestra que ya formamos parte del juego.

Si se asimilan bien todas estas reflexiones, las teorías destiladas de ellas pueden servir para conducirnos a un estado independiente del transcurrir del tiempo, para renacer a lo concreto y presente como es la regeneración de barriadas sociales obsoletas, como las experiencias francesas de rehabilitación de conjuntos residenciales promovidos en las décadas de los 60-70 y 80-90 del pasado siglo; el artículo *El urbanismo de renovación de grandes conjuntos de vivienda en Francia, 2004-2008* es una investigación que conduce a reivindicar la necesidad

de gestionar las operaciones urbanísticas desde un control plenamente arquitectónico. Hay que decir también que resulta ejemplar en lo relativo al método científico que explicita con gran claridad.

Los arquitectos investigadores debemos incidir en ensayar e insistir en validar métodos para comunicar los procesos seguidos para la producción del proyecto, la realización y la construcción de obras decisivas para el avance de la arquitectura. En esta ocasión ofrecemos las contribuciones de dos profesores que a través del estudio crítico de varios ejemplos, muestran como el autor de arquitectura con su trayectoria, puede realizar un proyecto de investigación de largo recorrido. *leoh Ming Pei: una idea, tres variaciones* recupera la última lección que ofreció en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla el profesor Alberto Donaire, una clase magistral de la que lamentablemente no ha quedado registro en vídeo. Se analizan una serie de intervenciones de Pei, la ampliación de tres importantes museos, obras a través de las cuales el autor descubre, desarrolla y aplica una fórmula hasta el agotamiento.

Finalmente, para cerrar de forma firme esta experiencia de sucesivas derivaciones entre acciones y pensamientos superpuestos, recuperamos uno de los últimos artículos aun inédito del profesor Manuel Trillo de Leyva: *A la luz de las Cúpulas. Restauración del Reichstag de Berlín (1992-1999). Foster & Partners*, escrito para un seminario sobre Berlín celebrado en el año 2001. Leído después de transcurridos varios años, pervive su actualidad, su pertinencia, su pluralidad y su capacidad de integrar todas las contribuciones y sólo en lo justo y necesario. Su análisis sobre la intervención de Foster en el Reichstag, reconoce y valora los antecedentes para explicar la transfiguración final del edificio como una historia en la que intervienen muchos agentes. Enuncia también la posición crítica y evolutiva de Foster a lo largo de los sucesivos proyectos previos a la obra definitiva, advirtiendo el trabajo infatigable hasta encontrar la sintonía entre las acciones destinadas a recuperar la memoria de un edificio que acumula tantas intervenciones memorables y el lugar integrador que en esa historia debe ocupar la arquitectura actual.

Permitirnos un paréntesis para exponernos a la diversidad de otras ideas de arquitectura y de otros conceptos de paisaje, puede ayudarnos a tomar posiciones en el debate desde una actitud crítica; es lo que tenemos que hacer los arquitectos con cada proyecto, con cada actividad y con cada obra; aún más si pretendemos ser más que espectadores, si pretendemos participar y contribuir. No cabe duda que el arquitecto ante todo tiene que hacer bien su trabajo, pero este trabajo no es individual y personal sino colectivo y compartido; por eso la investigación es una consecuencia.

El pensamiento está construido de superposiciones, como el territorio y como en el territorio, muchas cosas instaladas sobran. Difícilmente podremos comprenderlo si no nos alejamos lo suficiente hasta prescindir del detalle, para apreciar sólo lo que es esencial y encontrar así sus claves. Es momento de ser muy selectivos, de tomar partido y de que todos asumamos esta responsabilidad de todos.

RESUMEN Este ensayo encadena tres niveles. En el primero, de la pregunta por la utilidad genuina de la arquitectura, definida en los orígenes, se deriva que la arquitectura preserva la vida de dos clases de intemperie: de la intemperie física, procurando un equilibrio con el medio (homeostasis) y de la intemperie moral procurando orientación espacio temporal. Esta doble utilidad la cumplen y la expresan unos utensilios concretos y universales, formas necesarias y objetivas, no arbitrarias, arquetipos que fundan la tradición de las formas propias de la arquitectura en la historia. El *éthos* de la humanidad, cuyo núcleo es la conciencia, para constituirse tomará de la formalidad de estos utensilios su propia sustancia formal, desde el momento en que con ellos es capaz de conjurar el tiempo destructor de la vida (meteorológico y cronológico) – un tiempo discontinuo–, y exorcizar el espacio amorfo –un espacio continuo– y desorientador de la naturaleza. Esos utensilios forman un relieve tectónico, superpuesto al de la naturaleza otorgada, al que llamamos paisaje.

En el segundo nivel se descubre que la estructura de ese paisaje reposa sobre la similitud entre estas formas objetivas y los caracteres del mercado y del foro que se corresponden, respectivamente, con la idea de homeostasis y con la de orientación.

En el tercer nivel se estudian las modalidades de relación entre foro y mercado con el objeto de hallar instrumentos para hacer la crítica del presente. El criterio principal es que foro y mercado deben mantener en la realidad una relación dialógica (conservar su contradicción o composición) y no dialéctica pues una síntesis superadora entre ellos, cuando se da, conlleva un decaimiento de la formalidad de la conciencia, menoscaba el *éthos* de la humanidad y produce la quiebra ética del paisaje.

PALABRAS CLAVES foro, mercado, naturaleza, formalidad, utilidad, crítica

SUMMARY This essay encompasses three levels. The first, on the question of the genuine utility of architecture, defined in the origins, determines that architecture preserves the life of two classes of adversity: the physical adversity, seeking to achieve a balance with the environment (homeostasis) and the moral adversity seeking orientation with time and space. This double utility is fulfilled and expressed by some non-arbitrary specific and universal tools, necessary and objective forms, archetypes that forge the tradition of individual methods of architecture in history. To shape itself, the human ethos, whose nucleus is conscience, will take the formal substance from the formality of these tools, from the moment at which it is capable of averting life destroying weather and time – intermittent but never ending forces, and of exorcising amorphous space - a continuous space and confounder of nature. Those tools form a tectonic relief, superimposed on that granted by nature, which we call landscape.

The second level reveals that the structure of that landscape rests on the similarity between these objective forms and the characteristics of the market and the forum that correspond, respectively, with the idea of homeostasis and that of orientation.

The third level studies the modalities of relationship between forum and market with the intention of finding tools with which to make a critique of the present. The main criterion is that forum and market must maintain, in reality, a dialogic, (to conserve its contradiction or composition) and not a dialectic relationship because an imbalance between them, when it occurs, entails a decline in the formality of the conscience, reduces the human ethos and produces ethical bankruptcy of the landscape.

KEY WORDS forum, market, nature, formality, utility, critique.

ENTRE DOS INTEMPERIES. APUNTES SOBRE LAS RELACIONES ENTRE EL FORO Y EL MERCADO

BETWEEN TWO ADVERSITIES: NOTES ON THE RELATIONSHIP BETWEEN FORUM AND MARKET

Antonio Armesto Aira

Hace ya algunos años que Edgar Morin advertía que frente al paradigma dialéctico en el que los antagonismos resuelven sus diferencias mediante su incorporación a una unidad superior, convenía reivindicar el análisis dialógico en el que los elementos contradictorios de lo real coexisten antagónicamente unos con otros y encuentran en la persistencia de la contradicción su razón de ser, la plenitud de su sentido.¹

Sobre la Naturaleza, ese relieve otorgado, el ser humano, se dice, ha ido roturando otro relieve al que llamamos cultura, palabra que deriva de cultivo, como es sabido. Empezar a cultivar significó establecer una relación de simpatía con la formalidad de la naturaleza: con sus ritmos, sus tendencias, sus leyes aún incomprensibles. Pero no fue una conquista, una dominación por alguien, ya que ese alguien no pudo aparecer hasta que él mismo no empezó a resonar con los ritmos de la naturaleza, es decir, *con sus propios ritmos*. Esa epifanía se asentó, pues, en una primera identidad o tautología que se desdobra en dualidad, en contradicción. Y sobre esta contradicción –su aparente separación de *la naturaleza*– se instauró la autonomía del cultivador, y éste inauguró *su naturaleza, su modo de ser*.

HOMEOSTASIS Y ORIENTACIÓN

Entre la pura supervivencia (cuando el homínido, con enorme fatiga cotidiana busca defenderse de la *intemperie física* para conservar su vida y su salud procurando entrar en homeostasis² con el medio), y la vida plena (cuando este ser consigue conjurar la *intemperie moral*, es decir, la desorientación espacio temporal) hay una distancia difícil de explorar. Pero esa distancia parece ceñir el sitio donde se inaugura la *conciencia*, si por este concepto entendemos aquello que constituye el *êthos* de lo humano y su asiento, cuyo atributo principal es el de poseer una sustancia puramente formal. Ese sitio, está claro, no se halla

en el interior del Paraíso Terrenal sino en sus afueras, en su periferia, a la intemperie o, con más precisión, *entre dos intemperies*.

De la intemperie física –debida al clima, a la necesidad perentoria de alimentos, al reflejo animal de conservar la vida– ese ser que empieza a adquirir la condición humana se redime mediante algunos utensilios: el vestido, las armas, los recipientes (la bolsa, la vasija, el cesto), el arado que abre la tierra, el granero, el fuego, la morada. La corteza terrestre, el relieve tectónico de la naturaleza otorgada, recibe ese otro relieve, esa otra tectónica, y lo soporta³. Habría, pues, una naturaleza anterior al ser humano en la que el homínido está presente. Pero no pudo haber un humano anterior a sus utensilios. Sólo una concepción creacionista puede suponer que el humano nace ya como tal y empieza a sentir “necesidades” y a satisfacerlas fabricando ingeniosos artefactos. No pudo darse esa relación sucesiva o correlativa porque el humano no aparece de súbito “completo”, lleno de aptitudes, sino que se construye a sí mismo trabajosamente. Se trataría, más bien, de una relación de simultaneidad por la cual aquella sustancia formal de la conciencia aparece *a la vez que* los utensilios y con ellos, como puede percibirse, por ejemplo, en la homología que existe entre el lenguaje y el tejido, entre lo textual y lo textil.

Son los utensilios y su formalidad los que hacen comprensible y descriptible la necesidad como algo humano y los que nos permiten hablar no sólo de una naturaleza sino de un *paisaje* (en la etimología latina de esta palabra

1. José Vidal-Beneyto, en *El País*, sábado 7 enero 2006, p.6.

2. Conjunto de fenómenos de autorregulación que conducen al mantenimiento de la constancia en la composición y propiedades de un organismo dentro de los límites necesarios para su supervivencia.

3. Ottfried Müller en su obra *Handbuch der Archäologie der Kunst*, de 1830, asocia el concepto de tectónica a la forma en que se confeccionan diversos utensilios, como los recipientes y las viviendas, y al carácter formal de operaciones como el ensamblaje o la unión.



1

1. El cabaceiro o canastro, un gran cesto levantado del suelo y protegido de la lluvia, forma primitiva y objetiva del granero, constituye para nosotros la genuina cabaña primitiva. San Juan de Camba (Lugo, Galicia).

2. Sepolcetto del Foro, Roma. Sección de la tumba GG. Una vasija contiene en su interior otros recipientes, entre ellos una urna cineraria en forma de casa.

se encuentra *pagus* –aldea– y *pagensis* –el que vive en el campo– y de ahí *país*, etc.). El paisaje, al principio es, pues, esa naturaleza en la periferia del Jardín del Edén, modificada en su relieve por los utensilios y por las operaciones que con ellos se efectúan y –según la acepción que deseamos deslindar aquí– esa noción no distingue aún entre rural y urbano, no denota una valoración de orden estético y no es un jardín. En este encuadre la propia naturaleza otorgada, la naturaleza anterior, será comprendida en su formalidad por el habitante, no como espacio amorfo, homogéneo, sino hecho de sitios, y a constituirse en parte de ese paisaje⁴.

Pensar en la anterioridad de lo humano supondría partir de la impensable escisión originaria de un ser agente respecto a la naturaleza y entender la civilización como un mero producto de la dialéctica *necesidad/satisfacción de la necesidad*, donde el resultado de la síntesis superadora de la contradicción sería una nueva necesidad de un orden superior, una necesidad cada vez más refinada. Quizá una secuela de esta creencia haya sido la formación de la ideología depredadora del progreso infinito que, extendida como una superstición ha producido la mala conciencia que se percibe en expresiones como “conservación de la naturaleza” o “restauración del paisaje”. Consignas paradójicas ya que esta actitud naturalista ha desembocado en lo que desde mediados del siglo XX se conoce como *transhumanismo*, una suerte de filosofía que prefigura la expansión biotécnica de las capacidades que nos convertirá en posthumanos, criaturas renovadas, resultado de una *síntesis*⁵.

Por el contrario, aquella superposición *sin mezcla*, aquella “con–posición” fundadora –por la cual la naturaleza recibe sobre sí a los utensilios, produciendo una nueva tectónica, un relieve nuevo y compuesto, levemente distinto a la naturaleza otorgada y en el cual reconocemos nuestra humanidad– se caracteriza por estar exenta de misticación. Y este carácter primordial de la humanidad es, según creemos, el que debería convertirse también en su destino.



2

LA UTILIDAD UNIVERSAL DE LA ARQUITECTURA: CONJURAR LA DISCONTINUIDAD DEL TIEMPO Y LA CONTINUIDAD DEL ESPACIO

Una familia de utensilios sirve para conservar la vida en el tiempo: son los recipientes, en los que las nociones contradictorias de cóncavo y convexo coexisten antagónicamente produciendo su sentido, es decir, su utilidad. El recipiente sirve para recolectar y almacenar, para conservar, acarrear, cocinar, para guarecerse en su interior... Suministra respuesta a infinidad de necesidades pero su utilidad es anterior y autónoma respecto a ellas de tal modo que éstas sólo se definen y encuentran su nombre verdadero una vez que el utensilio despliega y realiza su utilidad.

Un recipiente (cesto, vasija, arca) dotado de una cubrición y colocado establemente sobre una base que lo eleva del suelo, constituye el granero primitivo y es el modelo ejemplar para la arquitectura, fundando el orden tripartito (figura 1). La forma objetiva del granero preserva de la pudrición, conserva la vida en el tiempo uniendo una cosecha con la sucesiva y la semilla contiene el principio de la resurrección. La tumba es análoga al granero pues conserva la vida en el tiempo a través de la memoria que engarza los restos de los antepasados como eslabones de la estirpe. Estos utensilios del tipo recipiente cumplen, pues, una función homeostática –el granero lo hace de modo literal y la tumba simbólicamente– ya que consiguen exorcizar el efecto destructor del tiempo (en su doble acepción meteorológica y cronológica); ese tiempo

que devasta la vida biológica, se convierte, gracias a la utilidad del granero y de la tumba, en continuo en sentido cíclico, en eterno (figura 2). Pero, además, la fijeza de estos utensilios en el espacio homogéneo y continuo de la naturaleza introduce en ella una discontinuidad reconocible para aquellos que los han confeccionado y dispuesto en aquel sitio, y también para los demás, *para los otros*.

En resumen, estos utensilios contradicen a la naturaleza otorgada al conjurar dos de sus caracteres destructivos: la discontinuidad del tiempo biológico y la continuidad u homogeneidad desorientadora del espacio, inaugurando así el concepto de *lugar*, que contiene aquellos caracteres, pero invertidos. En efecto, la noción de lugar se compone de un sitio elegido, *discontinuo*, delimitado y de un tiempo *continuo* que lo atraviesa, un tiempo hecho por y para la memoria. Un lugar tendría, pues, la virtud de conservar la vida y de orientarla, de aliviarnos de la precariedad física y de la desorientación, de resguardarnos de las dos intemperies.

Pero incluso aunque nada se conserve en su interior, pues ni siquiera lo posee, el *menhir*, con su radical convexidad produce su *entorno* y lo define, por oposición, como una concavidad alrededor que rompe la previa condición amorfa del espacio: la piedra espetada, hincada en el suelo no es un recipiente, no guarda, no almacena, no permite guarecerse (figura 3). ¿Por qué, entonces, un grupo de seres ateridos y famélicos hace el descomunal esfuerzo de arrastrarla y cambiarla de posición para erigirla en un sitio elegido, es decir, por qué ese *grupo*

4. Mircea Eliade, en su libro *Lo sagrado y lo profano*, explica que las roturas y pliegues naturales, las discontinuidades del espacio, son el asiento de las *hierofanías*, de la manifestación de lo sagrado, y que para el hombre de las sociedades arcaicas no sólo el espacio sagrado se opone al profano y se distingue de él sino que es el único que tiene una existencia real, *constituye la realidad* por excelencia. Esto último es del máximo interés: puesto que la ruptura operada en el espacio natural define un punto fijo, un centro, un eje, unas direcciones, esta discontinuidad se erige en el fundamento de toda orientación, en la base de un sistema relacional de índole estrictamente formal. Interesa aquí ese papel que juega la discontinuidad espacial en la construcción de la noción de lo *real*, de lo humano, y no tanto que ese hecho se pueda asociar a lo *numinoso* y al fenómeno religioso. No hubo que esperar al cultivador para percibir o introducir esas roturas pues ya el cazador recolector desarrolló la perspicacia necesaria para ver el espacio natural como discontinuo.

5. El posthumano sería una perfección o ampliación del humano y se formaría de modo similar a como hemos conjeturado que éste lo hizo: por integración en sí mismo de sus propios descubrimientos, que ahora habrá que llamar científicos técnicos. Pero hay unas diferencias sustantivas: este posthumano ya no se construye con la dimensión abstracta de la formalidad de los útiles sino que se propugna como un ser mixto, hiper-ortopédico y la naturaleza resultante como un híbrido inextricable.



3. Menhir en la Bretaña francesa. En este área se encuentra, caído y fragmentado, el gran menhir de Locmariaquer que alcanzaba más de 22 metros de altura y sobrepasaba las 300 toneladas.

concepto de representación. Aquí postulamos que la utilidad genuina de la arquitectura consiste, precisamente, en construir lugares, en construir el mundo como *un lugar hecho de lugares*. Pero este proceso, que es dinámico –histórico–, contrasta con el carácter principal de la arquitectura, que es el de ser *conservadora*. Y en este antagonismo entre dinamismo y conservación encuentra la arquitectura la plenitud de su sentido.

EL FORO Y EL MERCADO

Nos serviremos de este par de términos en un sentido amplio, sin negar algunas de sus acepciones convencionales⁶ para explorar sus caracteres y sus relaciones recíprocas y para comprender a través de ellas los rasgos de una posible tradición positiva en la construcción de aquel *paisaje* en el que nos hallamos incluidos. Al menos desde una perspectiva occidental, podríamos afirmar que estas nociones están presentes en la construcción de ese paisaje que hemos llamado humanidad, aunque habitualmente se asocian casi de modo exclusivo con el fenómeno urbano, en particular con la ciudad que hereda la tradición grecolatina. Podemos decir que la idea de esa dualidad, de esa oposición complementaria, se ha mantenido a través del tiempo.

Resulta útil establecer una correspondencia entre las nociones de mercado y foro y las de homeostasis y orientación: la conservación homeostática de la vida correspondería al mercado, mientras que la idea compleja de orientación reclamaría la existencia del foro. Pero esta asociación exige ensayar una caracterización somera de cada noción y una aproximación a las modalidades de relación entre ellas.

La producción, almacenaje y trasiego de los bienes necesarios para la vida, los sistemas de creación del valor y su gestión y difusión, han hecho que el mercado juegue un papel específico en la construcción de aquel paisaje. El mercado se caracteriza por su implicación con el mundo natural y con su explotación y transformación científico-técnica. Se identifica con la idea de acumulación, de cantidad y de ocupación, con las cosas corpóreas y dotadas de figura; con el gregarismo, con el intercambio, con la idea de movimiento, pero sobre todo con la obsolescencia y con lo residual.

realiza con enorme trabajo una mera operación formal? Porque esa *disposición* convierte la piedra en un utensilio que formaliza el espacio y el tiempo: instaura un centro y una periferia; es un reloj y un calendario; les libra, a todos, de la intemperie moral, de la desorientación, sin que sea necesario hablar aquí de religión, de trascendencia o de magia pues se trata de un hecho inmanente, laico, genuinamente humano. Una asociación inmediata convoca, como epitome de lo dicho, a la gigantesca columna hueca de Loos para el *Chicago Tribune*, que reúne los arquetipos del silo, del orden tripartito y del *menhir*, formas propias de la arquitectura.

Estos utensilios contienen, por tanto, el radical etimológico de lo monumental que, como vemos, aparece vinculado al auténtico significado de *utilidad* y aún no al

El papel complementario del foro se fundamenta en su consistencia espacial. El espacio del que hablamos está formalizado, se estructura en torno al concepto de relación, posee formalidad y excluye la dimensión figurativa. No se basa en los objetos sino en las distancias relativas, en los intervalos. Contiene, pues, notas opuestas a las del mercado: el foro es cualitativo y se instaura como un vacío activo, estructural, obtenido por desocupación del espacio, en el sentido que Jorge Oteiza quería explorar en su propia obra como artista. El foro no es naturalista pues se destaca de la naturaleza para poder comprenderla de modo analítico, por contemplación y meditación.

Estas notas complementarias del foro y el mercado se corresponden con ciertos rasgos de la formalidad de la vida, de la conducta ritualizada de los sujetos. El mercado se apoya en el valor de cambio y el foro lo hace en el valor de uso. En el mercado la mirada, obstaculizada por los objetos, se concentra en ellos y es seducida por su figura; el enfoque es corto, miope y, casi siempre por debajo de la línea del horizonte, tiende hacia el suelo. En el foro la vista puede extenderse hacia el horizonte y hacia el cielo, su recorrido es largo y su enfoque lejano, y da idea de la posición y de la medida. El mercado tiende a ofuscar, a extraviar, induciendo al estupor; el foro aclara, discrimina, estimula la inteligencia activando la perplejidad analítica. En el primero reina la animación y el bullicio; en el segundo el silencio y la calma a la espera del acontecimiento.

En resumen, el *sistema foral* de una ciudad o de un territorio conjuga la *formalidad* de las instituciones colectivas con la formalidad del *espacio* y los *compone* con la naturaleza, sin mistificación y, por otro lado, pone en valor la *persistencia* de ciertos elementos a través de la memoria, de modo que consigue la orientación espacio-temporal preservando a los individuos (ciudadanos) de la *intemperie moral*; el sistema foral le permite al habitante percibir analíticamente la superposición de las tectónicas operada en el tiempo y comprender así la correlación o composición entre lo construido y la morfología geográfica precedente. En cambio, el *mercado*, aunque ocasionalmente

se apropia del ámbito foral y se escenifica en espacios, tiende a confundirse con los intersticios topológicos que dejan entre sí los *objetos-mercancía*, objetos que se definen por su *figura* o silueta epitelial, *sintética*, y que se ofrecen con el objetivo de librar al individuo (productor-consumidor) de la *intemperie física*, ayudando a su regulación *homeostática*, es decir, a su perentoria necesidad biológica de adaptación a los *cambios*.

Así pues, foro y mercado son necesarios y antagónicos y no es posible adoptar una posición maniquea que tome partido por uno de los dos. La ocasión para ejercer un juicio crítico aparece al examinar las modalidades en que ejercen su antagonismo.

LAS RELACIONES ENTRE EL FORO Y EL MERCADO

A poco que se indague se comprueba que el foro y el mercado, en momentos y ejemplos significativos de la historia, se entremezclan, incluso en su aparición, sin que sea fácil discriminarlos. Pero hay otra tendencia que pugna por otorgarles un papel definido y deslindado y esto resulta de gran valor instrumental para la crítica del presente.

En el ágora de Atenas compradores y vendedores venidos de todo el país se mezclan con ciudadanos que se dirigen a los tribunales y con curiosos ávidos de noticias o personas dedicadas al culto o a la instrucción, etc. Pero se sabe que las mujeres libres se guardaban de ir al mercado y que delegaban en un esclavo, el *agorastès*, esa tarea. En el mundo romano, la palabra *forum* se aplicaba, según Cicerón, al espacio descubierto que se dejaba delante de las tumbas; precisamente, en Roma, el valle pantanoso e insalubre entre colinas donde se establecería el *Forum Romanum* empezó siendo una necrópolis y, hacia el 600 a.C., después de ser drenado con la *Cloaca Maxima*, se convirtió en el enclave del mercado y de la vida política y judicial. Incluso los mercados se designaban como *forum boarium* (mercado de los bueyes), *forum suarium* (del ganado porcino), *forum piscarium* (del pescado), *forum olitorium* (de las legumbres), *forum olearium*

6. Por ejemplo, que tanto uno como otro constituyen la esfera de lo público, el ámbito de los intercambios y de los encuentros interpersonales, y se contraponen a la esfera de lo privado y de lo íntimo.

4. Foro principal de Pompeya. Este espacio desocupado, con su eje largo orientado al Vesubio, preservaba la relación visual y espacial entre la ciudad y el volcán que fue tan determinante en la vida y en la muerte de los pompeyanos.

5. La Plaza de Sant Josep, al lado de las Ramblas, un foro neoclásico, construido en 1840 por Josep Más i Vila, que quedaría ocupado, en 1914, por el mercado de La Boquería al cubrirse todo el espacio a la altura de las terrazas.

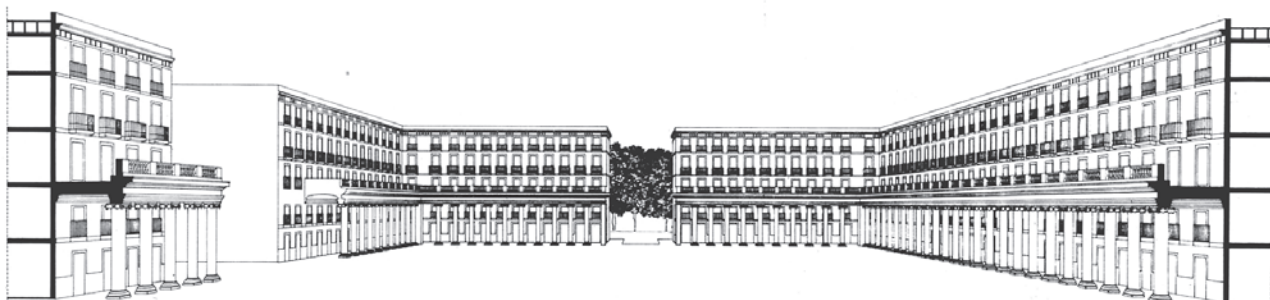
6. El mercado de La Boquería, en Barcelona, cuya cubierta, construida en 1914, eclipsó, ocupándola, la gran plaza neoclásica de Sant Josep.



4



6



5

(del aceite), etc. Y de la palabra *forum* derivarían *foire* y *feria*, que se asocian con la actividad mercantil.

Pero esta proximidad no es una constante y, la confusión, cuando se produce, sólo expresa una propensión oportunista del mercado a usurpar el lugar del foro e incluso a poner en peligro su pervivencia. Aldo Rossi en *La Arquitectura de la Ciudad*, después de relacionar el Foro Romano con el concepto de *locus*, de sitio elegido, destaca cómo alrededor del siglo IV cesa allí la actividad mercantil y el sitio se convierte en una plaza, casi siguiendo lo que Aristóteles propugna en *La Política* por aquella época: *La plaza pública [...] jamás será ensuciada con mercancías y el ingreso a ella estará prohibido a los artesanos [...] lejana y bien separada de ésta se situará la que se destine a mercado [...]*. Y, en una línea parecida, Nietzsche, en el aforismo 280 de *La gaya ciencia*, excluye incluso la actividad religiosa institucionalizada: *Sería necesario comprender algún día –quizá ya cercano– qué es lo que falta en nuestras ciudades: lugares silenciosos, amplios y despejados para meditar, lugares con altos y largos pórticos que nos protejan de la intemperie y del ardiente sol, donde no penetre rumor alguno ni de carruajes ni de gritos y donde, por una sutil urbanidad, se prohíba incluso que el sacerdote rece en voz alta.*

Existe, sin embargo, una tradición donde el foro y el mercado conviven en ejemplos de gran belleza. El propio Foro Civil de Pompeya, una vez sistematizado, se formula como un vacío obtenido al someter al conjunto de edificios y funciones que lo rodean (figura 4). Ese vacío está orientado al Vesubio y al cielo y es una sinécdoque de la ciudad en su territorio. Otro ejemplo, los *broletti* italianos, son edificios que se componen de una gran aula, sede del gobierno comunal, apoyada sobre una planta baja porticada que admite la actividad mercantil; de ellos derivan los *Palazzi della Ragione*, como el de Padova o de Vicenza, que constituyen hechos urbanos y territoriales. Existen edificios similares en Francia y Alemania. Las aulas sobre un apoyo recuerdan a los graneros: arcas levantadas del suelo.

Muchos espacios alternan su condición de vacío activo en la ciudad o el territorio con su ocasional ocupación

por la actividad mercantil. El sistema foral de espacios es generoso con el mercado y permite que éste lo invada eventualmente. Pero cuando el mercado tiende a quedarse, a instalarse en el sitio de modo permanente, esa ocupación supone la pérdida irreparable de un sistema de relaciones esencial para el equilibrio humano en el paisaje.

El marchamo de espacio público con el que se acompaña tanto al foro como al mercado ha servido para legitimar demagógicamente ciertas operaciones urbanas que, en realidad, implican una fuerte adulteración y un menoscabo de la complejidad y belleza de la ciudad y marcan su destino. Para ilustrar este hecho negativo hemos escogido algunos ejemplos recientes referidos a la ciudad de Barcelona que, no obstante, han sido propuestos como modelo a imitar.

Empezaremos por un precedente ilustre. En 1840, tras el derribo del convento de *Sant Josep*, junto a las Ramblas, Josep Màs i Vila edifica una elegante plaza porticada –siguiendo el *Regent's Park* de John Nash en Londres (1752–1835)–, para acoger la actividad mercantil que existía en ese entorno desde el siglo XIII. (figura 5) El mercado a cielo abierto convivirá con ese foro durante 74 años, hasta que su cubrición, en 1914, lo haga desaparecer por ocupación. El mercado de *La Boquería* es ahora uno de los principales atractivos turísticos de Barcelona. (figura 6) Un espacio contiguo, la plaza de la Garduña, podría acoger la actividad del mercado y desocupar así el foro neoclásico, pero en este momento se procede ya a su relleno con un conjunto de viviendas.

Los Juegos Olímpicos de 1992 propiciaron una transformación de la ciudad que debía incluir “su apertura al mar”. Junto a la realización de importantes y necesarias infraestructuras, se llevó a cabo la configuración de la fachada marítima, entre la ciudad histórica y la desembocadura del río Besós, operación aún en curso. El éxito de la gestión económica, mercantil, de este proceso contrasta con el empobrecimiento resultante en cuanto a las relaciones espaciales entre la ciudad y su geografía. El sector de Levante, antes separado del mar, su límite natural, por una muralla de escombros y de viejas fábricas, quedó, ahora, higiénicamente separado por una ronda de tráfico



7

7. Cartel publicitario con el que el Ayuntamiento de Barcelona promocionó el llamado Forum de las Culturas, celebrado en el año 2004. De modo incauto, la gigantesca y lujosa mercancía constituía un oxímoron revelador de las motivaciones ocultas que animaban a los encargados de regir el destino de la ciudad.

8. Antiguo cementerio de Bogotá, construido entre 1790 y 1830 por el arquitecto español Domingo Esquiaqui. Desde este lugar se reconoce la geografía que determina la forma de la ciudad: los cerros que dan la directriz norte-sur y limitan la sabana surcada por las quebradas perpendiculares. El Cementerio, sitio elegido, espacio desocupado atravesado por la memoria o eje del tiempo, es el foro por antonomasia.

ejecutada en falsa trinchera, es decir, por terraplenado, dejando con ello a todo el sector convertido en una especie de falso *polder*, agazapado tras aquel dique aparente. Esta barrera se completó al permitir que las edificaciones en primera y segunda línea cabalgaran sobre las calles que descienden hacia el mar, obturando su visión y, en el sentido inverso, la contemplación de la cordillera prelitoral y de la montaña del Tibidabo.

En la dirección paralela al mar, una serie de operaciones clausuran la relación entre la línea de ribera y la montaña de Montjuich, elemento fuerte, como el mar, del *locus* originario de la ciudad. Un edificio singular, sede de la Compañía del Gas, culmina esa oclusión y además interfiere la visión del mar que se tenía desde la parte alta del Paseo de San Juan, por encima de los árboles del parque de la Ciudadela. Al otro extremo de esa fachada marítima, en la prolongación de la Avenida Diagonal, se consuma en el 2004 otra operación, el *Forum de las Culturas*, que lejos de propiciar el encuentro de la ciudad con su geografía, establece con el mar una mezquina y mera relación de vecindad. El término *Forum* se convierte en este caso en un sarcasmo,

gráficamente expresado por los gestores públicos en un cartel publicitario del evento, donde éste era ofrecido como un rutilante obsequio empaquetado (figura 7).

La Plaza de las Glorias, un espacio urbano crucial pero irresuelto, al que Cerdà otorgaba el papel de vacío activo, estructural, en el territorio geográfico donde se asienta Barcelona, elevó su cota de nivel cuando se trazó el ferrocarril, también en trinchera terraplenada. Esta cota permitiría ahora contemplar el mar a través de la cuenca vacía de las calles si no fuera porque, como ya hemos dicho, unos edificios en la línea de costa las cabalgran. Para colmo, como primera operación para urbanizar la Plaza se está construyendo un edificio directamente sobre el eje de una de estas calles.

La suerte está echada, el mercado gana la partida y este triunfo se encubre diciendo que Barcelona *–la millor botiga del món*, según un eslogan municipal– sigue, en lo urbanístico, un supuesto plan teórico: el “modelo de la ciudad compacta”. A las siguientes generaciones les quedará la ardua tarea de proceder a su desocupación espacial (figura 8).



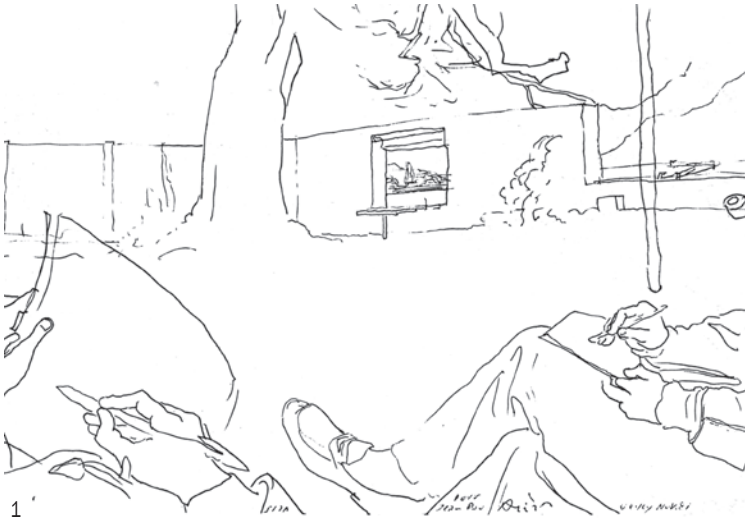
8

Bibliografía

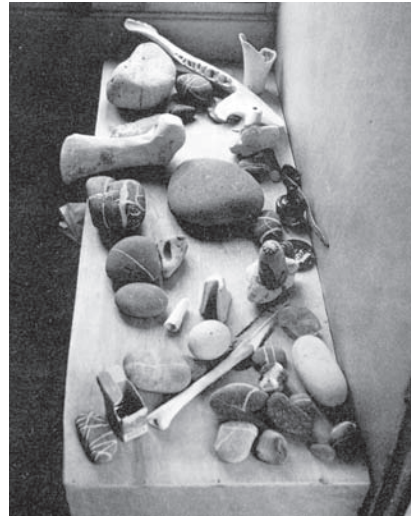
- BANHAM, Reyner: *A Concrete Atlantis*, MIT Press, 1986. V. c.: *La atlántida de hormigón. Edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*. Nerea, Madrid 1989
- BENEVOLO, Leonardo: *Diseño de la ciudad-2: El arte y la ciudad antigua*, Gustavo Gili, Barcelona 1977.
- ELIADE, Mircea: *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt, Hamburg 1970. V. c.: *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona 1979.
- GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid 1981.
- RUDOLFSKY, Bernard: *The Prodigious Builders*, Martin Secker & Warburg Ltd, London 1977.
- RYKWERT, Joseph: *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*, Hermann Blume, Madrid 1985.
- TUBEUF, Georg: *Traité d'architecture théorique et pratique*, Fanchon et Artus, Paris 1900.

Antonio Armesto Aira (Quiroga, Lugo, 1947) es arquitecto (1972), doctor arquitecto (1993), profesor de Proyectos en la ETSA de Barcelona (desde 1978) y Titular desde 1998. Director del máster *Arquitectura: Crítica y Proyecto* desde 2002 y miembro del grupo de investigación HABITAR. Redactor de *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* y autor o coautor de 26 libros y de numerosos artículos, indaga sobre el *êthos* de la arquitectura y la Teoría del Proyecto.

1. Álvaro Siza, dibujo de la casa de la madre de Le Corbusier.
2. Objetos recogidos por Le Corbusier en la playa de Cap-Martin.



1



2

RESUMEN El mapa de un arquitecto es un paisaje alternativo, una representación intencionada del medio que se aleja del documento impuesto y apunta la posibilidad de transformarlo, así comienza el proyecto; el sentido inverso, llevar al territorio los signos del plano, remite a la esencia de la arquitectura y su capacidad de alterar el mundo. Nuestras representaciones describen una realidad y a su vez son otra distinta, entre ambos campos se produce un flujo que los liga y los condiciona. La cartografía está relacionada con la idea de microcosmos, la arquitectura tiene algo de descripción del universo a través de fragmentos concretos. A veces es necesario distanciarse para comprenderlo; otras, la extrapolación a partir de una pequeña conquista permite modificarlo desde límites que apenas se alejan de nuestro cuerpo. Acaso proyectar consista en encontrar la distancia adecuada. La mirada sensible del arquitecto traza asociaciones y planifica encuentros, en el plano de su mesa conviven trabajos en desarrollo de escalas diversas con proyectos ajenos e ideas propias, en esta contigüidad comienzan a surgir relaciones. Para un arquitecto, que al proyectar describe realidades todavía inexistentes, los proyectos y las investigaciones son un lugar para la especulación y la mirada personal. Lectura y escritura constituyen un proceso continuo y creador.

PALABRAS CLAVE Proyecto, investigación, continuidad, representación, territorio.

SUMMARY The map of an architect is an alternative landscape, a deliberate representation of the environment which moves away from the imposed document and points out the possibility to transform it, thus begins the project. The inverse sense, to take the contents of the plan to the land, transmits the essence of architecture and its capacity to alter the world. Our representations describe one reality, whilst being of another, a flow takes place between both fields that ties and determines them. Cartography is related to the microcosm idea, architecture has something of the description of the universe through concrete fragments. Sometimes it is necessary to be distanced from it to understand it. At others, the extrapolation from a small conquest allows it to be modified from limits that are barely apart from our body. Perhaps planning consists of finding the suitable distance. The sensitive view of the architect draws associations and plans meetings, on their drafting table works coexist that develop diverse scales with other people's projects and the architect's own ideas. In this contiguity, relationships begin to emerge. For an architect, who when planning describes still nonexistent realities, the projects and the investigations are a place for speculation and personal viewpoint. Reading and writing constitute a continuous and creative process.

KEY WORDS Project, investigation, continuity, representation, land.

LA ESCRITURA DEL MUNDO

THE WRITING OF THE WORLD

Ángel Martínez García-Posada

PLANOS (figuras 1 y 2)

Robert Louis Stevenson sostenía que un creador debía trabajar siempre en una habitación con tres mesas: la primera llena de planos y libros, la segunda para escribir, la tercera debía estar vacía. Un mapa, como un proyecto, tiene algo de proyección de la persona sobre la realidad y es el resultado de un modo personal de ver, de leer el mundo, de recorrerlo con nuestra mirada. Cuando el mapa se llena de referencias personales el cartógrafo empieza a hacer suyo el lugar. La representación de un lugar puede atender a múltiples variables, el arquitecto que cartografía un territorio transforma la realidad desde el momento en que establece su punto de vista o define las variables de su leyenda. La realidad es un objeto mudo y puede ser creada a partir de cada lectura personal que de ella se hace, nuestra visión del mundo. Miramos profundamente el lugar, intentamos aprehender sus características fundamentales, como quien lee una vida en las líneas de una mano. La percepción de un espacio no se efectúa en la imagen que recoge el ojo, sino en la reconstrucción que hacemos con las sucesivas imágenes de la memoria.

La secuencia histórica de los mapas que en el mundo han sido es tan extensa como apasionante. Éstos siempre han estado relacionados con la idea de microcosmos, el hecho de representar el mundo sobre una superficie limitada remite a la idea de un mundo más grande que lo contiene, salvo en aquel cuento de Borges en el que el mapa del Imperio Chino coincidía con la superficie del Imperio. El mapa de un arquitecto también es una representación intencionada que se aleja del documento impuesto, empezamos a intuir la posibilidad de alterar ciertas geometrías, multiplicar o reducir distancias... y así comienza el proyecto.

Los dibujos y apuntes de viajes de los grandes maestros del Movimiento Moderno muestran sus diferencias y matices personales dentro del cuerpo de la modernidad. Escribió Le Corbusier sobre la capilla de Notre Dame du Haut: *“Un caparazón de cangrejo recogido en Long Island, cerca de Nueva York, en 1946, yace sobre la mesa de trabajo. Llegó a ser el tejado de la capilla”*. Acaso sea este lugar recurrente, el de la mesa del arquitecto, la radiografía del territorio de nuestro pensamiento.

El arquitecto impregna de sí mismo los mapas que hace, todo mapa es un paisaje alternativo, podríamos alterar el sentido de la información y llevar al territorio los signos del mapa y nos estaremos refiriendo al proyecto arquitectónico y a su capacidad de alterar la realidad. Como en la doble representación de los lugares de Robert Smithson, cada uno de ellos terminal de una relación que fluye en ambos sentidos, así, nuestros mapas representan una realidad, pero ellos a su vez son otra realidad, nuestra memoria culta de un territorio. Entre ambos campos se produce un flujo que los liga y los condiciona en sus transformaciones. Una cartografía es la representación intencionada de una topografía, intencionada en cuanto que pone en contacto mundos diferentes, verdades objetivas e impresiones subjetivas. El territorio revelado en la representación pasa a ser un modelo de aproximación abstracto, una creación de aquel que lo representa. Si tuviéramos que rodear Groenlandia utilizando un mapamundi como guía habríamos de avanzar muy despacio, con objeto de poder asumir la sensación de inmensidad que provoca el mapa y al propio tiempo ser fieles a las dimensiones reales de la tierra, lo que nos acerca a esa idea de un plano que comprenda la escala de las distancias y los tiempos, o que atienda a los diferentes sentidos. Podríamos utilizar la metáfora del ángel de Siza que extendía su sábana sobre el territorio y desvelaba sus rasgos determinantes, como aquellas envolturas de Christo de esculturas, edificios o lugares. Invirtamos el sentido de la metáfora: podemos pensar el territorio como una sábana que esconde realidades superpuestas que se han ido sedimentado, y empezar a cartografiarlo como quien destapa ese velo.

El agua, la nieve, las nubes, la sombra, la niebla, revelan nuevas dimensiones del territorio, en su capacidad de borrar selectivamente estratos y relacionar entidades, como los planos situacionistas de París, que dibujaban conexiones mentales entre partes de la ciudad grafiadas como islas sobre un fondo blanco. El territorio no es una realidad plana, está formado por numerosos niveles, sólo algunos visibles, evidentes o de forma reconocible. Ningún territorio, como ninguna arquitectura termina en un punto, cualquier objeto extiende su influencia al infinito.

Cuando alcanzamos una cierta altura y poseemos una visión de pájaro, la distancia permite reconocer las formas. La conquista del espacio aéreo nos ha desvelado

3. Robert Smithson trabajando en *Spiral Jetty*.

4. Isamu Noguchi junto a la maqueta de Contoured Playground para Central Park, 1941.

otra percepción del territorio. Con su particular lirismo lo transmitía el *Vuelo Nocturno* de Antoine de Saint-Exupéry y lo anotaba Le Corbusier durante un vuelo a Tokio: “Se podría escribir una condición humana basada en el vuelo aéreo”. La mirada a vista de pájaro era para él “una nueva función añadida a nuestros sentidos, un nuevo patrón de medida, una nueva base para la sensibilidad”. El llamado efecto casa de muñecas, cuando ascendemos al principio las cosas se ven normalmente y de repente todas se convierten en pequeñas hormigas, tiene tanto que ver con los juegos de escala como con la propia actividad de proyecto, avanzar y retroceder continuamente, desde el argumento original hasta la evolución formal de nuestras ideas. Cuando descendemos la tierra parece no aproximarse nunca, hasta que se percibe que se acerca a gran velocidad, el momento de abrir el paracaídas.

Michel Tournier distinguía entre artistas influidos por la geografía o por la historia. El arquitecto se posiciona en un punto intermedio entre ambas disciplinas y trabaja más con relatos que programas. La obra de Robert Smithson es una reflexión sobre la contigüidad entre territorio y representación: la relación entre sus mapas y sus contenedores, lugar y no-lugar, representación del territorio y memoria de un paisaje recordado. En su breve e intensa trayectoria inventaría paisajes y geografías, lugares de la mente para los que trazaba mapas y dibujos: sus líricos continentes hipotéticos, *la Isla del Vidrio*, *Spiral Jetty*, no resulta difícil entender su interés por el trabajo de Frederick Law Olmsted, creando una topografía artificial en el terreno baldío que ocupaba Central Park, aprovechando los accidentes de aquella abrupta geografía.

Los hombres de Altamira reconocían el perfil de la roca antes de empezar a pintar. Así, las grietas y los volúmenes de la piedra eran incorporadas a la forma del dibujo. Éste dependía por tanto de la topografía de la cueva y a partir de una grieta que podría ser el lomo del animal o el trazo definitorio de la cabeza, el hombre primitivo componía el resto del paisaje de figuras. El volumen de la roca resaltaba los dibujos sobre ella, línea y orografía eran dependientes. Lugar y dibujo, territorio y proyecto, se interrelacionaban y enriquecían, el habitante de las cuevas proyectaba a partir del conocimiento e interpretación del lugar. Como los dibujos del hombre de Altamira a partir del reconocimiento de la roca, los proyectos de Siza a

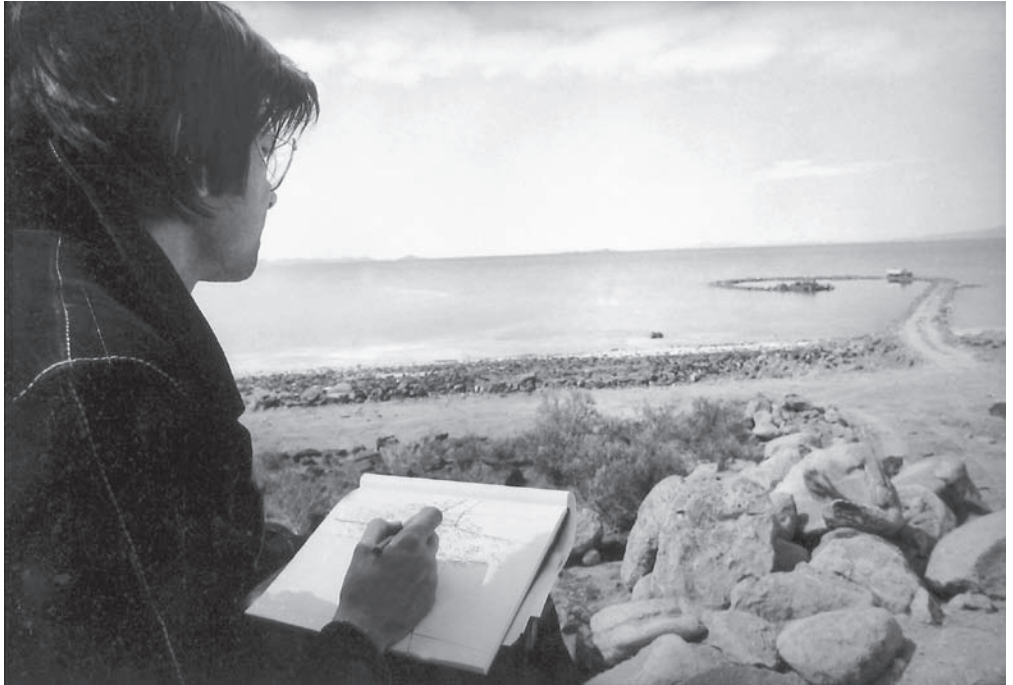
partir de sus dibujos o *Spiral Jetty*, el proyecto como la respuesta a una interpretación de un lugar.

En la representación de la realidad, igual que en cualquier proyecto, encontramos una situación de conocer, de comprender, de captar algún aspecto de un lugar. Ponemos sobre la mesa un conjunto de intereses personales y como en una cocina en la que vamos reuniendo ingredientes, los ponemos en contacto, establecemos proporciones, atendemos a consejos o buscamos caminos nuevos. Javier Marías ha utilizado alguna vez la figura de la escritura con mapa o con brújula. Tener un mapa implica que cuando empiezas, sabes dónde vas a encontrar un río, una montaña, un precipicio, un lago o unas bestias; al carecer de mapas, y sí poseer una brújula, sabes más o menos hacia donde quieres ir, pero cuando, en esta particular exploración de *La Isla del Tesoro*, llegan el lago, la montaña, el precipicio o las bestias, desconocías que estaban justo ahí, por mucho que llegases a intuirlos. Entonces la invención cobra su sentido original del latín *invenire*, descubrir, hallar, averiguar.

Cualquier proyecto oscila siempre entre una componente objetiva, tangible y otra individual, subjetiva. Nuestras mesas de trabajo se llenan de objetos encontrados por casualidad o de imágenes que tienen que ver con nuestro pasado. Las distintas arquitecturas sobre un territorio son como los objetos sobre el tablero, como el cangrejo en la mesa de Le Corbusier.

FRAGMENTOS (figuras 3 y 4)

En la primavera de 2007 leí *Tokio Blues* de Haruki Murakami. Recuerdo el pasaje en que Watanabe decide subir a la azotea de su residencia, lleva en un bote la luciérnaga que le había regalado su compañero de habitación. Desde las alturas contempla las luces de Shinjuku e Ikebukuro. En el recipiente la luciérnaga brilla débil frente a la noche; al salir levanta el vuelo, Watanabe sigue su estela hasta perderla. Aquel par de páginas me pareció un hermoso cuento en mitad de la novela, la historia de un leve halo enfrentado a la inmensidad de la ciudad era la metáfora de la soledad oscura del protagonista, esforzado en recordar un rastro en la penumbra. Escribí en sus márgenes alguna nota torpe sobre el germen de los proyectos, chispazos de ideas en medio de la realidad; también alguna evocación de la tradición del haiku, cortocircuito



3



4

fugaz que hace saltar distancias y escalas. *“La lejana montaña / se destaca en los ojos / de la libélula”*. En los días previos había probado a escribir un prólogo para mi tesis doctoral, ingenuamente personal, sobre un paisaje en una gran ciudad en el que en noches de verano pueden verse luciérnagas. No supe renunciar a incluirlo a modo de nota de despedida que explicara mi fascinación por ciertos lugares urbanos tan reales como míticos.

Paul Hindemith explicó así el modo en que componía su música: *“Es como asomarse por una ventana a la noche oscura en plena tormenta de truenos. De repente hay un fogonazo de luz que ilumina todo el paisaje. En esa fracción de segundo, uno ha visto todo y nada. Lo que se denomina composición es la paciente recreación del paisaje, piedra a piedra, árbol a árbol”*. John Cage contaba que aprendió su innovador concepto musical de Charles Ives, un compositor americano casi ignorado en vida: cualquier hombre sentado en su porche mirando hacia las montañas con el sol de poniente podía oír su propia sinfonía.

En el prólogo de su recopilación de cuentos *Sauce ciego, mujer dormida* Murakami refiere la diferencia entre escribir novelas o cuentos. El escritor los asimila a plantar un bosque o un jardín, los dos procesos se complementan y crean un paisaje completo. Nunca escribe cuentos mientras termina una novela; nunca piensa en una novela mientras da forma a sus cuentos. Como si necesitara tiempo para pasar de uno a otro; esta alternancia ensancha su mundo ficticio. Así he sabido que *“La luciérnaga”* fue un cuento que luego reescribió e incorporó a *Tokio Blues* con algunos cambios, como una narración que había crecido en su mente hasta transformarse en una novela. Pese a la aparente independencia que Murakami pretende señalar entre procesos, resulta claro que en su mente cuentos y novelas se conectan de manera orgánica.

Juan Navarro Baldeweg advirtió en un mueblecito de la casa Tugendhat la prefiguración de la casa Resor; el panel curvo del Café de Terziopelo y Seda es el antecedente de las paredes de ébano y vidrio de la casa en Brno. En una de las *“piezas de Mies”* en la que los Smithson se referían a la virtud del maestro para dejar inducir la naturaleza de su sistema en cada fragmento, Peter afirmaba que era posible comprender el tipo de sociedad que soñaba Mies aún cuando nunca hablara del tema, *“la ciudad*

miesiana está implícita en la silla Mies”. Tal vez por ello Alison y Peter abrieron la ventana del cuarto para la escoba de la bruja a la infinidad del bosque; Aalto descubrió el paisaje finlandés confinado en la gran mesa blanca de su padre topógrafo; Le Corbusier pasó sus últimos días en su proyecto de escala más reducida, el inagotable *Cabanon* y su ventana al mar donde encontraría su muerte.

La arquitectura tiene algo de descripción del universo a través de fragmentos concretos, deseo de que lo infinito y global pueda encogerse hasta caber en un recinto tan pequeño como una caja de cristal.

Vladimir Nabokov lamentaba en sus *“Notas de Clase”* que nuestra vida no sea lo bastante larga y libre para permitarnos estudiar todo con la profundidad que dedicamos a un tema concreto. Sin embargo, concluía: *“hay un asomo de consuelo; del mismo modo en que el universo entero puede contemplarse replicado en la estructura de un átomo... un estudiante inteligente puede encontrar una pequeña réplica de todo el saber en un tema que ha escogido para una investigación específica”*. Proyectar es una tarea electiva, la elección es fundamental en cualquier acto interpretativo o creativo. Todo creador se mueve entre la curiosidad y la reticencia a la especialización que le obliga a dejar cosas atrás. Cada nuevo requerimiento provoca un proceso creativo que nos permite pasar de las intenciones a la realidad.

En otro de los cuentos de Murakami, *“Viajero por azar”*, un músico aconseja a uno de sus personajes en dudas: *“si te encuentras con que debes elegir entre una cosa que tiene forma y otra que no la tiene, elige siempre la que no la tiene”*. Junto a la precisa explicación de Hindemith podría ser otra hermosa pieza de un glosario arquitectónico. Robert Smithson, otro inventor de paisajes entrevistados en la tormenta, escribió también sobre la incertidumbre de la escala, el tamaño determina el objeto, la escala determina el arte: si una grieta en la pared se contempla en términos de escala, podría considerarse el Gran Cañón. A veces es necesario distanciarse de la realidad para comprenderla y la pérdida del detalle permite percibir la existencia de una estructura que da soporte a nuestras proposiciones. Otras, la extrapolación a partir de una pequeña conquista, como un proceso de inducción expansiva, permite transformar el mundo desde límites que apenas se alejan de nuestro cuerpo. Arquitectura es todo aquello entre la piel

de un hombre y la de otro. Acaso proyectar consista en encontrar la distancia adecuada.

Isamu Noguchi fue un escultor de terrenos que creaba entornos suaves y acogedores. En la década de los treinta comenzó a realizar propuestas de paisajes escultóricos, trabajaba manipulando la superficie terrestre, la esculpía para crear parques infantiles que estimularan en los niños el sentido del espacio y de la forma. En 1941, diseñó *Contoured Playground*, una escultura de tierra de colinas delicadas y vaguadas poco profundas que propuso situar en algún lugar de Central Park. En ella los elementos estaban esculpidos en la propia tierra. Seguiría investigando a través de estos pequeños lugares lo que luego desarrollaría en sus parques y jardines de mayor escala. Cuando en 1988 fue invitado a diseñar uno en Sapporo, el alcalde le propuso tres posibles solares, Noguchi eligió un vertedero de 181 hectáreas, la zona se llamaba *Moere Numa*, *moere* significa superficie de agua quieta y *numa*, ciénaga. Al ver el inmenso solar, que Noguchi calificó "*casi tan grande como Central Park*", atisbó que al fin su deseo de ampliar el concepto de escultura era posible, pretendía dar forma a aquel pedazo de tierra cenagoso y crear una escultura monumental por la que se pudiera caminar. La comparación no fue casual, ése había sido el trabajo de Olmsted. Tal vez por ello quiso recuperar allí características de los espacios de juego que diseñó en los años treinta y cuarenta. Moriría ese mismo año, los arquitectos Sadao y Kawamura se encargarían de supervisar las obras según los planes de Noguchi.

Georges Perec definió la acción de escribir como el intento meticuloso de retener cualquier cosa. "*El espacio se funde al igual que la arena se escapa de los dedos. El tiempo se lo lleva y no deja más que pedazos sin forma. Escribir es tratar de hacer que algo de todo esto sobreviva: arrancar algunos pedazos precisos al vacío, dejar, en alguna parte una huella o una marca*". Como el paisaje atisbado en la noche oscura. Hay algo de paradójico en la investigación sobre arquitectura. El arquitecto escribe cuando proyecta y entonces acude a las notas de sus cuadernos o rebusca en su memoria, y como aquel croquis arrebatado de Utzon, vuelca (proyecta) su mundo interior en lo que sale de su lápiz. Escribir de arquitectura es para quien "*escribe*" arquitectura como iluminar con una luciérnaga de luz tenue la inmensidad de una ciudad

de luces brillantes. En la búsqueda de un "*consuelo nabokoviano*" pienso en el Paul Valéry que encontró, en sus escritos sobre Leonardo, la razón de la investigación de todo "*lector*" en la búsqueda de semejanzas y asociaciones que le permitan experimentar sentimientos ajenos: "*Hércules no tenía más músculos que nosotros, sólo eran más gruesos. Yo ni siquiera podría mover las rocas que él levanta, pero la estructura de nuestros cuerpos no es diferente; la mía se corresponde con la suya hueso por hueso, fibra por fibra, y nuestra similitud me permite imaginar sus trabajos*".

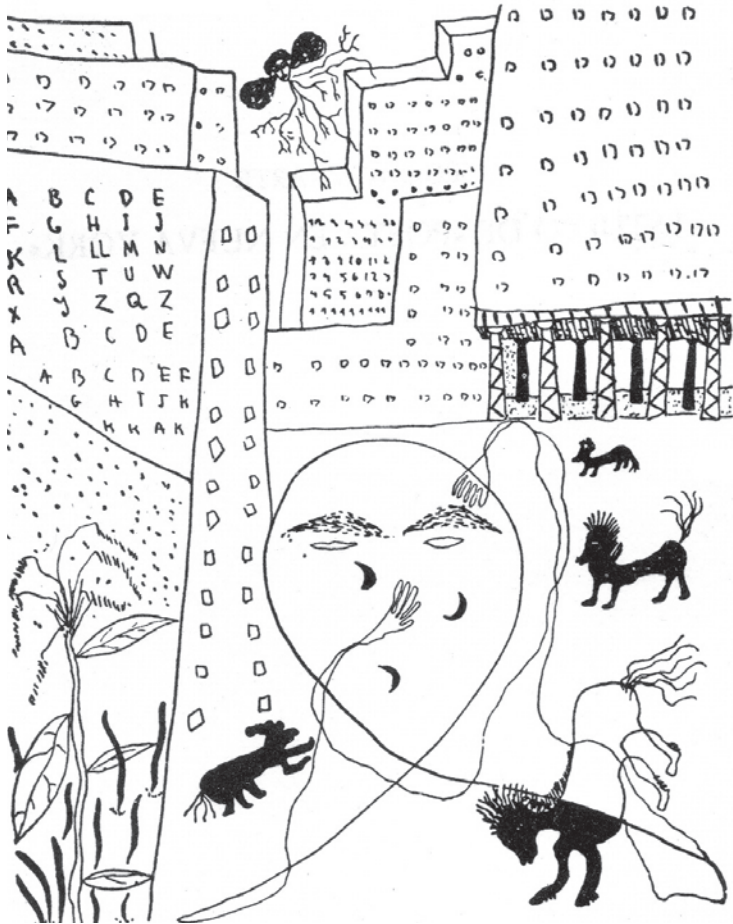
El proyecto de arquitectura se mueve entre estos dos géneros, el cuento y la novela. La experimentación, la inmediatez, la compacidad, el valor del fragmento y el detalle del cuento. La labor que no se acaba, el tapiz que se dispara en múltiples direcciones, el collage contemporáneo, la entrega física y mental, la vocación de globalidad y el sistema de la novela. El cuento retiene en su nombre su origen oral, la libertad frente a la formalidad de la escritura, siempre atento a nuevas formas de narrar, en su precisión resume la complejidad del mundo como una breve epifanía. En la novela, descripciones, episodios, personajes son instrumentos para una técnica en la que todo vale en la ambición de lograr describir el mundo de manera total.

Escribiendo leyendo tituló su ensayo un gran escritor y lector atento, Julien Gracq, la escritura se origina en la lectura, se escribe porque otros antes que nosotros han escrito, y se lee porque otros antes que nosotros han leído, lectura y escritura constituyen un proceso continuo y creador. Todo tiene que ver con todo, todo puede estar relacionado dependiendo de la voluntad del manipulador: *un proyecto no tiene nada que ver con nada y puede tener que ver con cualquier cosa, los análisis sólo sirven para justificar lo que hemos decidido*. La mirada sensible del arquitecto traza asociaciones y planifica encuentros, su mesa resulta un escenario desordenado en el que conviven trabajos en desarrollo de ritmos diversos y dimensiones variables con proyectos ajenos e ideas inalcanzables. En esta contigüidad comienzan a surgir relaciones. La frontera entre leer y escribir arquitectura es tan etérea como el vuelo de una luciérnaga.

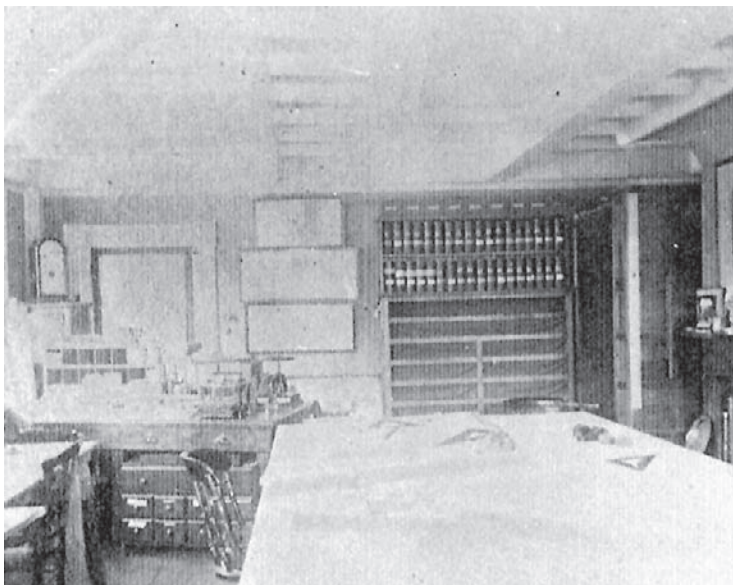
Incluso el Mies que Peter definió como el gran creador de sistemas totales llegó a escribir con vocación poética sobre una de sus piezas: "*Cuando se mira la naturaleza*

5. Federico García Lorca. *Autorretrato en Nueva York*, c.1929-1931. Medida y paraderos desconocidos Apareció en la primera edición de *Poeta en Nueva York* (Séneca, México, 1940).

6. Mesa de trabajo de Frederick Law Olmsted en el estudio de su casa de Fairsted, Brookline, Massachussets, 1886.



5



6

a través de las ventanas de la casa Farnsworth, adquiere un significado más profundo del que se tiene cuando se está afuera. La naturaleza pasa a formar parte de un gran conjunto. Un día permanecí en la casa de la mañana a la noche. Hasta entonces no había conocido la plenitud de colores de la naturaleza". He preferido la analogía del cuento y la novela, huyendo de la trascendencia del símil poético (ya confesé mi escepticismo acerca del epílogo sobre las luciérnagas en mi *Cuaderno de Central Park*). El propio Valéry avisó de lo difícil que es el tránsito de la realidad a la poesía y de los riesgos que corre quien pretenda explicar el sentido de las cosas a través de ella. Y sin embargo, como en el cuento de la luciérnaga en el interior de una novela, cuando el proyecto se acerca a esa esencia concentrada del *haiku*, a la fusión de lo microscópico y lo universal, a la confluencia de lo eterno y lo instantáneo, uno encuentra la mejor arquitectura, aquella que como un tragaluz se abre un instante sobre un hecho, un resplandor súbito, un chispazo que comunica con vibraciones infinitas, y como en la definición de Hindemith, hace pasar ante nuestros ojos milagros como paisajes. "Las montañas y el jardín / se van adentrando / hasta mi habitación en verano".

CONTINUIDADES (figuras 5 y 6)

El último artículo que escribió Robert Smithson, publicado en febrero de 1973 en *Artforum* cinco meses antes de su muerte, se tituló "Frederick Law Olmsted and the *Dialectical Landscape*". Smithson comenzaba evocando el territorio de Central Park en un pasado lejano muchos años atrás, cuando Manhattan era un glaciar que invadió una amplia zona de costa con la fundición de los casquetes polares del Atlántico hasta conformar un gran puerto natural, señalando el dilatado proceso en el tiempo por el que un lugar llega a ser lo que es, en una historia de siglos en la que nadie alcanzaría a apreciar el movimiento cadencioso de un bloque de tierra. Smithson describe a Olmsted como un artista de los tiempos geológicos, nos sitúa en el año 1850, en los años en que junto a Calvert Vaux estudia la topografía de aquel espacio que la retícula de Nueva York había reservado.

Me hubiera entusiasmado ver trabajar a Olmsted en su plano de trabajo, leyendo la realidad existente y creando otra nueva sobre su mesa. Algunos libros cuentan los

paseos de Olmsted y Vaux a la luz de la luna, cuando iban a reconocer sobre el terreno la superficie que dibujaban en su mesa, y entonces ideaban alteraciones topográficas para crear prados, escenas pintorescas o lagos naturalistas. Me gusta imaginarlos paseando por allí. Acaso esta sea la primera manera simbólica de transformar y construir.

Comparto con Smithson la admiración por la figura de Olmsted, hubiera sido apasionante seguir sus primeros trabajos para convertir aquellos cenagales y rocas en un territorio en el que luego aconteciera un gran espacio libre. Como superintendente del parque, Olmsted reunió antes del concurso información topográfica detallada y precisa y se encargó de su limpieza, la demolición de chabolas, la eliminación de algunas rocas y la construcción de un muro perimetral. En este tiempo en que recorría el parque a caballo llegó a conocer con exactitud su morfología, la posición de cada escarpe, pantano, colina o arroyo. Aunque no intuía entonces que él sería el encargado de diseñar este proyecto desbordante cabría preguntarse en qué medida estas decisiones previas fueron modelando instintivamente el terreno, condicionando el resultado final. La inmensa capacidad de un arquitecto para intuir la potencialidad de un paisaje por complejo que resulte alcanzaba cotas sublimes.

"Olmsted hacía estanques, no se limitaba a conceptualizar sobre ellos". Smithson destacaba la visión del hombre en su capacidad de transformar el territorio y criticaba aquellas lecturas propias de un pintoresquismo o un naturalismo nostálgico, Olmsted no escribía poesía lírica de la naturaleza, movía diez millones de carros cargados de tierra para construir el parque.

Como alguien que miró siempre el territorio con una funcionalidad ligada al arte, tal vez Smithson comprendera mejor que nadie la envergadura de un trabajo como el de los creadores de Central Park. Del mismo modo que los creadores originarios, su obra transitó en ambas direcciones entre la realidad, su proyecto y su representación. Central Park sería siempre su paradigma de un gran territorio inventado. Smithson definía el parque como un proyecto continuo, señalaba su doble capacidad de transformación: la de su evolución con los años; y como un lugar interior en la ciudad, la de la transformación del espacio que lo rodea.

Para un arquitecto, que se dedica al proyectar a describir de la forma más completa, exhaustiva y precisa posibles realidades todavía inexistentes, los proyectos construidos o sobre su mesa y las investigaciones presentes y futuras, son un lugar para la especulación y la mirada personal. La admiración de Robert Smithson por Central Park era una forma de hacerlo suyo, como si la transformación de aquel lugar hubiera sido el antecedente de sus *earthworks*. Smithson, en su búsqueda de la liberación de museos y galerías, prolongaba sus obras, una vez terminadas, en múltiples direcciones, y seguía reelaborando materiales, vídeos, dibujos, descripciones, porque sus trabajos, como él mismo escribió del parque, nunca estaban terminados y permanecían eternamente abiertos, continuos.

Este conjunto de variaciones sobre el paisaje, pretende ser también una defensa de la implicación emocional de un creador con proyectos, investigaciones, ideas o lugares. Olmsted sufrió varias depresiones y dos crisis nerviosas durante su trabajo en Central Park, las luchas por el control lo fueron debilitando emocionalmente hasta que se vio forzado a abandonar su trabajo en él. En 1865 escribía a Vaux desde California desvelando la importancia del parque: *"No hay otro lugar en el mundo que sea mi casa. Lo amo en su totalidad y mucho más por los esfuerzos que me ha costado"*. Sería como en aquel relato de Julio Cortázar, titulado precisamente *Continuidad de los parques*, en que el protagonista que leía una historia acababa formando parte de ella.

El ser humano va construyendo sus propios paisajes. Luis Cernuda aún en el exilio no dejó de hablar de Sevilla. *"Andalucía —escribía el poeta— es un sueño que varios andaluces llevamos dentro"*; *"no la busquéis en parte*

alguna". La visión de Cernuda de Sevilla está encubierta de tristeza, también de un cierto rencor, claro. En *Diario de un poeta recién casado*, Juan Ramón escribe: *"Y este New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid"*, *"y por debajo de Washington Bridge, el puente más antiguo de New York, corre el campo amarillo de mi infancia"*.

Algunos de los poemas que Federico García Lorca escribió en Nueva York no hablaban sino de la ciudad de Granada, como su *"Oda a Walt Whitman"*, dormido a orillas del Hudson. Al referir un lugar concreto, podemos estar hablando de otros, porque, al cabo, como expusiera Calvino en sus *ciudades invisibles*, *"cada ciudad es una sucesión en el tiempo de ciudades diferentes, todas las ciudades futuras pueden estar ya presentes en este instante, envueltas las unas dentro de las otras (...)* y *cada ciudad se va pareciendo a todas las ciudades, los lugares intercambian forma, orden, distancias"*. Whitman fue el escritor neoyorquino más importante del siglo XIX, pudo visitar Central Park una vez inaugurado y dejó escritas sus impresiones sobre *"el circo interminable"* del parque. En *Specimen Days* (1882), el libro en prosa en el que se recogían sus grandes temas y algunos días memorables en la vida de su autor y en la historia de Norteamérica en aquel siglo, dedica un pasaje al parque titulado *"Central Park Walks and Talks"* (un homenaje a Olmsted, y su obra *Walks and Talks of an American Farmer*) en el que describe el ciclo natural de horas y estaciones.

Nadie mejor que él expresó esta idea de continuidad, el pensamiento de que un proyecto concreto remite a la universalidad, cuando escribió de un modo insuperable *"esta es la hierba que crece donde hay tierra y hay agua, este es el aire común que baña el planeta"*.

Bibliografía

BEVERIDGE, Charles E.; SCHUYLER, David. Eds.: *The papers of Frederick Law Olmsted*. Volume III. Creating Central Park. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983.

FLAM, Jack. Ed.: *Robert Smithson: The Collected Writings*. Londres: University of California Press, 1996.

GRACQ, Julien: *Leyendo escribiendo*. Talleres de Escritura Fuentetaja. Madrid, 2005.

LE CORBUSIER: *Oeuvres complètes*. 8 vol. Zurich: Artemis Les Editions d'Architecture, 1970.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel: *Cuaderno de Central Park. Tiempos, lecturas y escritos de un territorio urbano*. Tesis doctoral dirigida por Francisco J. Montero Fernández. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008.

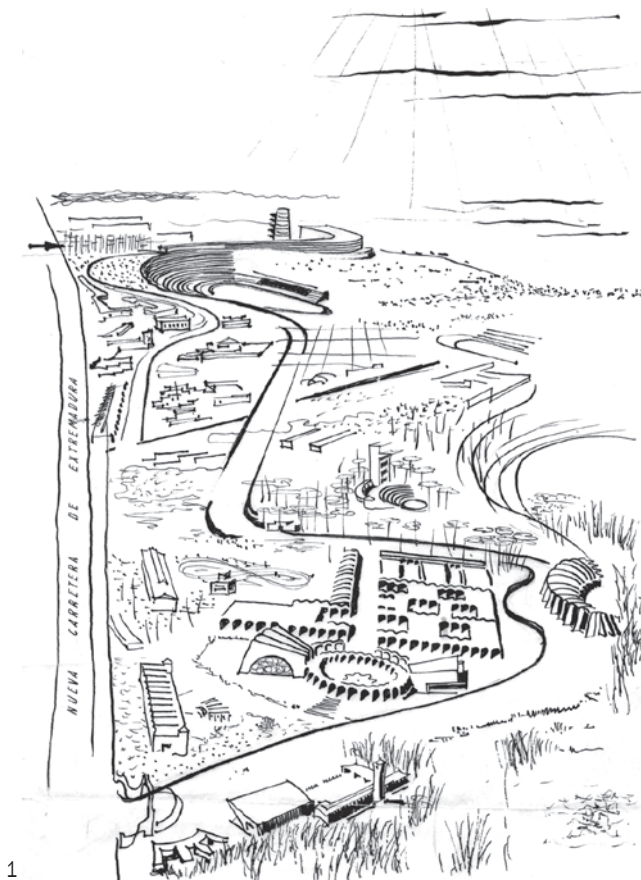
NAVARRO BALDEWEG, Juan: *La habitación vacante*. Pre-Textos. Gerona, 1999.

NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. El Croquis. Madrid, 1995.

SMITHSON, Alison y Peter: *Cambiando el arte de habitar*. Gustavo Gili. Barcelona, 2001.

TORRES, Ana María: Isamu Noguchi. *Un estudio espacial*. The Monacelli Press – IVAM. Valencia, 2001.

Ángel Martínez García-Posada, Sevilla 1976. Arquitecto por la ETSA de Sevilla (2001), profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos desde 2005, doctorado con la tesis *Cuaderno de Central Park* dirigida por Francisco J. Montero (2008). Autor de *Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* (Lampreave, 2009) y editor, junto a Ricardo Alario y Juanjo López de la Cruz, de *Cuaderno Rojo* (Universidad de Sevilla, 2010).



1. Propuesta para la II FIC celebrada en Madrid en 1953. Dibujo de Francisco Asís Cabrero.

RESUMEN Miguel Fisac, dispone un conjunto de piezas que recrean la esencia del paisaje manchego superando la simple copia de los arquetipos populares. El hueco entre dos tapias encaladas y una señal de carretera invitan al visitante del pabellón a iniciar un recorrido hacia la abstracción que nos sumergirá en un nuevo paisaje físico y mental. Mediante texto y dibujos propios, se reconstituye el desconocido pabellón, necesario eslabón en su obra del “periodo experimental” hoy lamentablemente desaparecido como otros de la Feria del Campo. En “La arquitectura popular manchega”, investigación sobre la quintería, Fisac valora la arquitectura directa y sencilla, la lógica constructiva de los materiales disponibles con soluciones “puestas a prueba por el lento discurrir del tiempo”. Alejandro de la Sota en el pabellón de Pontevedra y José Luis Romani en el de Jaén, darán una respuesta estilística en el camino de experimentación moderna. Fisac elogia el pabellón de E. N. Rogers en la exposición de Bruselas de 1958 “...cómo contrapunto rabioso a tanta extravagancia arquitectónica sin contenido, Italia presenta un pabellón de arquitectura provinciana, casi rural”, criticando la deriva moderna, el alarde estructural y el formalismo estéril. Pegando las edificaciones a los bordes y liberando el centro, Fisac utiliza el vacío como verdadero protagonista o materia de proyecto. Los horizontes y paisajes, el aire “delimitado” de la Alhambra y la casa japonesa son germen de su definición de arquitectura como “un trozo de aire humanizado”. El objetivo es comprender y evidenciar aquellos principios esenciales con validez permanente aplicables, incluso hoy en día, al proyecto de arquitectura.

PALABRAS CLAVE Fisac, Pabellón, Ciudad Real, La Mancha, Paisaje, Vacío

SUMMARY Miguel Fisac, arranges a set of pieces that recreate the essence of the La Mancha landscape surpassing the simple imitation of the popular archetypes. The gap between two whitewashed walls, and a road sign invite the visitor to the pavilion to initiate a route towards abstraction that will submerge them in a new physical and mental landscape. The unknown pavilion is reconstructed through his own texts and drawings and is an essential link to his work during the “experimental period”. Regrettably, today, like so many of the Country Fair pavilions, it has gone. In “Arquitectura Popular Manchega”, an investigation into country dwellings, Fisac evaluates direct and simple architecture, the constructive logic of the available materials with solutions “put to the test of the slow passage of time”. In the move to modern experimentation, a stylistic answer is given by Alejandro de la Sota with the Pontevedra pavilion, and José Luis Romany with that of Jaén. Fisac praises the pavilion of E. N. Rogers in the 1958 Brussels exhibition thus “... as a rabid counterpoint to so much architectural extravagance without content, Italy presents a pavilion of provincial, almost rural architecture...”, criticising the modern drift, structural extravagance and sterile formalism. Keeping the constructions to the edges and releasing the centre, Fisac uses space as a true protagonist or material of the plan. The horizons and landscapes, the “delimited” air of the Alhambra and the Japanese house, are the origins of his definition of architecture as “... a piece of humanized air...”. The objective is to understand and to demonstrate those essential principles with permanent validity applicable, even nowadays, to the architectural plan.

KEY WORDS Fisac, Pavilion, Ciudad Real, La Mancha, Landscape, Space.

FRAGMENTOS DE PAISAJE Y ARQUITECTURA. EL PABELLÓN DE CIUDAD REAL EN LA II F.I.C. MADRID, 1953

FRAGMENTS OF LANDSCAPE AND ARCHITECTURE: THE CIUDAD REAL PAVILION IN THE II INTERNATIONAL COUNTRY FAIR, MADRID, 1953

José de Coca Leicher

“Ante la naturaleza, el paisaje lo hace el que lo ve. Para el que no lo ve, no hay paisaje. Y ese paisaje es distinto para cada uno y en cada vez según el estado de ánimo”

“Sólo el arte abstracto me enseñó a ver la belleza estricta y desnuda en tierras de la Mancha”

José Luis Fernández del Amo¹

“Encuentro con la creación” Discurso ingreso R.A.B.A.S.F., 10-11-1991

El recinto original de la I Feria Nacional del Campo celebrada en 1950, llamado “*parte antigua*”, se situaba en un pinar que desciende suavemente hacia el río Manzanares, donde, desde mediados de los años 20 hasta la llegada de la República se celebraron certámenes de la Asociación General de Ganaderos del Reino. En 1948, la Delegación Nacional de Sindicatos encargó a los arquitectos Jaime Ruiz y Francisco Asís Cabrero, la nueva urbanización y los pabellones principales.

El trazado aprovechaba elementos preexistentes y se formaba a partir de una plaza porticada circular que servía de vestíbulo a una sala de recepciones y un salón de actos. Inicio de un itinerario ascendente que atravesaba la zona de exposición de las Cámaras Sindicales provinciales a lo largo de distintas calles y plazas organizadas sobre una retícula ortogonal. Perpendicularmente, una avenida unía el pabellón de Maquinaria, emblema de la mecanización agrícola, con la pista de exhibiciones, resto de los años 30. El conjunto se resolvía espacial y constructivamente mediante la repetición y combinación, en planta y sección, de diferentes módulos de arcos, bóvedas y contrafuertes de ladrillo². En la cima de la ladera se dispuso una torre-mirador con una gran terraza-voladizo en la última planta, orientada hacia la cornisa de Madrid y un pequeño anfiteatro hacia el lago de la Casa de Campo con vistas a la Sierra.

La feria, éxito de asistencia, cumplió las expectativas políticas y económicas iniciándose un periodo

“ascendente” de ampliaciones y construcciones que culminó, en 1965, con la obra del pabellón de Cristal³

En 1953, para la II Feria Internacional del Campo⁴ con participación de 14 países, el recinto se amplía cuatro veces y media hacia el oeste siguiendo la nueva avenida de Portugal, en una zona carente de vegetación, topográficamente muy movida y alterada por las estructuras defensivas de la Guerra Civil. El “camino de circunvalación” del primer recinto se amplía con dos “vías paisajísticas” que se adaptan a las vaguadas creando diferentes ámbitos. El esquema modular y unitario de los “stands” desaparece y el nuevo recinto se resuelve con parcelas donde cada provincia construye su pabellón. El trazado general adopta un planteamiento orgánico unificador, mediante una gran “S” que forma la calle Principal y el Palacio de Agricultura, situado en el nuevo punto dominante.

La dispersión y singularidad sustituirán a la concentración y homogeneidad, convirtiéndose la II Feria Internacional⁵, a pesar del ambiente populista, en un importante campo experimental de arquitectura moderna.

La arquitectura de los pabellones ofrece un amplio repertorio: los pintorescos y copia directa de lo popular, a veces, con reproducciones de elementos históricos (figura 1). Un segundo conjunto, con soluciones formales y constructivas de la arquitectura popular reconducidas hacia planteamientos modernos reelaborando los tipos originales, como el de Ciudad Real de Miguel Fisac (1953), el de Jaén de José Luis Román (1953) y el de Pontevedra de Alejandro de la Sota (1956). Por último, los pabellones

1. FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis: *Palabra y Obra. Escritos reunidos*.- Madrid: COAM, 1991.

2. Debido a escasez de hierro y hormigón. Luis Moya y Rafael Aburto, referencias conocidas. Con calidad arquitectónica incuestionable, el empleo sistemático de esta solución producía monotonía, ver: I Feria Nacional del Campo: DE LA SOTA, Alejandro: *Boletín de la D.G.A.*, Vol. 5, nº 16.- Madrid, 1950.

3. Proyecto y obra: Francisco Asís Cabrero, Jaime Ruiz, y Luis Labiano.

4. “Nuevos Cimientos” cortometraje de la Delegación Nacional de Sindicatos muestra la urbanización y construcción de la II FIC. El pabellón de Ciudad Real aparece fugazmente, no se nombra, como los de Toledo y Asturias.

5. Información general: La arquitectura en el recinto de las Ferias del Campo de Madrid (1950-1975) y los antiguos pabellones del IFEMA: URRUTIA, Ángel.- *Anales del I.E.M.*, XXXV.- Madrid, 1995.



2

2. El pabellón de Ciudad Real y su entorno en mayo de 1965.

3. Croquis de Miguel Fisac explicativo de la casilla o quintería.

de las instituciones, de mayor tamaño, realizados con lenguaje manifiestamente moderno, normalmente proyectados por Francisco Asís Cabrero y Jaime Ruiz.

El pabellón de Ciudad Real, encargado a Miguel Fisac y Germán Valentín Gamazo⁶, se situaba en una parcela con un desarrollo norte-sur, a media cota entre las dos calles principales de la *"parte nueva"*. Tenía una forma complicada en planta, con un estrechamiento en el centro que la dividía en dos rectángulos desplazados entre sí, uno casi cuadrado y el otro tendente al doble cuadrado.

El programa usual consistía en la exhibición de los productos agrícolas, maquinaria, el ganado y las manufacturas típicas de cada región. Lugares de exposición, pero también de venta, predominaba el carácter comercial y propagandístico. "Punto obligado" eran los certámenes de baile y danzas populares.

El arranque del proyecto estaba condicionado por el desconocimiento de los pabellones vecinos, salvo lo indicado por Diego Aparicio⁷ y los arquitectos directores. La incertidumbre, la premura de tiempo (dos meses de proyecto y obra) y ausencia de un programa concreto,

conducirían a una rápida decisión entre: un pabellón "propagandístico" y volcado al exterior o uno introvertido y aislado del bullicio de la feria.

En 1953, Miguel Fisac ha superado la etapa italianizante y monumental del C.S.I.C., rechaza el "formalismo moderno y frío" de Mies y Le Corbusier y acaba de finalizar la obra del Instituto Laboral de Daimiel estrenando su método proyectual del "itinerario mental"⁸. La admiración por la obra de E. G. Asplund, el descubrimiento de la Alhambra y la arquitectura japonesa también forman parte de los temas que interesan al arquitecto en este momento⁹.

*"Yo veo en la Alhambra, como elemento arquitectónico esencial, el aire, el aire quieto. Después el agua; agua en movimiento, como expresión de la vida. Las superficies que limitan este aire quieto son las que dan lugar a las formas espaciales. La vegetación se incorpora a todo este conjunto. El dar el principal papel en arquitectura al aire, al agua, a la Naturaleza, exige del arquitecto una posición de humildad amorosa. Los arquitectos de la Alhambra nos dan un gran ejemplo. Han obrado humildemente"*¹⁰

6. Fisac reivindica la autoría: "...yo lo conocía, nos saludamos y como yo me puse en marcha, el se quedó retrasado y realmente no tuvo ninguna intervención, vamos... ¡las cosas como son!" (entrevista, 16-06-2000) G. Valentín Gamazo trabajo en Colonización

7. Diego Aparicio López, Delegado de la O. S. de Colonización, Comisario de la Feria del Campo hasta la décima edición, en 1975, según Jaime Ruiz "el inventor y alma" de la feria (entrevista, 30-06-2003).

8. No preconcebir el proyecto respondiendo: ¿Para que?, ¿dónde?, ¿cómo? y "un no se que" de "expresión estética e inconsciente"

9. Fisac valoró el pabellón como confirmación de la experiencia del Instituto (entrevista, 16-06-2000). Influencia de Asplund, viaje en 1949, el "reencuentro" con la Alhambra: Sesiones Críticas, en 1952 y viaje a Japón, en 1953. Ver también: FULLAONDO, J.D.: Miguel Fisac 1. Años experimentales. *Nueva Forma*, n.º 39.- Abril, 1969, pp. 3-64.

10. FISAC, Miguel: "Articulado del programa". *Sesiones de Crítica de Arquitectura*. La Alhambra 14 y 15 octubre de 1952.

11. Castilla La Nueva, tipos pintorescos alrededor de patios. Álava, reproducción de la ermita de San Juan de Artiaga. Asturias, de los hermanos Somolinos, moderno, con grandes aleros de hormigón, patio y agradable galería.

12. FISAC, Miguel: *Arquitectura popular Manchega*. Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real, 1985. Ed. ampliada; FISAC, Miguel: *Arquitectura popular Manchega*. Colegio de Arquitectos de Ciudad Real. Ciudad Real, 2005.

13. (1930-2000) n. en Tomelloso, niñez y juventud en el campo, autodidacta, se trasladó a Madrid en 1956. Premio Nacional de Literatura, 1963, Premio de la Crítica, 1971. Generación del 50, poesía y el realismo social previos a la novela experimental.



3

Tiene que “representar” a la provincia de Ciudad Real en un pabellón, situado (figura 2) entre el de Asturias, Álava y el de las provincias de Castilla La Nueva: Madrid, Toledo, Cuenca, Albacete y Guadalajara¹¹. Una ocasión para ensayar *nuevos materiales de proyecto* recuperados y reelaborados a partir de la arquitectura popular y del paisaje manchego, intentaremos ver como.

Miguel Fisac define los rasgos característicos¹²:

“...El paisaje manchego es un paisaje de horizontes abiertos, sin particularidades que justifiquen razones especiales de pequeños asentamientos de población y por eso los pueblos están muy distantes unos de otros...” y más adelante “...Posiblemente rebuscando en su memoria no encontró don Miguel (Cervantes) paisaje y arquitectura –de los muchos que había conocido– que fuesen para él más anodinos, más antipoéticos, menos proclives a la idealización que las reseca llanuras manchegas, los caminos polvorientos, las simplicísimas ventas y los fantasmales molinos de viento”

El poema de Eladio Cabañero sintetiza esencia y emoción¹³:

LA MANCHA AL SOL

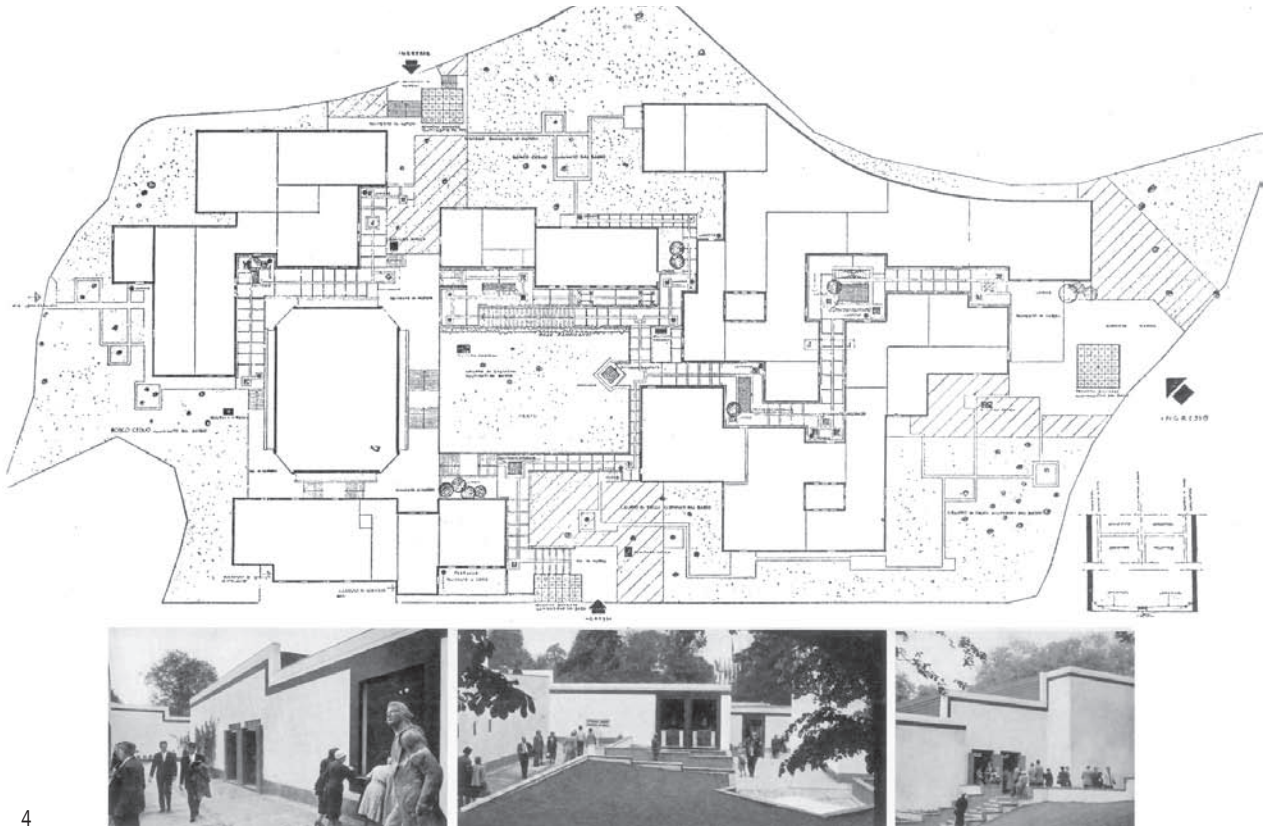
*La Mancha: surco en cruz, ámbito, ejido
parador del verano, en cuya anchura
un ave humana vuela a media altura,
ya tantos años viento azul perdido.*

*Hacia el otoño, surco en el olvido,
uva yacente, el campo en su largura
recuenta soles, siglos, y madura
el paisaje en el tiempo repartido.
Recuerda sus molinos, al rasero
mural del horizonte todavía,
espejismos de lanza en astillero.*

*La Mancha frente al sol: una sandía
de corazón quemante y duradero
frente a un circo de cal y lejanía.*

Fisac reduce la arquitectura manchega a la claridad y sencillez de la casilla o quintería. Construcción de pequeñas dimensiones que sirve para albergar durante unos días a dos gañanes y dos mulas y cubrir las necesidades de comer y dormir. Resuelta con muro de tapial encalado y cubierta a dos aguas de rollizo de madera sin alero, remate de teja emboquillada y en una de las fachadas largas, una puerta al sur. El interior se organiza dividiendo la estancia en dos partes: al este de la puerta, la chimenea y dos poyetes para sentarse o dormir y al oeste dos pesebres y en la esquina un murete de piedra donde se guarda la paja. En la fachada oeste se dispone también un hueco circular para ventilar la estancia y facilitar el tiro de la chimenea.

Para Fisac, la casa manchega es una “yuxtaposición” de varias piezas análogas a la quintería, en las que se distribuyen en torno a un *patio-corral* las distintas funciones: cocina comedor, dormitorios, cuadras etc., (figura 3). Este patio, de distintas formas y tamaños, está rodeado de una tapia a la que se adosan las piezas y se dispone el portón de entrada, a veces, rematado con un tejadillo.



4

En el centro del patio suele estar el pozo y el abrevadero. Predomina el macizo sobre el hueco y la libertad compositiva de las ventanas, común en arquitectura popular y en este caso, según Fisac, debido a la estructura amorfa del muro de tapial¹⁴.

La capacidad de la arquitectura para representar lo esencial, lleva a Fisac a ser de los primeros que comprenden y elogian el proyecto del pabellón de Italia, obra de E. N. Rogers, motivo de fuerte polémica en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, en el artículo sobre la exposición comenta¹⁵:

“... cómo contrapunto rabioso a tanta extravagancia arquitectónica sin contenido, Italia presenta un pabellón de arquitectura provinciana, casi rural. Hace pensar esta reacción italiana en que quizá este empacho arbitrario de genialidades sin genio, de técnica al servicio de la pirueta sin razón de ser, etc, exige, por natural reacción, una purga de sobriedad, de adecuación de funciones y materiales; de elegancia material y espiritual, en una palabra”

El pabellón Italiano era una pequeña ciudad medieval formada por sinuosas callejuelas y edificios alrededor de

una plaza y un “castello” central, construido con mampostería enlucida y encalada. Representaba un “entorno italiano” que no aspiraba a impresionar, buscando la esencia arquitectónica en la historia en contra del “estructuralismo formalista” imperante, según manifestaba el propio Rogers¹⁶.

El pabellón de Ciudad Real, es demolido con otros muchos (populares y modernos) a finales de los 80 etiquetados de “franquistas y folklóricos”, siguiendo la política de “labores de esponjamiento” del Ayuntamiento de Madrid para recuperar el estado “original” de la ladera (Arrasada en la Guerra Civil y reforestada, precisamente, con la urbanización de la feria) (figura 4).

Iniciaremos la *reconstitución* del pabellón a partir de la planta que se publicó en la Revista Nacional de Arquitectura, las fotografías divulgadas¹⁷ y las conservadas en el estudio.

Diez fotografías se publican en la R.N.A, cuatro en Nueva Forma, la mayoría de Kindel (Joaquín del Corral) y dos conservadas por Fisac, inéditas, son de Nicolás Müller.

14. La definición sintética y reductiva surge como paso previo al proyecto. Distinta de: FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de arquitectura popular*, Tomo V.-Barcelona: Blume, 1984. El tapial, inspirará posteriormente los muros “plásticos” y “texturas” del hormigón.

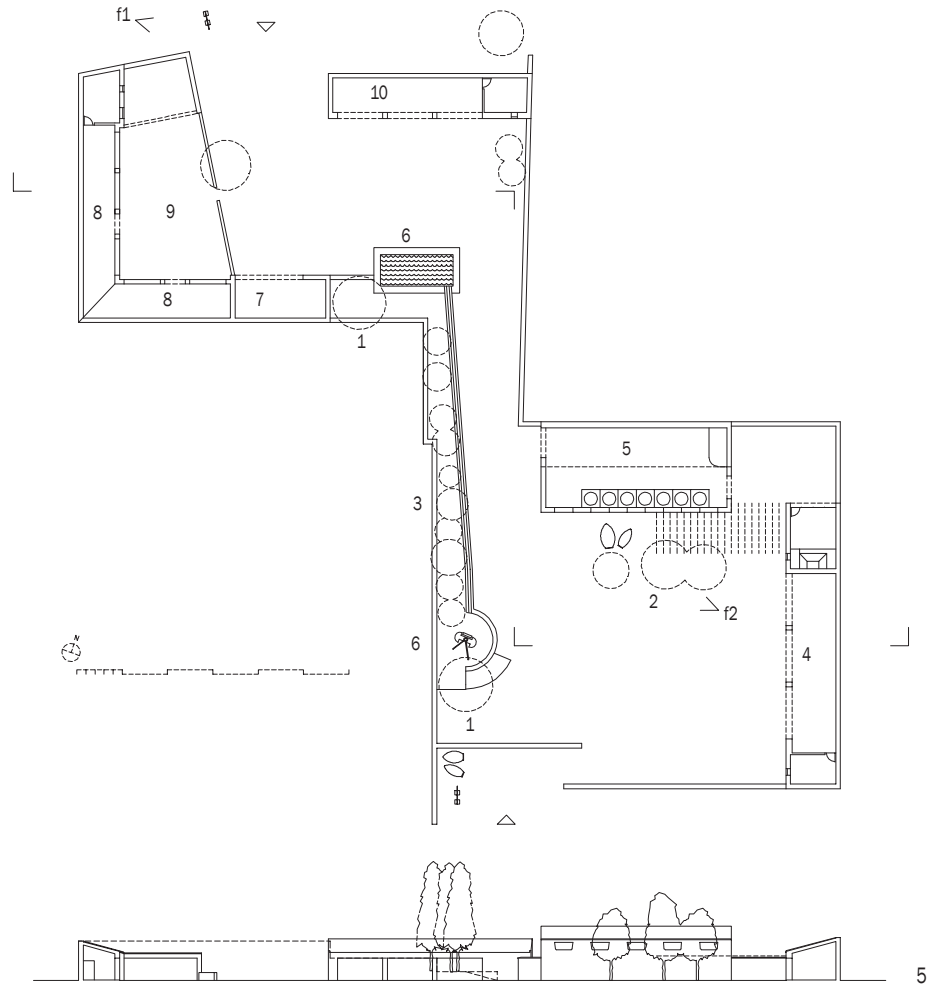
15. Exposición Universal de Bruselas: FISAC SERNA, Miguel.- *Blanco y Negro*, nº 2398.- abril, 1958

16. ROGERS, E. N.: “All’ expo di Bruxelles il futuro non é ancora cominciato”. *Casabella-Continuita*, nº 221.- sep., 1958.

17. R.N.A. nº 145.- Madrid, enero, 1954 y Nueva Forma, nº 39. Madrid, abril, 1969.

4. Planta y fotografías del pabellón de Italia de E.N. Rogers.

5. Reconstitución del pabellón de Ciudad Real. Planta y alzado-sección. Fotografías.



1 Higuera. 2 Olmos. 3 Chopos. 4 Industria y delegación. 5 Bodega. 6 Noria y alberca. 7 Quesería. 8 Ganado y personal. 9 Corral. 10 Productos agrónomos.



Las imágenes de Kindel, también autor de las del Instituto Laboral¹⁸, operan como “filtro visual” a través del cual nos llega la arquitectura potenciada en sus valores plásticos. El reportaje, planteado como recorrido, encuadra con precisión los elementos que componen el pabellón reforzando su significado logrando magníficas composiciones de luz y perspectiva mediante una obra artística en blanco y negro.

Al operar como Fisac, *aislando y reelaborando fragmentos*, la trasmisión del mensaje moderno resulta doblemente eficaz. La fotografía dirige la interpretación, trascendiendo su valor testimonial y documental.

El acceso principal, según la orientación de los textos en el dibujo, (el pabellón comunicaba dos calles) estaría al norte y el recorrido se realizaría de norte a sur. Sin embargo, Fisac no recordaba bien esa zona e inició la descripción del mismo entrando por el sur.

El visitante se desliza hacia el interior, a través del hueco entre dos muros paralelos, con las únicas referencias que provocan la curiosidad de entrar: una señal de carretera y unas tinajas de vino. Este primer patio, es el mayor y de proporción cuadrada. A la derecha, un pabellón de exhibición de productos industriales, con soportal abierto mediante vigas de gran luz y cubierta a un agua, se adosa al este, al muro perimetral. Limita el horizonte visual y provoca el giro de la mirada hacia una construcción de mayor altura, rematada por huecos altos que rememoran las tapias sobre las que se colocaban los chamizos en las eras. Es la bodega¹⁹, adosada al muro norte, con “sombrajo” y cubierta a dos aguas. Entre bodega y soportal, en la esquina, se abre en un pequeño patio donde se dispone la oficina o delegación directamente inspirada en la quintería. A la izquierda, al oeste, otros elementos recuperados del paisaje manchego, una noria bajo una higuera²⁰ y el inicio de una ordenación lineal de chopos que se abre ligeramente hacia el norte. El murmullo del agua hacia la alberca acompaña en el recorrido, bajo la sombra de los chopos, hacia el segundo patio. La perspectiva se abre a medida que avanzamos. Al fondo, otra nave porticada para la exhibición de productos agrícolas y ganaderos, a la izquierda

la quesería y un corral de ganado, por último, esta vez diáfana, la salida.

Describiríamos igualmente el recorrido inverso, aunque, la concatenación de espacios y la secuencia de elementos no está tan conseguida. En todo caso, el visitante podía recorrer el pabellón en un sentido u otro, en función de su situación en la feria o el interés concreto de los productos exhibidos.

Ambos itinerarios generan dos variantes del mismo paisaje, secuencias distintas y complementarias (figura 5). La mirada vaga por un paisaje real o pictórico, aquí el visitante lo recorre, encontrándose multitud de escenas y encuadres que evocan “idas y venidas” por la llanura manchega. Son *fragmentos de una nueva realidad* que supera *el collage* formado por los tipos populares representados: tapia, bodega, noria, quintería, alberca, sombrajo, etc.

El objetivo perseguido, es transmitir la esencia de lo manchego a través de una recreación intencionada y abstracta del paisaje, una aproximación a su concepto mediante la interpretación artística del mismo.

Combinando los llenos y vacíos, el blanco de la cal, la tierra²¹ y el agua, alcanzamos la “materia prima última”, a través de olores, sonidos y recuerdos de La Mancha. La arquitectura utiliza los mecanismos creativos de la poesía y su eficacia expresiva, pocos elementos –los necesarios– sabiamente combinados.

La modernidad –búsqueda de la esencia– elimina lo innecesario de una arquitectura de por sí despojada, superando además el reduccionismo, que tanto preocupaba entonces, del funcionalismo de los años 30.

En los años 50, en un contexto artístico de pluralidad e invención radical, hay un “único y común acuerdo” en el camino hacia abstracción e integración de todas las artes: Fotografía, cine, pintura, escultura y arquitectura, como seguramente no lo ha habido nunca después en España²².

La simbología y los significados ocultos *en el vacío y el blanco* son mostrados mediante el poema dadaísta y surrealista²³ creado mediante la *composición simultánea* de fragmentos diferentes.

PLAZA BLANCA

esta mañana coloca en mi camino
 sólo los bibelots de la muerte
 las campanas tocan años en cada minuto
 pasan años que tienen abanicos de hormigas en las
 cabezas
 pasan años que tienen hocicos vegetales
 y aletas de genio
 pasan años que ahuyentan a pequeños años
 la luz del arte habla del suicidio delicioso
 cierro los ojos y me encuentro en la plaza blanca
 el agua de la plaza está agitada
 olas enormes se precipitan sobre las casas
 y arrancan los labios
 que los pájaros han colocado en las ventanas
 abro los ojos
 las blancas crines echan a volar
 soñadores tomados de la mano como los ciegos
 atraviesan la plaza
 el viento acaricia las plantas domesticadas
 cierro los ojos
 es de noche
 de pronto me despierto en la noche
 los pájaros cantan
 es de día
 montañas líquidas flotan en el aire
 abro los ojos y me duermo de pie, en medio de la plaza
 blanca
 la umbela de las estrellas se cubre de labios
 "Le siège de l'air"
 Jean Arp

Recordemos ahora algunas características del jardín Zen²⁴

El fin perseguido en el jardín, es crear un ámbito adecuado a la meditación para descubrir, dejando vagar el espíritu, la mística de lo cotidiano. Es una *traslación tridimensional de la pintura paisajística* y una búsqueda de la *representación del vacío* por combinación de los distintos elementos físicos que componen el jardín. Así, la textura de las rocas representa las montañas, la mancha de musgo el bosque y la grava blanca la niebla o el mar. En el contraste entre lo inmutable y lo mutable, surgen relaciones de diálogo y compensación entre los elementos, cuya disposición, aparentemente aleatoria o casual se rige por relaciones producidas por un orden oculto. Para el Zen, la simetría es muerte, es demasiado perfecta y no deja lugar al cambio.

Principios similares utilizados en el pabellón. El propio Fernando Chueca, en las sesiones de la Alhambra, sugerirá la necesidad de establecer una comparación entre el jardín árabe y el japonés, concluyendo que mientras Wright sigue al jardín japonés, "*...nosotros seguiremos al árabe, más sutil, más nuestro y de más alcance*"²⁵

Pensemos cómo combinan la tierra, la cal y el cielo. A pesar de su enorme contraste, estos elementos también nos ayudan en la representación y contemplación del vacío. Mediante la arquitectura asimilamos la noción de vacío al *concepto-lugar "La Mancha"*

18. R.N.A. nº 139, Madrid, julio, 1953.

19. Bodega tipo igual a Socuellamos, ver: "Itinerarios de arquitectura..." Op. cit., pag. 414. En 1955, repite los huecos en el mercado de Daimiel.

20. Reproducción fiel con dos ruedas, montículo, brocal y arcaduces, parecida a Villanueva de los Infantes ver: "Itinerarios de arquitectura..." Op. cit., pag. 426. Muguza lamenta "...el burro con los ojos tapados dando vueltas..." Op. Cit. "Sesión crítica II FIC."

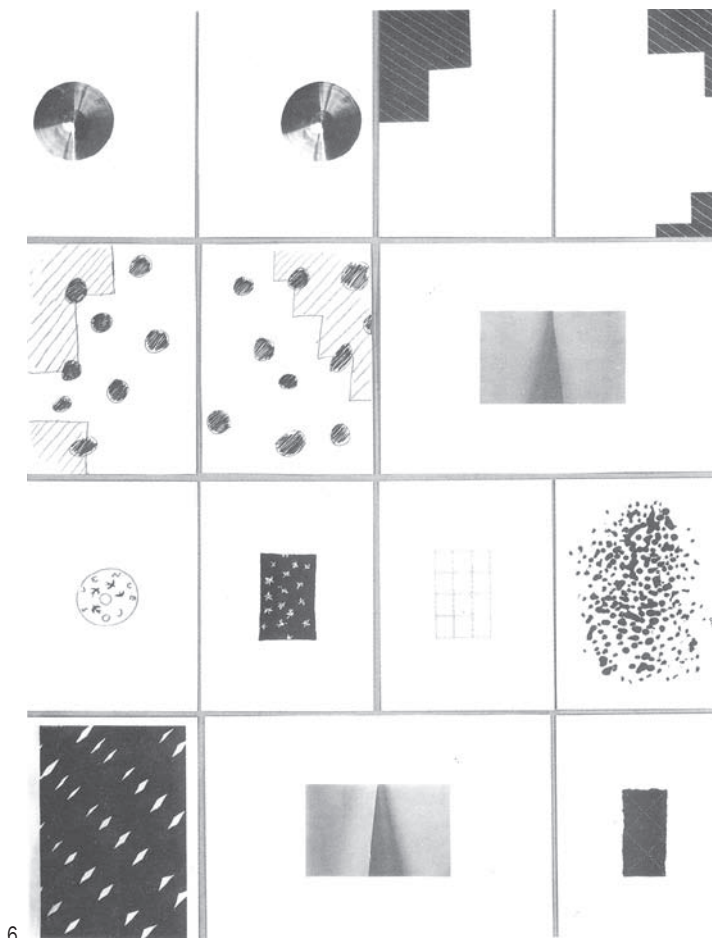
21. Según Fisac, la arena se echó en el último momento, solución improvisada el día de la inauguración, ante la llegada de Franco. Originalmente, como en las eras, quería empedrar algunas zonas. (entrevista, 16-06-2000).

22. Ver: Op. Cit. *Palabra y obra. Las artes plásticas en España de 1950 a 1960.*

23. FULLAONDO, J.D., op. cit., el contraste surrealista surge al insertar en una fachada, un elemento solitario y sorprendente: el balcón del Instituto Cajal, la escultura de Oteiza en Valladolid, etc. En el pabellón, los "object trouvé": tinaja, noria o señal, son insertados entre el blanco de la cal y el amarillo de la tierra.

24. Ver; ESPUELAS, Fernando: *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura.*- Caja Arquitectos.- Madrid, 1999.

25. CHUECA, Fernando: "Jardines". *Sesiones de Crítica de Arquitectura.* La Alhambra 14 y 15 octubre de 1952.



6. Ilustraciones de Juan Navarro Baldeweg para "Hacia una constitución poética del año en curso" de Álvaro Pombo.

7. Reconstitución del pabellón de Ciudad Real. Axonometrías del modelado 3d.

8. Reconstitución del pabellón de Ciudad Real. Imágenes del recorrido virtual.

6

Para lograrlo, la planta se organiza disponiendo las piezas en los bordes, liberando el centro. La disposición funcional en torno al pozo de las distintas piezas del corral manchego se utiliza aquí para crear vacío, como elemento protagonista del proyecto –es un espacio virgen con todo el potencial– Estrategias empleadas también en pintura y escultura, por ejemplo, los Alabastros y Collages de Eduardo Chillida o, más recientemente, las ilustraciones de Juan Navarro para los poemas de Álvaro Pombo²⁶ (figura 6).

Juan Navarro define "geometría complementaria"²⁷:

"...nos dedicamos a fabricar cosas, pero a mí me llama más la atención el espacio complementario: lo que las circunscribe, las rodea, las sostiene o las funda. Las cosas se vinculan entre sí (y nosotros a ellas) por algo tan difícilmente abarcable como la gravedad o la luz" y más adelante "Las paredes de una habitación vienen a ser interposiciones en nuestro horizonte visual y deben sugerir, por tanto, la experiencia del horizonte completo y despejado"

Manuel López-Villaseñor²⁸ fija en la quintería la capacidad de activación plástica del paisaje (figura 7):

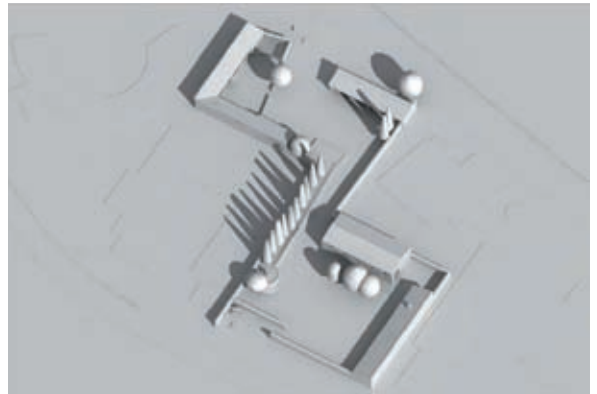
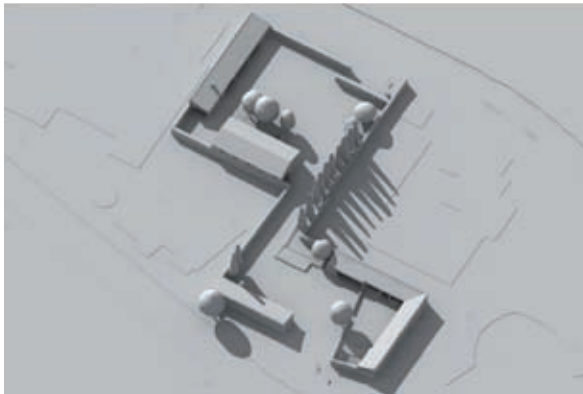
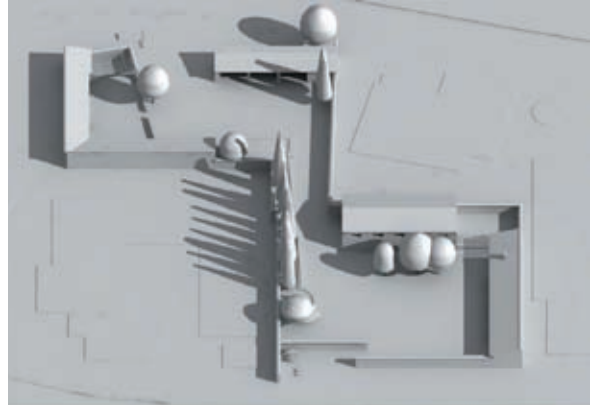
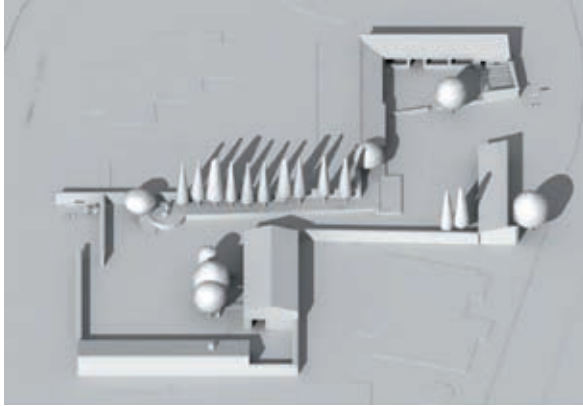
"Yo que conozco muchos y diversos paisajes, puedo decir que rara vez he experimentado esa emoción plástica, ese removerse en mi interior algo tan profundo cómo es la inmensa llanura después de puesto el sol, cuando el paisaje se torna penumbra. En este momento, las casas, las quinterías, parecen emanar como una luz almacenada, como si la cal (siempre la cal) en sus rugosidades hubiera almacenado toda la luz del sol"

Fisac realiza un conjunto marcadamente horizontal, abstracto y rodeado de tapias que ocultan el interior (figura 8). Renuncia al lenguaje personal apropiándose con habilidad y pragmatismo de los estereotipos populares utilizados como fragmentos para crear una representación conceptual de la Mancha, un micropaisaje aislado en la Feria. Además, subyacen otras referencias: la Alhambra, los "invariantes castizos" o el jardín japonés incluso a través del recuerdo del pabellón de

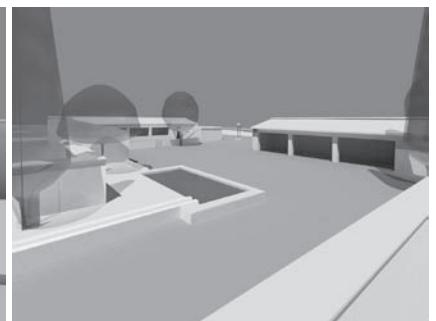
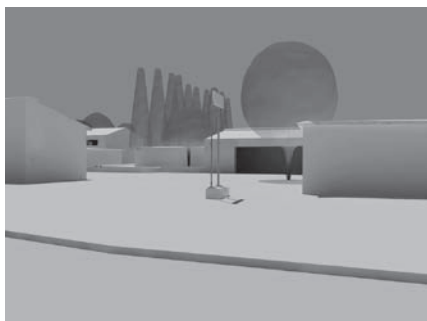
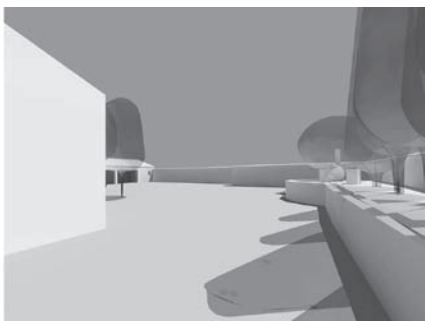
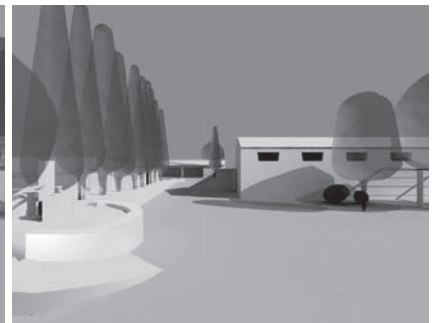
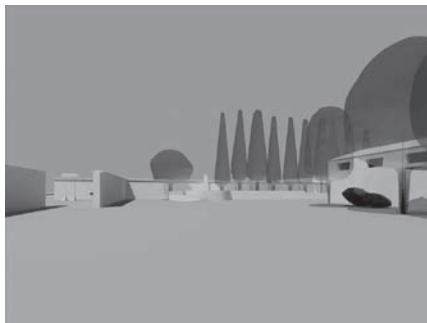
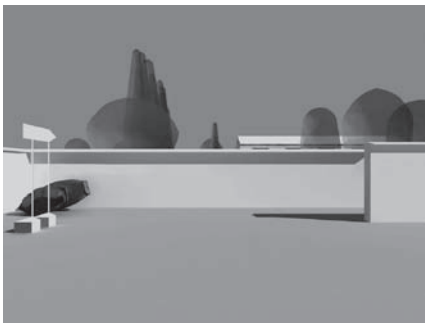
26. POMBO, Alvaro: *Hacia una constitución poética del año en curso*.- La Gaya Ciencia, 1980.

27. NAVARRO BALDEWEG, Juan: *La habitación vacante*. PRE-TEXTOS DE ARQUITECTURA. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.- Girona, 2001.

28. Op. cit. Contestación a la ponencia de Miguel Fisac.



7



8

9. Corro de niñas. Argamasilla de Alba (Ciudad Real, 1957) fotografiado por Muller.



9

Barcelona. La crítica profesional del momento²⁹ vislumbra una vía moderna de actuación, sin embargo, seguramente, por la omisión consciente de hitos fácilmente reconocibles: una torre o un molino, hay una escasa aceptación y olvido de los manchegos y del público en general, notorio en la ausencia de imágenes publicadas o filmadas³⁰.

El vacío se evidencia también con la ausencia que envuelve al pabellón, incluso en su desaparición.

Constatando el hecho de la práctica desaparición de la totalidad de arquitectura popular manchega, Fisac concluye su ensayo *asimilando lo popular a lo anónimo* y por tanto su desaparición es:

"...la humilde expresión, de una sociedad que vive y muere sin dejar huellas en la historia y que sólo podrá resucitar en la mente de los artistas o de los poetas."

¡Y la de los arquitectos que miran al futuro sin olvidar el pasado! (figura 9)

29. Sesión Crítica: II Feria Internacional del Campo, octubre 1953, ponencia de J. M^o Muguruza. El pabellón es reconocido por el "oficialismo" como referencia del camino a seguir. Acaba con enfrentamiento entre Pedro Bidagor, Cabrero y Ruiz, etiquetados de "jóvenes modernos" por Bidagor. Al final, Cabrero define al pabellón de Ciudad Real también como arquitectura moderna "...y una demostración de como los conceptos actuales de la arquitectura y que aquí están vigentes, señalan caminos que llevan a la verdad" Una estrecha amistad une a Fisac y Cabrero. En 1949, felicita a Cabrero por el premio de Sindicatos con postal desde Estocolmo

30. Omitido en noticiarios: NODO e Imágenes, escasamente visible en recorridos fotográficos de publicaciones de la feria.

Bibliografía

ARP, Jean: *Días Deshojados*. Antología.- Madrid: Hiperión, 1983.

DE LA SOTA, Alejandro: I Feria Nacional del Campo. *Boletín de la D.G.A.*, Vol. 5, nº 16.- Madrid, 1950.

ESPUELAS, Fernando: *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*.- Caja de Arquitectos.- Madrid, 1999.

FEDUCHI, Luis: *Itinerarios de arquitectura popular*, Tomo V.-Barcelona: Blume, 1984

FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis: *Palabra y Obra. Escritos reunidos*.- Madrid: COAM, 1991

FISAC SERNA, Miguel: Exposición Universal de Bruselas. *Blanco y Negro*, nº 2398.- Abril, 1958.

FISAC, Miguel: *Arquitectura popular Manchega*.- Ciudad Real: Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, 2005

FISAC, Miguel: *Arquitectura popular Manchega*.- Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 1985

FULLAONDO, Juan Daniel: *Fisac*.- nº 29.- Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.- Artistas Españoles Contemporáneos

FULLAONDO, Juan Daniel: Miguel Fisac 1. Años experimentales. *Nueva Forma*, nº 39.- Abril, 1969.

GIRÓN, José, MULLER, Nicolás: *La luz domesticada: Vida y obra de Nicolás Muller*.- Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995

ISAC, Ángel: *Manifiesto de la Alhambra*.- Granada, Fund. Rodríguez Acosta-C.O.A.O.R, 1993.- Reedición Manifiesto y sesiones.

MUGURUZA, José María (Ponencia): Sesión crítica de arquitectura celebrada en Madrid en octubre de 1953 sobre la 1ª Feria Internacional del Campo. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 145.- Madrid, enero, 1954.

NAVARRO BALDEWEG, Juan: *La habitación vacante*. PRE-TEXTOS DE ARQUITECTURA. Gerona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2001

ROGERS, E. N : "All' expo di Bruxelles il futuro non é ancora cominciato". *Casabella-Continuita*, nº 221.- sep., 1958.

URRUTIA, Ángel: La arquitectura en el recinto de las Ferias del Campo de Madrid (1950-1975) y los antiguos pabellones del IFEMA. *Anales del I.E.M.*, XXXV.- Madrid, 1995.

José de Coca Leicher Madrid 1965, arquitecto ETSAM, 1993. Profesor Asociado Proyectos Arquitectónicos en ET-SAG-UAH (2006) y Dibujo en ETSAM-UPM (1998) Grupos Investigación Oficiales UPM y UAH (2005). Artículo: "El enigma de Bruselas" Exposición Arquitecturas Ausentes S. XX, Cuaderno 05, 2004. Catálogo edificios Plan "Feria del Campo", 2004, tema tesis doctoral. Equipo Plan Renovación Urbana Río Manzanares, Madrid 2010.

RESUMEN Del gesto artístico a la producción de espacio público: creación y acción en la ciudad vivida explora las formas de intervención en el espacio público que relacionan el arte con la transformación de las ciudades contemporáneas, y que tiene como principal objetivo dar a conocer un nuevo género de prácticas espaciales creativas que, de forma crítica y colaborativa, son generadas desde el campo del arte y destinadas a la construcción social del paisaje urbano. Enmarcándose en la investigación de un proyecto de tesis, se pretende traspasar las fronteras de la disciplina del urbanismo y la arquitectura más ortodoxas para abrirlas a otras miradas y modos de hacer que descubren en la práctica artística en medio urbano su potencial transformador dentro del ámbito político y social. A través del trabajo de tres artistas europeas se deconstruye la idea tradicional de arte público, un binomio contaminado y en cierto modo decadente. Loraine Leeson, Marjetica Potrč y Lara Almarcegui, entre muchas otras, se presentan aquí como herederas de unos años setenta que dejaron paso a un nuevo género artístico que insinuaba la disolución del arte en la experiencia más cercana y popular. Ejemplos pasados y recientes fijarán las particularidades y condiciones del espacio público contemporáneo desvelando, a su vez, carencias y oportunidades sobre las formas de sociabilizarnos y hacer ciudad, construyendo en su conjunto, una crítica a nuestro entorno cotidiano.

PALABRAS CLAVE Espacio público, arte urbano, colaboración, comunidad, ciudad contemporánea.

SUMMARY From the artistic gesture to the production of public space: creation and action in the living city explores the forms of intervention in the public space that relate art to the transformation of contemporary cities. The article's main objective is that of presenting a new genre of creative space practices which, in a critical and collaborative manner, are generated from the field of art and destined for the social construction of the urban landscape. Framed within the research of a thesis project, an attempt is made to cross the borders of the discipline of town planning and the more orthodox architecture to open them to other views and ways of doing things. They discover the transforming potential of artistic practice in the urban environment within the political and social sphere. The traditional idea of public art, a contaminated binomial, is deconstructed in a certain decadent way through the work of three European artists: Loraine Leeson, Marjetica Potrč and Lara Almarcegui. These three, from among many others, appear here as heirs of the Seventies who opened the way to a new artistic genre which involved the incorporation of art into the nearest and most common experiences. Past and recent examples will focus on the details and conditions of contemporary public space. This, in turn, reveals deficiencies and opportunities in ways to make us sociable and to make a city, constructing as a whole, a critique of our daily surroundings.

KEY WORDS Public space, urban art, collaboration, community, contemporary city.

Persona de contacto / Corresponding author: Marta.Serra-Permanyer@upc.edu

DEL GESTO ARTÍSTICO A LA PRODUCCIÓN DE ESPACIO PÚBLICO: CREACIÓN Y ACCIÓN EN LA CIUDAD VIVIDA

FROM THE ARTISTIC GESTURE TO THE PRODUCTION OF PUBLIC SPACE: CREATION AND ACTION IN THE LIVING CITY

Marta Serra Permanyer

“Cuando el arte hace mucho que ha dejado de ser composición de formas y representación, cuando no responde de hecho a ninguna estética reconocible sino a infinitas posibles, el urbanismo dominante sigue siendo todavía hoy imitación de formas, composición. Es hora quizás de plantearse abandonar la idea de imitar formas, de componer, y pasar a imaginar, como el arte contemporáneo, otras posibles vías de no-forma.”¹

En los años sesenta, Guy Débord veía en el arte la realización concreta de la vida cotidiana. El arte, o simplemente la vida fue, en otros tiempos para los Situacionistas, una forma de combatir el pensamiento único, la vida única. Se luchaba por las libertades de la experiencia que procedían del movimiento dadaísta, del cual la Internacional Letrista adoptó el concepto de anti-arte.

Contra cualquier tipo de legitimación, el gesto y la provocación *dada* aportaron nuevos géneros como el happening o la performance, formas recuperadas hoy por el arte de acción, crítico y de participación. Entre un deseo colectivo de crear nuevos espacios de sociabilidad y el frecuente potencial estético fungible de las nuevas formas de encuentro, vivimos hoy los *meetings*, las manifestaciones o sencillamente los juegos, con la conciencia de un nuevo tiempo, el efímero, y en el contexto de un nuevo espacio, el urbano. Pero huyendo del mero peso estético de tales eventualidades y rechazando las hazañas de la sociedad del espectáculo, alguna cosa se gestaba ya en el movimiento artístico estadounidense hace más de veinte años.

Una serie de artistas ponían la mirada en la ciudad. Trabajaban en el espacio público para observar y cuestionar las dinámicas políticas y económicas que modificaban su entorno cotidiano.

Tal es el caso de Nueva York, ciudad que, entre finales de los sesenta y los ochenta, se resistía a la expansión de un nuevo espacio oficial guiado por un proceso urbanístico hegemónico heredero de los efectos de una política de renacimiento capitalista. El supuesto éxito de ese modelo urbano fue polarizando el tejido social, desplazando y provocando la pérdida de calidad de vida de sus habitantes. Los barrios más afectados por estos procesos de

*gentrificación*² fueron el *Soho* y el *East Village*, ambos en el *Low Manhattan*.

La experiencia de la ciudad llevó a los artistas a desafiar su propia disciplina y a articular su práctica hacia un contra-discurso que reclamaba la necesidad de participación política del arte y la capacidad que tenía en la resolución de cambios urbanísticos y de emergencia social. Quedaba superada entonces la condición de objeto y autonomía en el arte moderno y se empezaba a construir una práctica en proceso donde el principal soporte serían el tiempo y el lugar, un contexto socio-ambiental como forma de interactuar con el paisaje urbano.

Artistas como Martha Rosler, Gordon Matta-Clark, Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko o Camilo Vergara entre otros, fueron el grupo motor de este arte de acción, de archivo, más híbrido y directo que ponía en solfa un espacio público que sufría los síntomas de la precariedad. Mientras y desde el ámbito de la crítica artística se empezaron a forjar voces como las de Lucy Lippard, Suzanne Lacy, Jane Jacobs y Suzy Gablik que investigaron desde el ámbito académico.

LA EXPERIENCIA DE LA CIUDAD: DEL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO AL ARTISTA COMO ACTIVISTA

Como respuesta a la crisis económica de esa época, la ineficacia de la política social provocó la desaparición de ayudas destinadas a las instituciones culturales. El artista se encontraba con la responsabilidad de visibilizar y dar recursos al “*espacio cultura*” desde la posición e idea del “*otro*”. A partir de entonces, la nueva antropología cultural se aplicará al campo del arte y se reflejará en el papel del artista como etnógrafo que actuará como revelador de cartografías de realidades desplazadas y rechazadas. El artista etnógrafo, concepto desarrollado por Hall Foster,

1 OYÓN, José Luís. *La Ciudad y La Vida: Ideas e Intervenciones por un Urbanismo Informal* [en línea]. Multiplicity: an approach to the contemporary production of space, E-Archidoc (Virtual Campus on Post-Master Studies in Architecture); septiembre 2008- [citado noviembre 2008]. Disponible en World Wide Web: www.e-archidoc.eu

2 El término *gentrificación* procede del inglés “*gentrification*” y se refiere al proceso por el cual una población de un barrio degradado y empobrecido es sustituida por otra (nuevos vecinos, nuevos usos) de mayor nivel adquisitivo. En español se puede traducir como “*elitización*” o “*aristocratización*”.

estudiará a un grupo de personas (acostumbradas a estar juntas) durante un cierto período de tiempo y partiendo de la observación participante, las entrevistas, la implicación y interacción, interferirá en el comportamiento social del grupo, provocando cambios en su estructura o bien fuera de ella.

Entendiendo el arte como mediador en la sociedad y vinculado a la semántica de la antropología cultural, Lucy Lippard, crítica y activista feminista, apostaría en esos años por reencontrar el arte en la parte más humana de lo que vivimos en la ciudad. Lippard reorientaba el concepto de lugar entendiéndolo como un emplazamiento social con contenido humano. Se oponía a las actitudes anti-históricas de la sociedad del momento que cada vez se desvinculaba más de las problemáticas que se daban tanto en el espacio urbano como en el doméstico. Se trataba de recuperar la dimensión mítica y cultural de la experiencia “pública”, contribuyendo a la construcción social de un paisaje a través del trabajo con la comunidad. Jeff Kelley destacaba al mismo tiempo este contenido de la experiencia y la latencia del lugar, apuntando hacia la ciudad practicada y el espacio vivido *lefebvrino*:

“Los emplazamientos son como marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar. Los emplazamientos son como mapas y minas, mientras que los lugares son las reservas de contenido humano, como la memoria o los jardines. Un emplazamiento es útil y un lugar es utilizado”³.

Los primeros proyectos más representativos basados en este marco teórico reafirmaron y consolidaron las prácticas artísticas basadas en la comunidad y la colaboración en la ciudad. Así pues, *CitySites: Artists and Urban Strategies* reunió en 1989 y por primera vez, a diez artistas que se preocupaban de forma conjunta por las cuestiones que afectaban a la ciudad. También en el mismo año se celebró *Mapping the terrain: new genre public art*, un proyecto que, organizado por Suzanne Lacy, comprobaba si este modelo de nuevas prácticas en el espacio público podía enmarcarse en un entorno favorable o no, proponía dibujar un estado de la cuestión que situase la experiencia pública como punto de partida para la recuperación de la noción de lugar.

El artista etnógrafo se convertiría a partir de entonces en un catalizador, un informador, un analista de las dimensiones prácticas, psicológicas y económicas del lugar urbano, siempre desde la colaboración, el intercambio y el respaldo organizativo y mutuo.

A la apreciación de la diferencia, la comprensión del contexto y la capacidad de llevar a cabo juicios críticos comparativos a partir de la empatía y la evidencia se le sumó la idea de autogestión y el incremento de poder de la comunidad. Esta sería la finalidad del proyecto artístico que trasladaba la vocación social al cambio político y a la casi material transformación y modificación urbana. El artista, un sujeto más agenciado, actuaría desde los márgenes, desde los discursos no oficiales explorando el espacio para crear una esfera pública de oposición, es decir, fomentar un debate, un estado conflictual que discutiera la condición de dominio en la que nos encontramos como sujetos inter-relacionados. Los límites físicos del espacio público serían cuestionados a partir de la *performance*, género en el que la presencia, la corporeidad y el espíritu crítico recuperarían la cotidianidad como espacio personal bajo el lema *lo personal es político*.

“Necesitamos entender lo drásticamente que ha cambiado nuestro sentido de lo que es público. Vemos el espacio público como algo a través de lo que se pasa, no como un lugar donde congregarse. ¿Se está evaporando el espacio frente a nuestros ojos? ¿Está desapareciendo el espacio público para el debate de las ideas? ¿Cómo vamos a hacer para crear espacio? Tenemos, los artistas, que insistir en crear un espacio dentro de la sociedad para la discusión de las ideas en las que estamos interesados, y de esta forma trabajar por la posibilidad de una sociedad democrática.”⁴

La artista activista que más paradigmática resultó en la década de los ochenta fue Martha Rosler, quien en 1991 coordinó *“If you lived here: the city in art, theory and social activism”*. En este proyecto se reunieron por primera vez y de forma oficial –la realización se llevó a cargo del *Day Art Foundation*– arquitectos, urbanistas, periodistas, regidores, artistas, okupas, estudiantes universitarios y los mismos ciudadanos afectados. Todos ellos contribuirían a dar una respuesta a los problemas de la vida urbana y la falta de vivienda, creando una forma alternativa basada en la colaboración, la acción y la participación multidisciplinar. Rosler recuperó el valor crítico de las contra-representaciones en una ciudad abordada a partir de la idea del conflicto y la diferencia:

“La ciudad ha de considerarse tanto una entidad material como una serie de procesos o de principios rectores. La ciudad, cualquier ciudad, es un conjunto de relaciones a la vez que una concentración de construcciones: es un lugar geopolítico. Más que una simple intersección de representaciones en conflicto, la ciudad está compuesta de

múltiples realidades que raramente se cruzan y que cuentan desigualmente en los modos en que la sociedad se representa a sí misma. La ciudad es un lugar de creación de significados productivos; un espacio que es asimismo producido”.

PRÁCTICA ARTÍSTICA, COMUNIDAD Y ESPACIO PÚBLICO

Marcel Duchamp defendía el arte como un juego entre los hombres de todas las épocas, a la vez que Pierre Bourdieu lo entendía como un espacio de relaciones objetivas entre diferentes posiciones. Este *juego* entre hombres y este *espacio de relaciones* se unen en una intención transformadora que es la que puede abrir al campo arquitectónico nuevas posibilidades a la hora de proyectar.

Los ejemplos anteriores muestran como el espacio público recoge o rechaza, intensifica o apacigua, el tejido de interacciones entre personas, presentándose como escenario y laboratorio de las relaciones entre la ciudad y la vida.

La organización de la ciudad, el papel del arte en el espacio público como vehículo de discursos no propios para este, y las nuevas formas de expresión cultural asociadas a lo urbano, ponen a prueba los límites del dominio público. La emisión de mensajes no habituales y la constitución de una comunidad temporal de acción permiten a este arte “público” descontextualizar significados y compartir experiencias de participación, articulando especificidades que resultan de los fenómenos de crecimiento y de transformación urbana de nuestras ciudades.

La apropiación de una forma de hacer individual o colectiva, utilizada por los ciudadanos en su cotidianidad y articulada de forma efectiva en términos políticos o de funcionalidad es lo que define Michel De Certeau al hecho artístico como práctica. El principal objetivo de este nuevo género de arte público recae en el potencial de su acción transformadora, es decir, en la capacidad de visibilizar, provocar o bien generar un estado conflictual. Formas

híbridas entre el activismo y lo relacional conducirán a metodologías colaborativas basadas en formar parte de un conjunto de personas que actúa de forma cooperativa y coordinada hacia un estado de autogestión. Un proceso de empatía y intercambio favorece el paso de la mirada única a la mirada compleja y multidimensional⁶, hecho que conducirá a una pérdida de autoría del artista en el proceso de creación.

“Llamamos arte colaborativo al proceso por el que un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y al hacerlo libera un modo, o un racimo de modos, de relación, es decir libera una obra de arte.”⁷

Según Vito Acconci, el nuevo género de arte público servirá para “hacer o romper” un espacio público. El adjetivo “público” recupera la condición de discusión procedente del ágora clásica desarrollada por Jean-Pierre Vernant, y dará lugar en la contemporaneidad a un laboratorio que hace visible todo lo que tiende a ser olvidado desde el espacio más íntimo, dando voz a todas las formas que quedan silenciadas en un contexto de subordinación. Este arte tratará de repensar un tiempo y un lugar, articulará cambios en las formas de convivencia. Las múltiples situaciones de la experiencia urbana posibilitarán concebir el espacio público como lugar para la temporalidad ingobernable, un intento de recuperación, según Manuel Delgado, que ha quedado desatendido por el urbanismo convencional, y que recuperará la noción de uso en el cual los sujetos no quedan reducidos al simple papel de consumidores.

OTRAS MIRADAS: MODOS DE HACER EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

Si los artistas estadounidenses de hace un par de décadas se lanzaban a la calle para luchar ante un estado de emergencia social, los artistas europeos contemporáneos pondrán sus esfuerzos en recuperar la noción de ciudad vivida. El arte público contemporáneo, basado

3 KELLEY, J.: “Common Work”. En LACY, S (Comp.): *Mapping the terrain*. New Genre Public Art.- Seattle: Bay Press, 1995.- pp. 142.

4 David Ávalos cita a Group Material, colectivo activista en Nueva York en los años ochenta. Su artículo “Cultural Participation” aparece citado en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, pp. 47.

5 ROSLER, M.; WALLIS, B: *If you lived here: The City in Art, Theory, and Social Activism*.- New York: The New Press, 1991.- pp. 15.

6 RODRIGO, J.: “De la intervención a la re-articulación: Trabajo colaborativo desde políticas culturales”. En *Actar: Idensitat 2007: Arte, experiencia y territorios en proceso*. Calaf /Manresa: 2007, pp. 88.

7 CLARAMONTE, Jordi. “Arte colaborativo: política de la experiencia”. [en línea] En el blog *Estética y teoría del arte*. Escritos inéditos. 31 de mayo 2008 [visitado el 7 de octubre 2008]. Disponible en Internet: <http://jordiclaromonte.blogspot.com/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>



1. "Docklands Context Map", panel designed by Sandra Buchannan circa 1986, formó parte de "the Docklands Roadshow", 1988.

2. "What's Going On, from the The Changing Picture of Docklands' Series of 18ft x 12ft photomurals by Peter Dunn & Loraine Leeson 1981-83. "What's Going On 2, from the The Changing Picture of Docklands'.

3. "What's Going On 2, from the The Changing Picture of Docklands' Series of 18ft x 12ft photomurals by Peter Dunn & Loraine Leeson 1981-8.

1

igualmente en la colaboración y el régimen de encuentro de las comunidades, se diferenciará del americano por poner en crisis el modelo urbano heredero del Movimiento Moderno. Intentará recuperar la calidad de la experiencia de un espacio público que se caracteriza por su cuantía o superficie desaprovechada. Apostará por salvarlo de un uso que se ve empobrecido, donde las posibilidades de encuentro y co-presencia son cada vez más mínimas y menos frecuentes.

"Otras miradas"⁸, en el sentido de "otros conflictos" y "otros debates", vienen dadas de nuevo por los artistas de hoy que buscan fórmulas de acción a partir de la interacción compartida en los espacios públicos contemporáneos, preocupándose por otros modos de hacer, por lo social, por el espacio del otro y la posición de sí mismo como ser público en la ciudad. Los artistas "públicos" irán forjando sin darse cuenta un urbanismo informal que señalará caminos para repensar nuestras formas de hacer ciudad.

Algunos de ellos trabajan desde la memoria o el *terrain vague*, otros desde la pura práctica cotidiana, otros dentro de los hábitats de autonomía temporal. Derivas *performativas*, subversión plástica, o acción urbana, todos ellos y posiblemente muchos más, son los modos de hacer de estas miradas, "otras", que toman voz a partir de historias que se despliegan, construyendo un imaginario colectivo que se apropia y transforma un espacio en estado latente.

Loraine Leeson, Marjetica Potrč y Lara Almárcegui coinciden en ser mujeres artistas que ponen su atención entre los límites de lo público y lo doméstico, creando espacios y condiciones para una sociabilización que parecía haber sido olvidada.

Loraine Leeson: la artista activista y mediadora social en los Docklands

En 1981, los sindicatos y comunidades de vecinos de la zona de los Docklands, Londres, encargaron a Loraine Leeson una misión muy concreta: hacer visible el proceso de *gentrificación* que sufría la zona y hacer evidente las consecuencias que tendría esa nueva ciudad para los habitantes mayoritariamente obreros que consolidaban el tejido social de aquel barrio desde principios de siglo XX. Se trataba de lanzar, a través de la práctica artística, mensajes a los medios de comunicación para hacer más fuerte la voz de un barrio que estaba destinado a ser sustituido.

La artista trabajó con la comunidad de forma colaborativa, se convirtió en un agente más a la hora de actuar. Dinamizaba diálogos, provocaba reacciones y sobre todo proporcionaba las herramientas necesarias para que cada habitante de ese barrio se convirtiera en un sujeto agenciado, es decir, que se valiera por sí mismo a la hora de tomar decisiones y ejecutarlas. Las comunidades de vecinos se fueron haciendo fuertes y se organizaron para trabajar de forma cooperativa y autosuficiente.

La política urbanística de los *Docklands* (figura 1) impuso una nueva área destinada al sector terciario, donde el mundo de las multinacionales, los negocios y el auge turístico pudo más que todo un siglo de trabajo en los canales y muelles que estructuraban ese paisaje de puertos, lonjas y sindicatos.

El proyecto "*The Docklands Community Poster Project*" (figuras 2 y 3) liderado por Leeson, se desarrolló hasta 1989, momento en que se dio por finalizado después de ocho años de resistencia y confrontación. No se pudieron evitar proyectos como *Canary Wharf*, ni el paso de una

⁸ Alberto Altés desarrolla el concepto del "otro" en ALTÉS, A. "Dissensus. Otras miradas, otros paisajes". En RAMOS, A.; AÑÓN, R. M^ª. (dir): *Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento*. Sevilla: 2009, p. 48-55. Recoge los contenidos presentados al Seminario Internacional "Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento", Sevilla: 2007.

4. "Marjetica Potrč, Prishtina House" 2006. Building materials, energy and communication infrastructure. Installation view at 'Marjetica Potrč and Tomas Saraceno: Personal States / Infinite Actives', Portikus Frankfurt/Main

autopista ni la implantación de un aeropuerto. Pero sí se consiguió dotar a todos sus habitantes de herramientas suficientes para hacerse respetar a partir de la reutilización de sus saberes. Aprendieron a convertir en arte el detalle más común, sus propias vidas.

Marjetica Potrč: de la estética relacional a la intervención arquitectónica informal

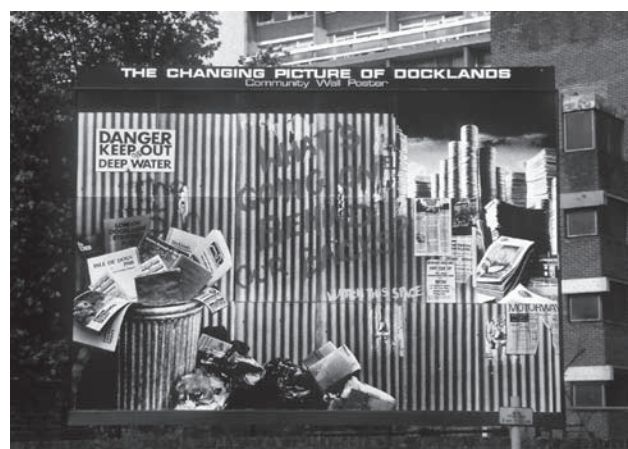
Esta artista nacida en 1953, Ljubljana, se licenció en arquitectura y muy pronto fue conocida por la "anti-arquitecta" del urbanismo informal. A lo largo de su trayectoria, Marjetica Potrč pone la mirada más allá del espacio urbano que consideramos público y entrará puertas adentro del espacio doméstico y familiar.

Interesándose por la sostenibilidad, es capaz de aprovechar las posibilidades que le ofrece el mercado del arte para intervenir de forma des-localizada. Protegiéndose bajo el paraguas del artista que se infiltra entre las oportunidades que le ofrece su mercado, de forma sigilosa y casi disimulada, destina la cantidad económica que recibe de la institución (bienal o museo) para invertirla en la recuperación de un "ecosistema social" desequilibrado. Es así como consigue rehabilitar una granja para la recogida de agua en el extrarradio de la ciudad de Murcia dentro del marco de la bienal "Estratos 2008". La artista elude el contexto expositivo y se introduce en el medio socio-ambiental, interviniendo y reconfigurando espacios del anonimato y del paisaje periférico (figura 4).

Lo mismo sucede cuando es invitada para la Bienal de Istanbul, esta vez trabajando sobre el concepto de habitabilidad e interviniendo en el tejido urbano. El visitante de la bienal no puede acceder a la visualización de la obra desde la galería o museo, ya que ésta se encuentra en una calle de la ciudad. Es en esa calle donde en la última planta de un edificio habitado por una familia de muy pocos recursos, la artista recupera una terraza mal construida para transformarla en un espacio habitable para ese hogar de dimensiones mínimas y de distribución nada flexible. Des-localizándose de nuevo con su acción, se separa radicalmente de la mirada del consumidor de obras de arte. Su obra tiene un gran potencial a la hora de reconstruir intimidades de vidas urbanas, colaboraciones cotidianas que van más allá de los límites entre lo público y lo privado, una forma elegante de subvertir.



2



3



4



5

5. "La Montaña de escombros", Sint Truiden 2005. Lara Almarcegui.

6. "Un descampado. Puerto de Rotterdam 2003-2018". Lara Almarcegui.

Lara Almarcegui: del gesto poético a la memoria de los solares vacíos

Robert Smithson hablaba a finales de los setenta de la entropía de los lugares y las cosas. Este proceso por el cual la pérdida de energía desgasta la materia, hace que los lugares se encuentren en un estado constante de transformación. Solares abandonados, antiguas estaciones ferroviarias en desuso, descampados en la orilla de un puerto y viviendas en proceso de demolición es el material que utiliza esta artista zaragozana (figura 5).

Lara Almarcegui interfiere en la fase de incertidumbre del lugar y la perpetúa. Intenta congelar en el tiempo el vacío de memoria de un solar abandonado, de una casa desahuciada o de unas huertas descuidadas. La artista explora, observa y realiza un detallado trabajo de campo, elaborando inventarios sobre estos otros lugares que han sido desactivados de la historia. Los dará a conocer, los descontextualizará y llegarán a ser recuperados por el uso de los vecinos en algunos casos. No importará tanto lo que en ellos suceda sino que se intentará dar un giro a su fortuna. Así pues, el ayuntamiento de Rotterdam decidirá preservar durante 15 años un solar vacío cerca de los muelles (figura 6), otro en Madrid quedará protegido durante un año, o bien se concederán dos años más sin edificar para un solar vacío en Ámsterdam. El lugar recupera para todo este período la posibilidad de re-articularse en el espacio público, dejando su posible imaginario en al azar.

REFLEXIONES EN UN ESPACIO COMPARTIDO

Es un tópico compartido, y erróneo, el hecho de entender el espacio público como vacío urbano, como ausencia de alguna cosa, un espacio laico donde se agradece

hacer una propuesta de valores para que deje de ser neutro. Producto de esto el espacio público se proyecta como alguna cosa interiorizada que no tiene valores por sí misma, que se presta a ofrecerse a la publicidad, al espacio de intercambio económico donde se compra, se vende. Por otro lado también se entiende como lugar puramente lúdico, como un lugar de juego degenerado a una forma estética, manipulada y alejada de su capacidad política.

No podemos caer en decir, que si no fuera por los poderes dominantes, el espacio público sería maravilloso. Deberíamos despertar nuestro rol activo y no olvidarnos de nuestra capacidad de intervención. Estos cambios, de los cuales podemos ser co-autores, no tienen por qué empezar ni acabar en el espacio público, los podemos reconocer al abrir las puertas de nuestra casa, en el espacio más íntimo, el doméstico, cuando nos miramos al espejo y decidimos hacer crecer una planta en el balcón o saludar a un vecino. Entender la práctica creativa no como una lucha contra un poder superior permite recibirla como una forma de construcción de nuestras realidades, de nuestros deseos y como medio para posibilitar nuevas oportunidades.

El artista asume la responsabilidad de recuperar el uso público desde la gente, entregándole de nuevo la vida que hay detrás de su abandono, pero ¿estamos los arquitectos y los urbanistas diseñando un espacio muerto? ¿Quién nos imaginamos que somos cuando ocupamos un espacio que concebimos como público? Quizá vale la pena valorar cómo nos sentimos cuando nos enfrentamos a nuestra existencia más allá de nosotros mismos, en interacción, estando juntos.



6

Bibliografía

- BLANCO, P. y otros.: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- CANDELA, I.: *Sombras de Ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Forma, 2007.
- DE CERTEAU, M.: *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire et 2. Habiter, cuisiner*. Paris: Ed. Gallimard, 1990.
- DELGADO, M.: *Elogi del vianant. Del model Barcelona a la Barcelona real*. Barcelona: Editorial De 1984, 2005.
- DEUTSCHE, R.: *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge MA: Graham Foundation/MIT Press, 1996.
- FOSTER, H.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- KIENDL, A.: *Informal Architectures, Space and Contemporary Culture*. London: Black Dog Publishing, 2008.
- LACY, S.: *Mapping the terrain. New genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- LEESON, L.: *Art for Change. Works from 1975-2005*. Berlin: NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2005.
- ROSLER, M.; WALLIS, B.: *If you lived here: The City in Art, Theory, and Social Activism*. New York: The New Press, 1991.
- VERNANT, J. P.: *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel Filosofía, 1985.

Marta Serra Permanyer es doctorada becaria FPU en el departamento de Urbanisme i Ordenació del Territori de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, ETSAV-UPC. Forma parte del grupo de investigación Perspectivas Urbanas y del curso de doctorado Teoría i Història de l'Arquitectura del departamento de Composició Arquitectònica. Actualmente participa coordinando la asignatura optativa "La ciudad y la vida: ideas e intervenciones por un urbanismo informal" impartida por el catedrático responsable Jose Luís Oyón.

RESUMEN Los “grands ensembles” (grandes conjuntos de vivienda social) construidos en Francia entre mediados de las décadas de 1950 y 1970 han sido objeto preferente del Programa Nacional de la Renovación Urbana (PNRU) inicialmente previsto por el gobierno francés para 2004-2008. La finalización de este periodo permite acometer la evaluación de sus resultados y, en concreto, como propone este artículo, analizar los rasgos distintivos del urbanismo de esas operaciones de renovación urbana en torno a dos ejes (argumentos justificativos y aspectos operativos, principalmente de carácter proyectivo) y a partir de una doble confrontación: (i) con el urbanismo funcionalista característico de esos grandes conjuntos; y (ii) con el urbanismo de renovación urbana masiva precedente. El análisis se nutre de textos institucionales y del estudio comparado de ocho proyectos de renovación urbana de “grands ensembles” de la región Ile-de-France. Se concluye la especificidad del urbanismo de las operaciones financiadas por el PNRU (morfología híbrida, residencial) y la identificación de diversas filiaciones y rupturas con el urbanismo funcionalista (zonificación, interpretación de la renovación y reestructuración parcelaria, entre otros).

PALABRAS CLAVE Renovación urbana, grandes conjuntos de vivienda social, Francia.

SUMMARY The “grands ensembles” (large social housing estates) constructed in France in the middle of the 1950s and 1970s have been the special focus of the National Urban Renovation Programme (PNRU) planned initially by the French government for 2004-2008. The finalization of this period allows an analysis of its results to be made. In particular, as this article proposes, an analysis of the distinguishing characteristics of the planning of those urban renovation operations around two axes. These are the justificatory arguments and the operative aspects, mainly of a planning character, and from two comparisons: (i) with functionalist planning characteristics of those large estates; and, (ii) with the planning of previous massive urban renovation. The analysis is based on institutional texts and the comparative study of eight urban renovation projects in the “grands ensembles” of the Ile-de-France region. It concludes with a review of the specificity of the planning of the PNRU financed operations (hybrid morphology, residential) and the identification of various affiliations and breaks with functionalist planning (zoning, interpretation of the renovation and plot restructuring, among others)

KEY WORDS Urban renovation, large social housing estates, France.

EL URBANISMO DE RENOVACIÓN DE GRANDES CONJUNTOS DE VIVIENDA SOCIAL EN FRANCIA, 2004-2008

THE PLANNING OF RENOVATION OF LARGE SOCIAL HOUSING ESTATES IN FRANCE, 2004-2008

María Castrillo Romón

INTRODUCCIÓN

La emergencia del capitalismo global y sus profundos cambios sociales se han expresado sobre las ciudades en transformaciones no menos profundas del espacio urbano. En ocasiones estos cambios han sido enfrentados por políticas públicas específicas, como es el caso de la "Politique de la Ville" (política de la ciudad) desarrollada por el Estado francés desde finales de la década de 1970. Su objeto específico son las áreas urbanas afectadas por una nueva categoría de acción pública: los "quartiers sensibles" (barrios vulnerables), cuyo paradigma son los "grands ensembles" degradados, es decir, los grandes conjuntos funcionalistas de vivienda social en alquiler construidos entre 1956 y 1973 y que, por diversas razones, se encuentran sometidos a procesos de intenso declive físico (de la edificación y del espacio público) y social (paro, pobreza, exclusión, delincuencia).

La Politique de la Ville se ha venido desarrollando a través de programas que integraban medidas sociales y edificatorias pero, en los últimos años, ha sufrido una reorientación. La intervención pública apoyada en la acción social y la participación ha cedido terreno ante una aproximación segura y, al tiempo, la acción edificatoria ha cobrado autonomía. La Ley Borloo (Loi du 1er août 2003 d'orientation et de programmation pour la ville et la

rénovation urbaine) ha creado el Programa Nacional de la Renovación Urbana (PNRU) –"obra del siglo", "Plan Marshall para los barrios periféricos" dotado de "medios de una amplitud jamás igualada"– que ha supuesto el fortalecimiento de la intervención edificatoria como instrumento preferente de la Politique de la Ville y la recuperación de la renovación urbana (o, más propiamente dicho, el derribo-sustitución de áreas urbanas) como su práctica básica¹.

Los resultados obtenidos por el PNRU tras su periodo inicial de vigencia (2004–2008) han sido objeto de intenso estudio desde perspectivas sectoriales (vivienda) y sociológicas. Sin embargo, el análisis urbanístico no ha alcanzado el mismo grado de profundización. Y es en este sentido en el que este artículo pretende hacer una contribución, sintetizando algunos resultados del proyecto de investigación "Renovación urbana y grands ensembles en Francia: análisis de ambas prácticas urbanísticas y sus relaciones desde una perspectiva conceptual"². El interés de este objetivo puede acrecentarse a la vista de la reciente creación en España de las "áreas de renovación urbana", en cuya génesis puede entreverse la influencia de experiencia francesa³.

La reflexión que aquí se propone gira en torno a la especificidad del urbanismo auspiciado por el PNRU. La hipótesis primera, avalada por el análisis comparativo de ocho proyectos de renovación de grands ensembles de

1. Renovación urbana: "demolición, con vistas a una construcción nueva, de un área urbana ocupada por viviendas, actividades económicas o de manera mixta. Esta definición muestra que este término, consagrado por el uso y por la normativa, es impropio: debería hablarse de demolición-reconstrucción (...). La renovación urbana es una operación de conjunto que concierne a la totalidad - o a lo esencial- de las edificaciones de un área" (MERLIN, Pierre y CHOAY, Françoise: *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris: Presses universitaires de France, 2005, p. 768). La práctica de la renovación urbana ha sido muy denostada en Francia desde la década de 1970 (Cfr LE GARREC, Sylvaine: *Le renouvellement urbain: la genèse d'une notion fourre-tout*. La Défense: PUCA, 2006; GARNIER, Jean Pierre: "Rehabilitar la vivienda social para renovar a sus habitantes: la política de renovación urbana en Lille", en MUSSET, Alain (comp.): *Ciudad, sociedad, justicia: un enfoque espacial*, Buenos Aires: EUEM).

2. Proyecto financiado por el programa "Estancias de profesores e investigadores españoles en centros de educación superior o investigación extranjeros" del Ministerio de Educación y Ciencia (Cod. PR2007-0172) y desarrollado en la UMR CNRS/MCC 7136 (París, Francia) entre el 1 de octubre de 2007 y el 31 de agosto de 2008. Agradezco a mis compañeros del Instituto Universitario de Urbanística (A. Álvarez Mora, J.L. de las Rivas, C. Tremiño, M. Jiménez y L. Santos) y a Ph. Bonnín, J. P. Garnier y A. de Biase su decisivo apoyo para el desarrollo de ese trabajo.

3. El primer intento de crear las "áreas de renovación urbana" en España se debe al Real Decreto 14/2008, de 11 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 801/2005, de 1 de julio, por el que se aprueba el Plan Estatal 2005-2008, para favorecer el acceso de los ciudadanos a la vivienda (BOE número 11 de 12/1/2008). La influencia francesa se puede apreciar en su exposición de motivos, cuando vincula la renovación urbana a las necesidades sociales de las áreas urbanas degradadas (como hace el PNRU) y, en particular, cuando refiere todo ello a una "política de ciudades" inexistente en España. Esta norma de 2008, que no llegó a tener vigencia efectiva, anticipó diversos elementos del actual Plan estatal de rehabilitación y vivienda 2009-2012.

lle-de-France⁴, es que, efectivamente, existen rasgos comunes que definirían un modelo de intervención y una concepción espacial distintivos del urbanismo practicado por la Agencia Nacional de la Renovación Urbana (ANRU), órgano gestor del PNRU. Ahora bien, ¿hasta qué punto se trata de características específicas del “urbanismo ANRU”? Para valorar este aspecto, se propone confrontarlo doblemente, por un lado, con los preceptos del urbanismo funcionalista que inspiró la construcción de los grands ensembles y, por otro, con la práctica de renovación urbana precedente.

La pertinencia de la primera confrontación es evidente, puesto que la renovación urbana es per se una práctica que cobra sentido, precisamente, en la contradicción del urbanismo preexistente. Sin embargo, como se mostrará, el estudio comparado de los proyectos de renovación financiados por el PNRU arroja como resultado una serie de elementos característicos de la concepción del espacio renovado que no siempre chocan con la Carta de Atenas. Por paradójico que pueda parecer, junto a contradicciones efectivas, también se aprecia la existencia de ciertas filiaciones entre el urbanismo ANRU y el urbanismo funcionalista.

En cuanto a la segunda confrontación propuesta, se apoya en la interpretación epistemológica de la Urbanística como una disciplina cuyo conocimiento se construye sobre la experiencia práctica y cuyos avances o innovaciones pueden comprenderse, por tanto, al menos parcialmente, desde la perspectiva de las prácticas que los precedieron. Para el análisis que aquí se pretende este planteamiento nos lleva a una cuestión previa: dentro de la larga trayectoria de la renovación urbana en Francia ¿qué modalidad de renovación anterior a 2004 constituye el referente más adecuado para valorar las especificidades de la práctica auspiciada por el PNRU: la desarrollada en el marco de determinados dispositivos de la Politique de la Ville antes de 2004, o la aplicada al amparo de las políticas específicas de renovación urbana desarrolladas entre 1956–1978?

La elección de la segunda opción se justifica fundamentalmente porque la demolición de viviendas –que es práctica esencial en la renovación urbana– no tiene en otros dispositivos de la Politique de la Ville un papel central equivalente al que le asigna el PNRU, mientras que sí

constituye el epicentro de las operaciones de los años 60 y 70. También se pueden aducir razones de escala: aunque el número de viviendas en grands ensembles demolidas en el marco de la Politique de la Ville antes del PNRU no es desdeñable (del orden de 3.000 a 5.000 por año a mediados de los 90, con un pico de más de 8.000 viviendas derribadas en 2002⁵), los horizontes de cientos de miles de viviendas demolidas a ritmos por encima de las 10.000 unidades por año corresponden a las políticas de renovación “a título principal”. Véase, por ejemplo, que sólo las previsiones de las operaciones de renovación aprobadas entre 1956 y 1966 rondaban las 111.000 viviendas⁶ y que el PNRU ha pretendido demoler, como mínimo, 200.000 viviendas en el periodo 2004–2008.

LA RENOVACIÓN DE BARRIOS DE VIVIENDA SOCIAL EN FRANCIA. OBJETIVOS Y RASGOS BÁSICOS DE LA PRÁCTICA DE LAS DÉCADAS DE 1960 Y 1970

La renovación puede identificarse genéricamente como una operación de conjunto (lo que implica reparcelación, cambios en el dominio público...) sobre un área preestablecida (lo que implica la definición de un perímetro) comportando demoliciones importantes (esto es, cambios en la estructura física urbana) a partir de una serie de presupuestos justificativos de la acción pública (esto es, en el sentido de una determinada “normalización” y mediando una declaración de interés público). Pero la renovación urbana de barrios de vivienda social es también una práctica con una larga trayectoria en el urbanismo francés (desde la Loi Melun de 13 de abril de 1850 y el urbanismo haussmanianno), lo que hace de él un concepto fuertemente sujeto a construcción histórica.

En las diferentes expresiones de la renovación urbana a lo largo del último siglo y medio, los factores de acción por razón del interés público, definir el perímetro y re-parcelar revisten una clara continuidad, mientras que, los aspectos operativos (incluida la demolición, como veremos) y la argumentación del interés público presentan formulaciones distintas de unos momentos a otros⁷.

En relación con la renovación urbana característica del periodo 1956–1978, cabe destacar una serie de aspectos que resultan especialmente relevantes en la confrontación con la práctica impulsada por el PNRU⁸. En primer lugar, la argumentación del interés público de la renovación se

construyó sobre la consideración del carácter insalubre y “defectuoso” de los tejidos urbanos. La insalubridad ya había centrado formalmente el discurso justificativo de la renovación en el siglo XIX⁹ mientras que lo “defectuoso” venía, a mediados del siglo XX, a formalizar otras justificaciones menos explícitas –pero no por ello menos poderosas– ligadas a la “racionalización” del uso del suelo en orden la obtención de rentas urbanas. De hecho, la circular ministerial de 14 de enero de 1956 que inauguró la renovación urbana masiva de las décadas de 1960 y 1970 establecía que las medidas previstas por la legislación vigente “para facilitar una mejor ordenación de las manzanas defectuosas y, en consecuencia, para orientar parcialmente el esfuerzo de construcción hacia los barrios antiguos” no se dirigen sólo “a los inmuebles insalubres en el sentido técnico de la palabra, sino que conciernen a todas las manzanas defectuosas en las que el suelo esté mal o insuficientemente ocupado”¹⁰. La práctica posterior permite comprobar que esta concepción de lo “defectuoso” no sólo justificaría explícitamente la previsión de cambios en el uso del suelo sino también de cambios sociales en esas áreas donde, frecuentemente, el perfil de

la población residente tenía un carácter que “dejaba que desear”, de “débiles recursos” y “asocial”¹¹.

A todo ello se une una argumentación de corte cultural, claramente imbuida de la ideología dominante, instaurada por una conocida instrucción general de 8 de noviembre de 1959 que abriría la puerta a la concepción espacial de la renovación en clave funcionalista:

*“La renovación urbana no tiene sólo por objeto realojar en inmuebles sanos a familias que languidecen física y moralmente en cuchitriles. Ambiciona también restituir en el centro de las ciudades, cuando estos se han degradado por falta de mantenimiento o por construcción desordenada, una estructura y una arquitectura dignas de nuestro tiempo [sic]”*¹²

En cuanto a los aspectos operativos de la renovación urbana de los años 60 y 70, hay tres elementos que deben ser reseñados:

– los dispositivos de renovación incorporaban el reconocimiento del derecho al realojo y a la “participación”, lo que en absoluto evitó que los barrios renovados quedasen sujetos, como analizó magistralmente Henri Coing, a un profundo cambio social que, como ya se ha comentado,

4. El análisis se ha apoyado tanto en datos de campo como en la documentación de los convenios firmados para cada caso: Programme de Rénovation Urbaine des Quartiers Nord d’Aulnay-sous-Bois; Programme de rénovation urbaine de la Ville du Blanc-Mesnil; Projet de rénovation urbaine Bobigny centre-ville; Programme de rénovation urbaine du quartier des Courtillières; Projet de rénovation urbaine et sociale de Montreuil Bel Air-Grands Pêcheurs; Projet de rénovation urbaine Quartier des Tarterets, Ville de Corbeil-Essonnes; Projet de rénovation urbaine Quartiers de Montconseil et La Nacelle, Ville de Corbeil-Essonnes; Projet de rénovation urbaine dans le quartier des Fauvettes, Ville de Neuilly sur Marne 2007-2011. Agradezco a H. Heuzé y a X. Lety la consulta de estos documentos y sus anexos y a William Le Goff su generosa y multiforme ayuda.

5. Cfr TABOURY, Sylvain: *Billardon: histoire d’un grand ensemble, 1953-2003*, Grâne: Créaphis, 2004.

6. SEGAUD, Marion; BRUN, Jacques y DRIANT Jean-Claude (dirs.): *Dictionnaire de l’habitat et du logement*, Paris: Armand Colin, 2002, p. 364.

7. Choay y Merlin han identificado hasta cuatro grupos de argumentos justificativos de la renovación: la “mala calidad de los edificios” (en especial, su insalubridad), su “inadaptación” –referida a las expectativas de renta urbana–, la “insuficiente” ocupación del suelo y la “inadaptación a la circulación de automóviles” (MERLIN y CHOAY, ob. cit.). Una quinta era evidente para Jacques Gréber en 1933: “una plusvalía segura y de realización casi inmediata” (Cfr COUDROY DE LILLE, Laurent: “Chroniques de la rénovation urbaine”, *Urbanisme*, nº 346, 2006).

8. Cfr, además de la voz « rénovation » en el *Dictionnaire de l’habitat et du logement* (ob. cit., pp. 363-367), COING, Henri: *Rénovation urbaine et changement social: l’ilot n 4 (Paris 13e)*, Paris: Les éditions ouvrières, 1966; GODARD, Francis (ed.): *La rénovation urbaine à Paris: structure urbaine et logique de classe*, Paris - La Haye: Mouton, 1973; CASTELLS Manuel et al.: “Paris 1970: reconquête urbaine et rénovation-déportation”, *Sociologie du travail* (4), 1970, pp. 488-514.

9. FIJALKOW, Yankele: *La construction des îlots insalubres, Paris, 1850-1945*. Paris-Montréal (Québec): L’Harmattan, 1998.

10. Circulaire du 24 janvier 1956 relative à l’aménagement des îlots urbains défectueux et au relogement des habitants des taudis (N. de la A.: traducción y cursivas mías).

11. Utilizando las expresiones empleadas en el epígrafe “Rénovation urbaine” de Université de Paris. École Nationale d’Administration Municipale. Section technique. 3e année d’études. Plans d’urbanisme. Professeur : M. Gohier (1967-68) (Archives Départementaux de Val de Marne. Microficha. 3ETP_000020_23).

12. “Rénovation urbaine. Instruction générale du 8 novembre 1959”, *Journal Officiel de la République Française*, 24 de noviembre de 1959 (N. de la A.: traducción y cursivas mías).

no puede decirse que fuese totalmente indeseado ni imprevisto;

– la gestión de las operaciones de renovación descansaba en un sistema de concesión a bailleurs sociaux, esto es, a empresas inmobiliarias públicas o privadas dedicadas al arrendamiento de vivienda social;

– la concepción espacial de la renovación se basaba en la tabula rasa: la demolición prevista afectaba a la práctica totalidad de los inmuebles sitios dentro del perímetro intervención. Esta demolición masiva se compatibilizaba con el derecho de realojo gracias a la implementación de un sistema de fases de derribo y reconstrucción comúnmente conocido como “système de tiroirs” (sistema de cajonera).

A finales de la década de 1970, la renovación urbana y, por extensión, el urbanismo funcionalista convocan una fuerte contestación social¹³. Las conocidas expresiones “renovación bulldozer” y “renovación–deportación” ilustran bien las críticas comunes de práctica abusiva y de estrategia de clase.

¿UN “URBANISMO ANRU”? OBJETIVOS DECLARADOS, ARGUMENTOS JUSTIFICATIVOS Y ELEMENTOS OPERATIVOS BÁSICOS DEL PNRU

En 2002, al acceder a la máxima responsabilidad en el Ministerio delegado de la ciudad y la renovación urbana, Jean-Louis Borloo anunciaba públicamente que una de las prioridades de su mandato era “romper los ghettos (sic)” en que se habían convertido los grandes conjuntos de vivienda social por medio de un programa ambicioso de demoliciones. En agosto de 2003, se publicaba la Ley Borloo, que preveía un Programa nacional de renovación urbana (PNRU) que se aplicaría sobre las áreas clasificadas como “zonas urbanas sensibles” (ZUS, en su mayor parte “grands ensembles”). El programa se articulaba fundamentalmente sobre medidas edificatorias aunque, en virtud de la definición de su objeto, se dirige a áreas-problema identificadas en buena medida por su perfil social problemático¹⁴. Su dotación económica era de 2500 millones de euros para 2004–2008, periodo en el que se esperaba que la gestión del ANRU movilizase un total de 40.000 millones de euros en obras.

La finalidad legalmente establecida para el PNRU es “reestructurar, en un objetivo de mezcla social y desarrollo sostenible, los barrios clasificados como ZUS y excepcionalmente (...) aquellos que presenten características económicas y sociales análogas”. A este fin se dirigirán

las operaciones financiadas: “reordenación urbana; rehabilitación; “residencialización”¹⁵; demolición y producción de viviendas; creación, rehabilitación y demolición de equipamientos públicos o colectivos; reorganización de espacios de actividad económica y comercial, o toda otra intervención concurrente a la renovación urbana”. El horizonte inicial de demolición de 200.000 viviendas, rehabilitación de otras 200.000 e incremento en igual cantidad de la oferta de vivienda social en alquiler¹⁶ fue revisado al alza en 2005, llegando a 250.000 viviendas demolidas y reconstruidas, 400.000 rehabilitadas y 400.000 “residencializadas”¹⁷. Paralelamente, los recursos financieros puestos a disposición de la Agencia también han ido siendo ampliados¹⁸.

El análisis de los contenidos y significados que se reúnen en la ubicua expresión “mezcla social” (mixité sociale) escapa a las posibilidades de este artículo y lo mismo sucede con la descripción del contexto ideológico donde cobra sentido dentro de un discurso amplio, que legitima el derribo de los grands ensembles. La hipótesis de una cierta continuidad de los argumentos justificativos entre la renovación de las décadas de 1960 y 1970 y del PNRU puede apoyarse en esta cita de autoridad de Philippe Pannerai, uno de los urbanistas más involucrados en la concepción de la intervención urbanística sobre los grands ensembles:

“Estoy sorprendido por los parecidos entre el discurso actual sobre los grands ensembles y el que justificó en los años 60 la renovación –es decir, la demolición– de los cascos antiguos. La misma evocación de la degradación de las construcciones y del carácter indigno de las áreas habitadas se apoya sobre realidades indiscutibles para concluir que hay que demoler, es decir, lo primero, que se vayan o se trasladen los habitantes, como si a falta de poder tratar en el plano político y económico los problemas que se concentran en ciertos sitios (paro, pobreza, delincuencia), la sociedad delegase sobre el espacio la tarea de disimularlos y sobre quienes trabajan en la concepción espacial, la tarea de resolverlos”¹⁹.

La ANRU, constituida como un “establecimiento público nacional de carácter industrial y comercial”, tiene por misión contribuir a la realización del PNRU por medio, entre otros, de convenciones partenariales plurianuales firmadas con las colectividades territoriales, con establecimientos públicos de cooperación intercomunal competentes o con organismos públicos o privados que

1. Listado de operaciones
"protegibles" por el PNRU.

conduzcan operaciones de renovación urbana. Entre estos últimos son mayoría los bailleurs sociaux, compañías propietarias de los grands ensembles, por lo general, promotoras de las operaciones de renovación.

Los "principios de acción" de la ANRU son la "concertación" (a efectos de realojo de los habitantes afectados por las demoliciones), la "diversificación urbana" (en un sentido funcional), la "forma arquitectónica y urbana" (esto es, un nuevo urbanismo a partir de remodelaciones, rehabilitaciones, "deconstrucciones" [sic] y reconstrucciones), el "partenariado" con actores locales y, finalmente, "de lo urbano a lo humano", "profundizar en la reflexión sobre el proyecto de desarrollo social" [sic] (en alusión a la contratación de mano de obra local en las obras de renovación urbana).

Los criterios reglamentarios básicos para la selección de proyectos de renovación financiados por la ANRU son: frenar la "concentración geográfica" y favorecer la "integración de la población con dificultades sociales"; poner fin al "enclavamiento físico" así como a la "degradación urbana" de los barrios e "integrarlos" con "el resto de la ciudad"; favorecer la "diversidad de regímenes de ocupación y gestión de las viviendas" (introduciendo viviendas en propiedad y nuevos operadores inmobiliarios); diversificar las funciones urbanas a través de un "reequilibrado" con respecto a la residencial de las "funciones comerciales, económicas, sociales y culturales"; y devolver

Opérations ANRU ventilées par famille	
Famille d'opérations	Nature des coûts
1 - démolition	Démolition LLS
2 - construction	Cocûts bâti Surcharge foncière Prime d'insertion (subvention spécifique Ile de France TIA Structures en vue d'un relogement temporaire
3 - chagement d'usage	chagement d'usage
4 - flots d'habitat dégradé	Requalification ilots d'habitat dégradé
5 - réhabilitation	PALULOS
6 - résidentialisations	Résidentialisations LLS et copropriétés dégradées (OPAH copro et Plan de sauvegarde)
7 - QS	Amélioration de la Qualité de Service
8 - aménagement	Aménagements publics de proximité: - aménagements ponctuels - aménagements d'ensemble aménagements exceptionnels
9 - équipements publics	Equipements publics de proximité Equipements exceptionnels
10 - équipements à finalité économique	équipements commerciaux et artisanaux Locaux destinés au développement eco et social
11 - interventions parc privé	Démolition de copropriétés dégradées Portage copropriété en Plan de sauvegarde Accession dont location-accession en PSLA Restructuration lourde de logements locatifs
12 - ingénierie et pilotage	Ingénierie OPAH copro / PDS Ingénierie OPAH RU études stratégiques Concertation et communication Expertises opérationnelles Conduite opérationnelle Moynes d'accompagnement du projet (dispositifs mutualisés...) Renforcement interne MO

1

un "atractivo" a los barrios renovados. Se exige, además, el compromiso de reconstitución de la oferta de vivienda social ("un pour un", una vivienda construida por cada una demolida) y el compromiso de los bailleurs sociaux de realojar a los hogares afectados por las demoliciones. Bajo estas condiciones, los proyectos financiados por el PNRU lo serán en la medida en que incorporen determinadas configuraciones de "actuaciones protegibles" previstas por la ANRU ("familles d'opérations ANRU", figura 1).

13. TOMAS, François: "Y después del funcionalismo, ¿qué? Hacia una nueva cultura urbana", en ALVAREZ MORA, A. y CASTRILLO ROMÓN, M.: *Ciudad, territorio y patrimonio. Materiales de investigación*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001, pp. 53-85.

14. Las ZUS son áreas urbanas caracterizadas "por la presencia de grands ensembles o barrios degradados y por un desequilibrio acentuado entre vivienda y empleo", así como por sus dificultades relativas a su localización urbana y sus características económicas y sociales (tasa de parados, menores de 25 años, habitantes sin graduado escolar). Cfr Loi no 95-115 du 4 février 1995 d'orientation pour l'aménagement et le développement du territoire y Loi n° 96-987 du 14 novembre 1996 relative à la mise en oeuvre du pacte de relance pour la ville.

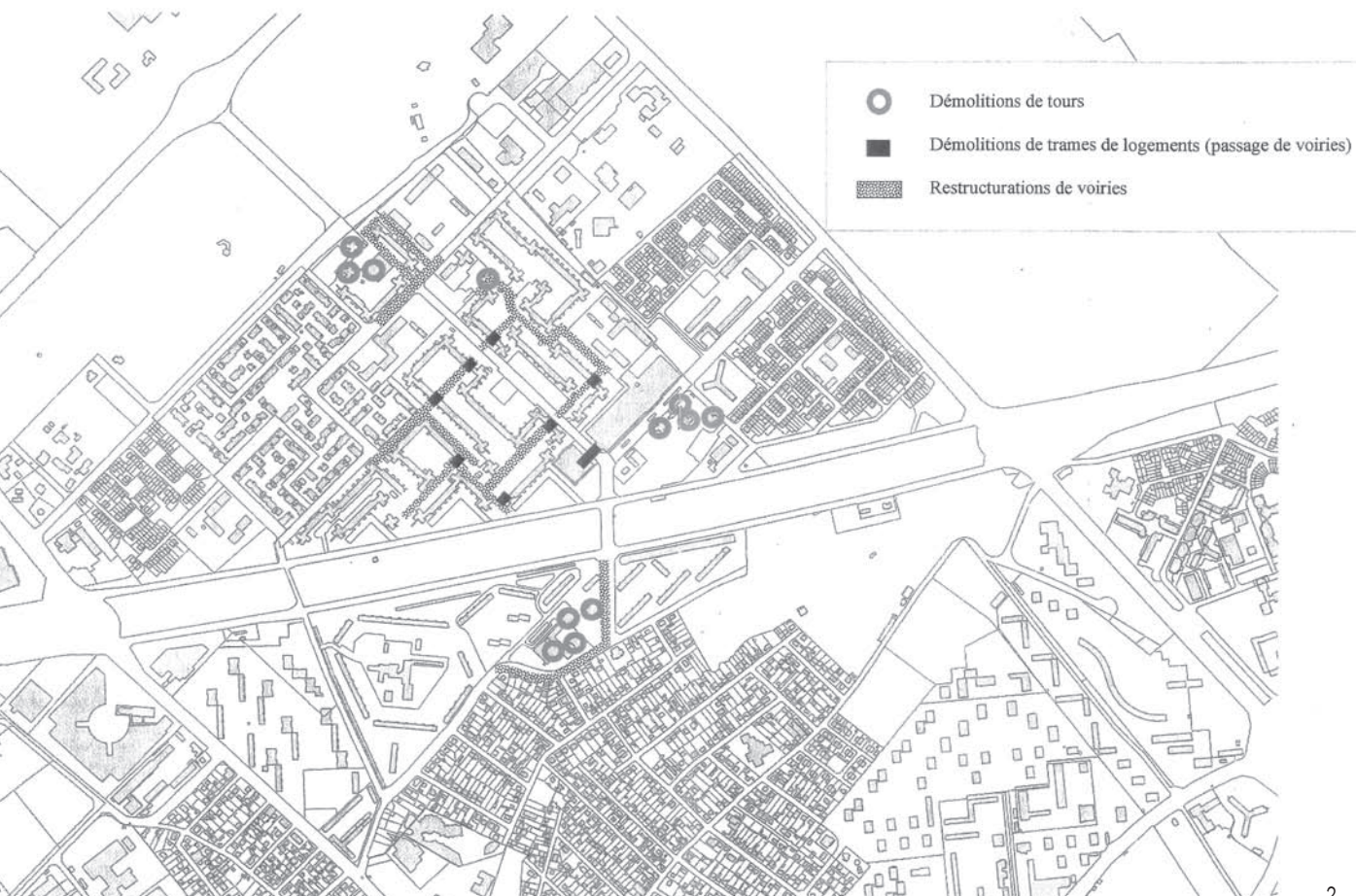
15. Oficialmente, la "residencialización" es "un conjunto de trabajos de acondicionamiento de espacios privados que tiene por finalidad establecer una distinción clara entre espacio público exterior y espacio privado de los edificios de viviendas sociales en alquiler y de los edificios de propiedad horizontal con dificultades, y mejorar la calidad residencial" (traducción de la autora). Arrêté du 20 mars 2007 portant approbation du règlement général de l'Agence nationale pour la rénovation urbaine.

16. Loi no 2003-710 du 1 août 2003 d'orientation et de programmation pour la ville et la rénovation urbaine.

17. COMITE D'EVALUATION ET DE SUIVI DE L'AGENCE NATIONALE POUR LA RENOVATION URBAINE: Rénovation urbaine 2004-2008. Quels moyens pour quels résultats? Paris: La documentation française, 2008, pp. 19.

18. La Ley de 18 de enero de 2005, de cohesión social, elevó el presupuesto del PNRU a 4.000 millones de euros para el periodo 2004-2011. La Ley de 13 de julio de 2006, de compromiso nacional por la vivienda, amplió la cantidad (5.000 millones de euros) y el periodo (2004-2013). La Ley de 5 de marzo de 2007, de derecho subjetivo a la vivienda (Ley Dalo) ha llegado a 6.000 millones de euros para el mismo periodo. En la última previsión publicitada por la ANRU, el PNRU alcanzaría 42.000 millones de euros de inversión, de los cuales 12 serían aportados por la ANRU y sus partenaires (Union d'Economie Sociale pour le Logement). <http://www.anru.fr/-Creation-.html> (consultado: 2009-09-28).

19. PANERAI Philippe: "L'unité résidentielle: raisons et antécédents", en ODDOS, Émilie y GEOFFROY, Géraldine (coord.): *La résidentialisation en questions*, Lyon: Certu, 2007, p. 37.



2

¿UNA RENOVADA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO? ESTUDIO COMPARADO DE LOS PROYECTOS DE RENOVACIÓN DE *GRANDS ENSEMBLES* EN ILE-DE-FRANCE

En términos de concepción espacial, el PNRU pretende caracterizarse por una contradicción fundamental de los principios de urbanismo funcionalista. Sin embargo, en la práctica proyectual de la renovación urbana se aprecian tanto negaciones como revalidaciones conceptuales de la Carta de Atenas. El estudio comparado de ocho proyectos de renovación urbana de grands ensembles de la región Ile-de-France permite comprobar que estas continuidades y rupturas operan a través de las configuraciones de “actuaciones protegibles” (familles d’opérations) de la ANRU. En su sistematización, estas familias de operaciones financiadas han terminado caracterizando, como veremos a continuación, un cierto “urbanismo ANRU”.

Demolición-reconstrucción selectiva

La renovación urbana de los grands ensembles afecta a la totalidad de la superficie de cada perímetro de intervención pero, a diferencia de la práctica de los años 60 y 70, la demolición masiva no es el criterio dominante. Se trata

de una demolición selectiva y complementada con otras medidas sobre la edificación conocidas como “recualificación” (la veremos más adelante).

La demolición selectiva de viviendas en las operaciones ANRU puede decidirse bajo justificaciones objetivas (mal estado) o programáticas (para diversificar la oferta, para “desenclavar”...) pero, como apuntan estudios recientes, se aprecia una orientación preferente hacia la demolición de las viviendas mayores o destinadas a rentas familiares más bajas²⁰. En los proyectos analizados, este criterio se conjuga generalmente con otro de naturaleza urbanística: el “desenclavamiento”, es decir, el establecimiento de conexiones viarias claras y expeditas con el entorno urbano o, lo que es lo mismo tratándose de grands ensembles, la transformación hacia esquemas de retícula abierta de las estructuras viarias con fondos de saco o espacios públicos inaccesibles para vehículos (figura 2). Como variante de este mismo concepto, se constata la demolición sistemática de “dalles” (espacios libres peatonales de uso público, construidos sobre la rasante del terreno y que, a menudo, cubren garajes y otros espacios de servicio) (figura 3).

20. Cfr COMITE D’EVALUATION, ob. cit., pp. 31-36.

2. "Cartografía de las demoliciones" previstas en el proyecto de renovación urbana de La Rose des Vents en Aulnay-sous-Bois (Seine-St. Denis).

3. Estado actual (arriba) y proyectado (abajo) del área de renovación urbana de Bobigny Centre-Ville (Seine-St. Denis). Se aprecia el nuevo entramado de calles que sustituirá a la "dalle" en torno a la cual se agrupan hoy las torres de este grand ensemble.





4

Ambos criterios de demolición selectiva se vinculan a determinadas concepciones de gestión de las poblaciones “vulnerables” o “difíciles” a través del espacio: la eliminación de las viviendas de los hogares más pobres y su realojo disperso fuera del perímetro de renovación²¹ respondería al objetivo de “reducir su concentración” en los grands ensembles, mientras que los derribos justificados por razón del “enclavamiento físico” responden con bastante precisión a los criterios de diseño espacial propugnados por la doctrina securitaria llamada de “prevención situacional”²².

Por otro lado, en cuanto a la construcción residencial, las opciones proyectuales se repiten de forma igualmente recurrente. Para comenzar, las pocas viviendas reconstruidas expresan un criterio inverso al de demolición: al amparo del imperativo de mezcla social, se construyen viviendas en general más pequeñas, “en acceso a la propiedad” o para las gamas más altas de la vivienda social en alquiler²³; viviendas, en definitiva, orientadas hacia estratos socioeconómicos más altos que los afectados por las demoliciones (figura 4).

Pero desde un estricto punto de vista espacial, lo más interesante quizá sea –paradójicamente– que el modelo de vivienda familiar no varía sustancialmente con la renovación, justo al contrario de lo acontecido en la renovación de los años 60 y 70, cuando las viviendas de programa moderno sustituyeron a los cuchitriles (taudis). En la construcción de edificios plurifamiliares financiados por el PNRU, las tipologías escogidas siguen siendo abiertas o semiabiertas, sin una clara ruptura con los paradigmas funcionalistas salvo por lo que afecta al tamaño de los inmuebles. Se prevé sistemáticamente que los grandes edificios de vivienda social

sean sustituidos por otros de tamaño menor, algo que puede relacionarse con el criterio reglamentario de “integrar” –en el sentido de homogeneizar morfológicamente– los grands ensembles con “la ciudad”, es decir, de eliminar sus excepciones urbanísticas. Y el gran tamaño de las torres y los bloques funcionalistas en medio del tejido suburbano de baja densidad es una de las más evidentes.

Reparcelación: inversión de la excepcionalidad

Hasta donde la documentación disponible ha permitido comprobarlo, los proyectos ANRU estudiados parecen comportar sistemáticamente una restructuración del parcelario a partir de dos criterios comunes pero no siempre explícitos.

Por un lado, la reparcelación proyectada se perfila, en cierta medida, como una inversión del proceso histórico de construcción de los grands ensembles. Edificados originariamente en áreas poco o nada urbanizadas de municipios periféricos, estos conjuntos se apoyaban en la agregación de parcelas estrechas de origen agrario. Sobre los grandes predios resultantes, los bailleurs sociaux edificaron conjuntos de edificios emplazados libremente dentro de los límites de la parcela. Los proyectos de renovación sobre estos espacios prevén ahora de manera sistemática una nueva reparcelación en unidades más pequeñas que es acorde no sólo con las estructuras urbanas proyectadas sino también con el modelo ordinario de gestión de los servicios urbanos.

Por otro lado, la reparcelación efectuada en los perímetros de renovación conlleva un aumento sistemático de la superficie de dominio público (figura 5), necesario para

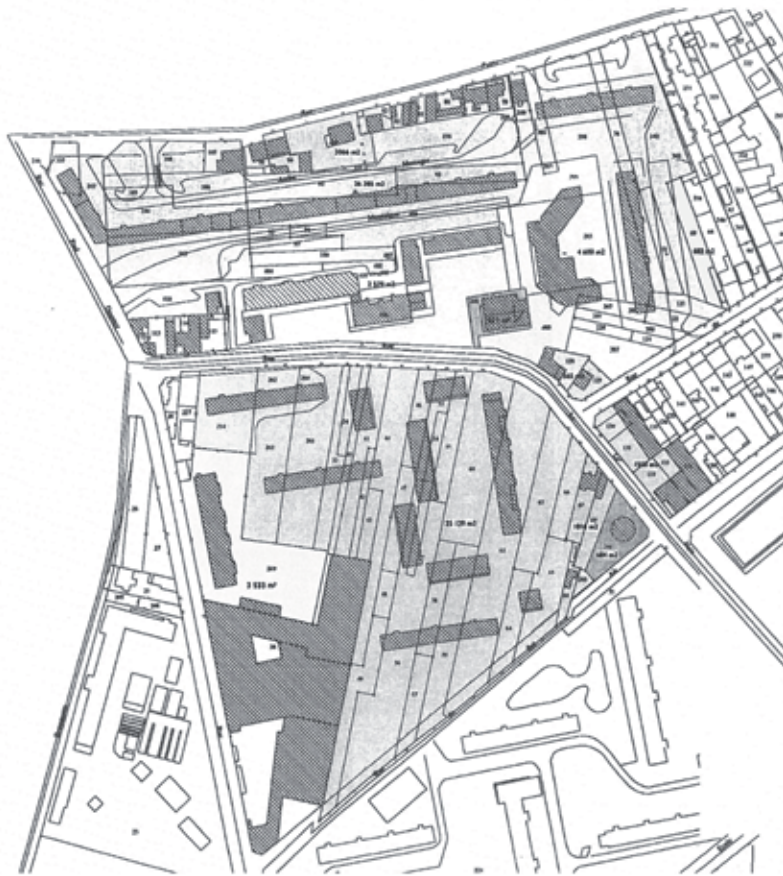
4. Demolición de torres y reconstrucción de edificios plurifamiliares de pequeño tamaño en tipología abierta en el grand ensemble La Rose des Vents (Aulnay-sous-Bois, Seine-St. Denis). Junio de 2008.

5. Estructura parcelaria existente (arriba) y proyectada (abajo) dentro del perímetro del proyecto de renovación de Bel Air - Grands Pêchers (Montreuil, Seine-St. Denis). Obsérvese la agrupación de pequeñas parcelas operada para el emplazamiento de los conjuntos de grandes bloques de los diferentes bailleurs sociaux y el troceado previsto de estas agrupaciones dando lugar a una nueva estructura de propiedad del suelo en la que la superficie de dominio público ha aumentado sensiblemente.

21. Como se desprende de la investigación dirigida por Christine Lelévrier y financiada por el PUCA, Mobilités et trajectoires résidentielles des ménages relogés lors d'opérations de renouvellement urbain, el realojo disperso de los hogares más pobres es una pretensión sistemáticamente contradicha por los hechos.

22. Cfr LOUDIER, Céline y DUBOIS, Jean-Louis: *La sûreté dans les espaces publics urbains. L'apport des méthodes nord-américaines à la question française et francilienne*. PUCA, février 2002.

23. Cfr COMITE D'EVALUATION, ob. cit.



**PLAN DE DOMANIALITE
ETAT EXISTANT**

OPHM	25 129 m ² + 1558 m ² = 26 687 m ²
SCIC Habitat IdF	26 385 m ²
ICADE Patrimoine	2 579 m ²
SA Les 3 Vallées (Maison de Retraite)	4 600 m ²
Copropriétés	3 533 m ²
Privé individuel	4 647 m ²
SEDIF Syndicat Eaux Ile de France	684 m ²
Diocèse	621 m ²
S.C.I.	602 m ²



Equipe Pierr DOUAIRE - LIEUX-DITS - CLIO - Etude urbaine et sociale pour la requalification du quartier Bel Air / Grands Pêches - MONTREUIL - juin 2006



**PLAN DE DOMANIALITE
ETAT PROJETE**

Association Foncière Logement
OPHM
SCIC Habitat IdF
Foncier SCIC Habitat IdF mutable
ICADE Patrimoine
SA Les 3 Vallées (Maison de Retraite)
Programme d'accèsion mixte
Programme d'accèsion privé
Privé individuel
Diocèse
ESPACE PUBLIC



Equipe Pierre DOUAIRE-LIEUX-DITS-CLIO - Etude urbaine et sociale pour la requalification du quartier Bel Air / Grands Pêches - MONTREUIL - juin 2006



6

6. Vista de una calle recientemente reurbanizada en el marco de un proyecto de renovación ANRU. Se pueden apreciar las diferencias entre el estado inicial de los edificios y su entorno a la derecha de la foto y los efectos de la “recualificación” en la parte izquierda (La Rose des Vents, Aulnay-sous-Bois, Seine-St. Denis, Junio de 2008).

7. Esquemas de Philippe Panerai explicativos de la “residencialización” o formación de “unidades residenciales” (a la izquierda) y de la evolución posible que viabilizaría la “banalización” de los grands ensembles.

la reordenación de las infraestructuras y servicios urbanos. Esta es una pieza clave en la reversión del carácter excepcional de la gestión de los grands ensembles. Estos conjuntos, concebidos como operaciones unitarias desarrolladas por un corto número de bailleurs sociaux, eran, en la misma medida, grandes unidades de gestión urbana privada. Los proyectos financiados por el PNRU prevén sistemáticamente la “retrocesión” al dominio público de todas las infraestructuras urbanas en los grands ensembles renovados, lo que a menudo supone retrasar las redes urbanas conforme al diseño del viario público proyectado. Como resultado del proceso, las infraestructuras urbanas en el interior de los grands ensembles (y, en muchos casos, también los servicios urbanos vinculados al viario, como la recogida de basuras, limpieza...) dejan de ser competencia privada para pasar definitivamente a constituir parte de las responsabilidades (y de los gastos) municipales.

“Recualificar”: rehabilitar y “residencializar”, componente fundamental de la renovación urbana

En las operaciones de renovación ANRU analizadas, las edificaciones residenciales no demolidas son sistemáticamente previstas como objeto de “recualificación”. Por ello, ésta se puede considerar como un instrumento complementario a la demolición selectiva, ya que, entre ambas, afectan a la totalidad de las viviendas existentes dentro del perímetro de intervención.

La “recualificación” aúna dos familias de operaciones previstas por la ANRU: la rehabilitación de los edificios de

viviendas y la “residencialización” de los espacios libres a pie de inmueble (figura 6). Esta última se sintetiza un largo número actuaciones en diferentes planos, entre ellas, la reducción de los espacios efectivamente públicos pre-existentes, la segregación parcelaria conforme al criterio de una parcela por cada “caja de escalera” (esto es, por cada portal), el deslinde material de las nuevas parcelas y el acondicionamiento de los espacios libres privados resultantes (accesos, jardines, aparcamiento). Además, en los grands ensembles renovados, la “residencialización” alcanza tanto a los edificios rehabilitados como a los de nueva planta, por lo que caben pocas dudas a propósito de que la “residencialización” es “una de las principales componentes de la renovación urbana”²⁴.

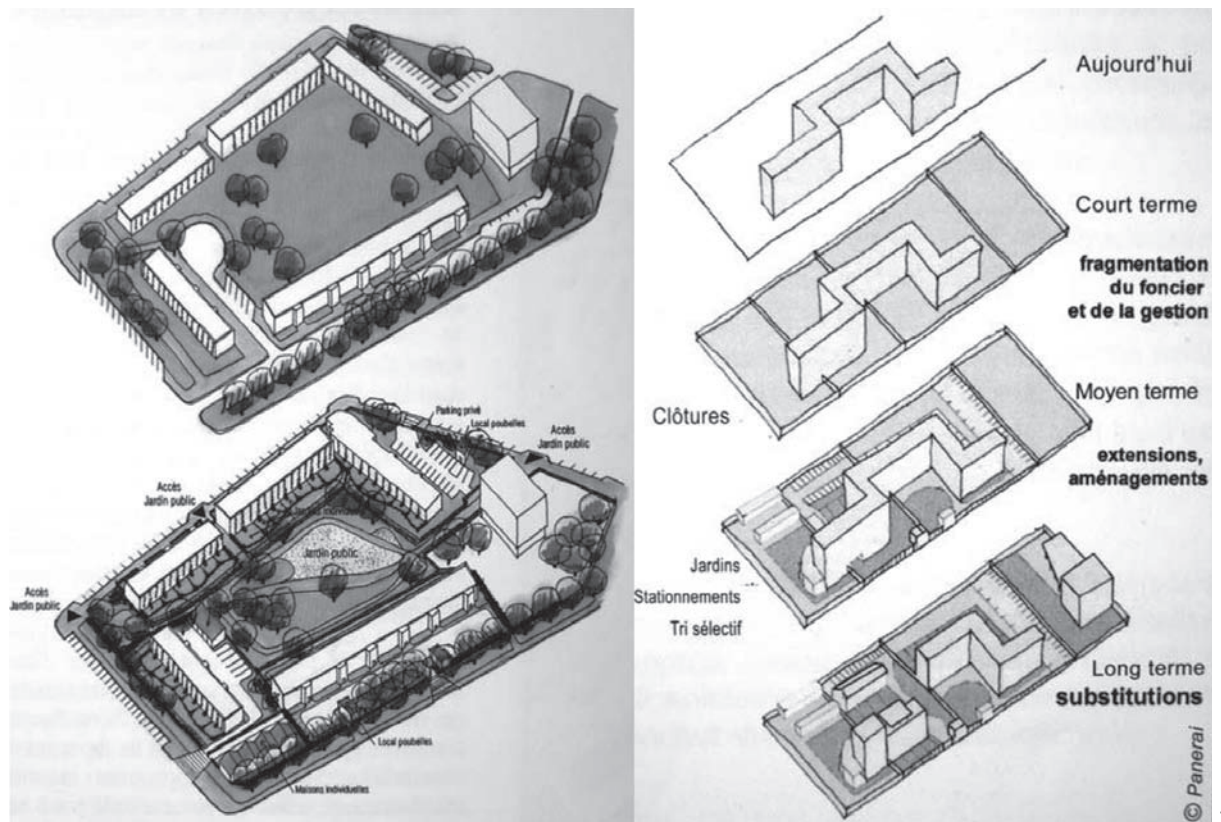
Por otro lado, no sólo es que la “residencialización” afecte tendencialmente a la totalidad del espacio renovado sino también que, con ello, todo el perímetro de intervención queda sujeto a una serie de criterios de ordenación espacial que la “residencialización” lleva implícitos: la prevención situacional²⁵, la exacerbación del zoning y su traslación a la escala de los espacios públicos en términos de monofuncionalidad (movilidad o esparcimiento) y la transformabilidad morfológica.

Este último aspecto es importante. Referido frecuentemente como “banalización” (Philippe Panerai), hace referencia al objetivo de homogeneizar la gestión urbanística de los grands ensembles con el resto de la ciudad y, en consecuencia, a la posibilidad de una evolución morfológica posterior dentro de los cauces ordinarios²⁶. La “residencialización” es clave en este objetivo: segregando

24. Cfr VALLET, Bertrand: “Aux origines de la résidentialisation: le lien avec la prévention situationnelle”, en ODDOS, Émilie y GEOFFROY Géraldine (coord.): *La résidentialisation...*, ob. cit.

25. Ibid.

26. PANERAI, ob. cit.



parcelas e individualizándolas por cajas de escaleras (coincidiendo comúnmente con las juntas de dilatación de los bloques), se ponen las bases para que los grandes edificios puedan transformarse o incluso sustituirse por partes (figura 7).

CONCLUSIONES: PERFIL DEL URBANISMO ANRU

Entre los rasgos característicos de los proyectos de renovación financiados por la ANRU, algunos contradicen claramente los principios del urbanismo funcionalista que inspiró los grands ensembles. Es el caso de la inversión de los procesos de agregación parcelaria y la preferencia por inmuebles residenciales de pequeño tamaño. No obstante, se registran también aspectos comunes que suponen una continuidad con los principios de la Carta de Atenas, como la acentuación del zoning y su extensión al conjunto de los espacios libres (hasta el punto de poner en crisis, paradójicamente, la noción de la “ciudad en el parque”), y la interpretación de la renovación en términos de demolición–reconstrucción.

Sin embargo, a diferencia de la renovación practicada en pleno auge del urbanismo funcionalista, la demolición en las operaciones ANRU no es ya masiva, sino selectiva. Con ello, el cambio morfológico ya no guarda el unitario en el espacio (nueva morfología funcionalista sobre la práctica totalidad del perímetro renovado) y en el tiempo (cambio en un tiempo simple) de la renovación urbana

de los años 60 y 70. Por el contrario, complementada la demolición–sustitución con la recualificación, el cambio urbanístico auspiciado por el ANRU se complejiza: la morfología resultante en un primer momento es híbrida pero dotada en su totalidad de una transformabilidad (inédita para los edificios preexistentes) que inscribe la temporalidad del cambio en una escala que sobrepasa la del proyecto de renovación, en un lapso indefinido dentro de la temporalidad “ordinaria” de la gestión urbanística.

También es significativo que, mientras la práctica espacial de la renovación funcionalista se justificaba prioritariamente por la insalubridad y del carácter “defectuoso” de las viviendas y los tejidos urbanos, y remitía a una “normalización global”, esto es, doméstica y urbana con un horizonte social (todavía en la tradición del programa de reformista inaugurado a finales del siglo XIX), la renovación ANRU denota un deslizamiento del centro del discurso justificativo hacia las “disfunciones sociales”, es decir, hacia los problemas sociales que se asocian al urbanismo de los grands ensembles. No se cuestiona la concepción del espacio y el programa domésticos, que permanecen en la arquitectura de sustitución. La renovación ANRU se ha centrado conceptualmente, en relación con la práctica precedente, sobre el urbanismo. Así, el enclavamiento, la forma urbana y otros factores espaciales que se representan asociados a la problemática social característica de las ZUS remiten directamente, en el caso de la renovación

ANRU, a una “normalización urbanística” que implica la transformación de la estructura espacial urbana local y, subordinada a ella, la transformación de las edificaciones. En este contexto adquieren su (nuevo) significado la demolición – ahora selectiva, puesto que, de hecho, no es el modelo de vivienda el que está en cuestión, sino la estructura urbana– y la “residencialización”, que adopta la condición de instrumento fundamental y característico en la reconceptualización de los espacios públicos.

En cuanto a la gestión de la renovación en ambos contextos (1956–1978 y 2004–2008), se aprecian continuidades y diferencias básicas. Entre las primeras, además de la coincidencia de actores concretos (arquitectos, bailleurs sociaux, inquilinos...), cabe reseñar que, si bien los discursos institucionales sobre la renovación aluden insistentemente a la “participación”, el papel asignado a los habitantes apenas sobrepasa en ambos casos la elección entre varias opciones de realojo (la “concertación”, en terminología ANRU). Por el contrario, mientras la renovación de los años 60 y 70 se instrumenta jurídicamente como concesión (a los bailleurs sociaux), en el contexto actual de capitalismo global o postfordista, la renovación ANRU se apoya en fórmulas de “partenariado” entre entidades públicas (ANRU, administraciones locales...), entidades financieras (Caisse de Dépôts...) y bailleurs sociaux.

Todas estas proximidades y distanciamientos de la renovación concebida bajo la égida del PNRU en relación con las prácticas urbanísticas que constituyen sus referentes más directos permiten identificar un “urbanismo ANRU” cuyos rasgos conceptuales distintivos, no obstante, no son totalmente originales. En lo referido a los instrumentos de intervención, el urbanismo ANRU no hace sino reunir y fomentar la aplicación sistemática de herramientas ya ensayadas en el marco de la Politique de la Ville (demolición selectiva, rehabilitación, “residencialización”). En cuanto a la justificación de la renovación ANRU (“disfunciones sociales y físicas”) tampoco es nueva. Se puede identificar parcialmente con los argumentos comunes de la renovación de las décadas de 1960 y 1970, aunque acusando un cambio de equilibrio, un deslizamiento del centro del discurso desde las “disfunciones” físicas (insalubridad, infrautilización) hacia las sociales (pobreza, exclusión, delincuencia). En este sentido, en lo que respecta a las motivaciones esgrimidas, urbanismo ANRU se corresponde mejor con la tradición de la Politique de la Ville, si bien se contrapone a ella en lo que el PNRU significa de autonomización y hegemonía de la intervención edificatoria con respecto a la acción social en la regeneración de áreas urbanas “sensibles” o “vulnerables”.

Bibliografía

- CASTELLS Manuel et al.: "Paris 1970: reconquête urbaine et rénovation-déportation", *Sociologie du travail* (4), 1970, pp. 488-514.
- COING, Henri: *Rénovation urbaine et changement social: l'ilot n 4 (Paris 13e)*, Paris: Les éditions ouvrières, 1966.
- COMITE D'EVALUATION ET DE SUIVI DE L'AGENCE NATIONALE POUR LA RENOVATION URBAINE: *Rénovation urbaine 2004-2008. Quels moyens pour quels résultats?* Paris: La documentation française, 2008.
- COUDROY DE LILLE, Laurent: "Chroniques de la rénovation urbaine", *Urbanisme*, n° 346, 2006.
- COUDROY DE LILLE, Laurent: "Le 'grand ensemble' et ses mots", en DUFAUX, Frédéric y FOURCAUT, Annie (dir.): *Le monde des grands ensembles*, Paris: Créaphis, 2004.
- DRUOT, Frédéric, LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. Plus. *La vivienda colectiva. Territorio de excepción*. Barcelona : GG, 2007.
- DUFAUX, Frédéric y FOURCAUT, Annie (dir.): *Le monde des grands ensembles*, Paris: Créaphis, 2004.
- FUJALKOW, Yankel: *La construction des îlots insalubres, Paris, 1850-1945*. Paris-Montréal (Québec): L'Harmattan, 1998.
- FLAMAND, Jean-Paul: *Loger le peuple. Essai sur l'histoire du logement social*. Paris : La Découverte, 1989.
- GALLETY, Jean-Claude (dir.): *Entre les tours et les barres. Restructurer les espaces publics des grands ensembles*. Lyon: Certu, 1996.
- GARNIER, Jean Pierre: "Rehabilitar la vivienda social para renovar a sus habitantes: la política de renovación urbana en Lille", en MUSSET, Alain (comp.): *Ciudad, sociedad, justicia: un enfoque espacial*, Buenos Aires: EUEDEM (en prensas).
- GARNIER, Jean Pierre: *Des Barbares dans la cité. De la tyrannie du marché à la violence urbaine*. Paris: Flammarion, 1996.
- GARNIER, Jean-Pierre: *Le nouvel ordre local. Gouverner la violence*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- GENESTIER, P. et BAUDIN, G. (comp.): *Banlieues à problèmes. La construction d'un problème social et d'un thème d'action publique*. Paris: La Documentation française, 2002.
- GODARD, Francis (ed.): *La rénovation urbaine à Paris: structure urbaine et logique de classe*, Paris - La Haye: Mouton, 1973.
- GUERRAND, Roger-Henri: *Propriétaires et locataires. Les origines du logement social en France*. Paris: Quintette, 1987.
- KAËS, René: *Vivre dans les grands ensembles*, Paris: Les Editions Ouvrières, 1963.
- LE GARREC, Sylvaine: *Le renouvellement urbain: la genèse d'une notion fourre-tout*. La Défense: PUCA, 2006.
- LOUDIER, Céline y DUBOIS, Jean-Louis: *La sûreté dans les espaces publics urbains. L'apport des méthodes nord-américaines à la question française et francilienne*. PUCA, février 2002.
- MASBOUNGI, Ariella: "Une définition qui guide l'action", en MASBOUNGI, Ariella (dir.): *Régénérer les grands ensembles*, Paris: Éditions de La Villette, 2005.
- MERLIN, Pierre y CHOAY, Françoise: *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris: Presses universitaires de France, 2005.
- ODDOS, Émilie y GEOFFROY, Géraldine (coord.): *La résidentialisation en questions*, Lyon: Certu, 2007.
- PANERAI Philippe: "L'unité résidentielle: raisons et antécédents", en ODDOS, Émilie y GEOFFROY, Géraldine (coord.): *La résidentialisation en questions*, Lyon: Certu, 2007, pp. 36-49.
- PRETECEILLE, Edmond: *La production des grands ensembles*, Paris-La Haye: Mouton, 1973.
- SEGAUD, Marion; BRUN, Jacques y DRIANT Jean-Claude (dirs.): *Dictionnaire de l'habitat et du logement*, Paris: Armand Colin, 2002.
- TABOURY, Sylvain: *Billardon: Histoire d'un grand ensemble, 1953-2003*, Grâne: Créaphis, 2004.
- TISSOT, Sylvie: *L'État et les quartiers. Genèse d'une catégorie de l'action publique*. Paris: Seuil, 2007.
- TOMAS, François: "Y después del funcionalismo, ¿qué? Hacia una nueva cultura urbana", en ALVAREZ MORA, A. y CASTRILLO ROMÓN, M.: *Ciudad, territorio y patrimonio. Materiales de investigación*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001, pp. 53-85.
- TOMAS, François; BLANC, Jean-Noël; BONILLA, Mario. *Les grands ensembles: une histoire qui continue*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003.
- VALLET, Bertrand: "Aux origines de la résidentialisation: le lien avec la prévention situationnelle", en ODDOS, Émilie y GEOFFROY, Géraldine (coord.): *La résidentialisation en questions*, Lyon: Certu, 2007, pp. 19-35.

María Castrillo Ramón (Valladolid, 1965) es doctora arquitecta por la Universidad de Valladolid (1997), investigadora del Instituto Universitario de Urbanística (desde 1998) y profesora titular de Urbanística y Ordenación del Territorio en el Departamento de Urbanismo y representación de la Arquitectura (desde 2002), ambos de la Universidad de Valladolid) y, desde 2007, investigadora-colaboradora del Centro de Estudos Arnaldo Araújo (Portugal).

RESUMEN El texto siguiente es un resumen de mi lección de despedida, el 18 de noviembre de 2006, al jubilarme en la Escuela de Arquitectura de Sevilla. Como no se grabó y nunca llevo escritas mis clases, ésta es una reconstrucción basada en mi guión y en las notas tomadas por algunos asistentes, a los que agradezco su interés.

Por vez primera se celebraba en la Escuela un acto de esta naturaleza, por iniciativa del entonces Director, Jaime Navarro Casas. A él agradezco su presencia y sus palabras, e igualmente a Juan Luis Trillo de Leyva, que hizo una especie de recorrido sentimental de mi paso por la Escuela, que escuché con emoción. En el mismo curso dieron luego su lección de despedida dos profesores que han dejado en nosotros honda huella, Rafael Manzano y José Luis Manzanares. Estos actos son un bello colofón de una carrera académica.

La clase fue una reflexión sobre la arquitectura, al hilo del comentario de tres obras del arquitecto leoh Ming Pei en tres ciudades diferentes: las ampliaciones de la National Gallery de Washington, del Museo del Louvre de París y del Deutsches Historisches Museum de Berlín.

PALABRAS CLAVE leoh Ming Pei, National Gallery, Museo del Louvre, Deutsches Historisches Museum, arquitectura, ciudad.

SUMMARY The following text is a summary of my valedictory lecture, on 18 November 2006, on my retirement from the School of Architecture of Seville. As it was not recorded, and my never having written up my classes, this is a reconstruction based on my outline and the notes taken by some of those present, whom I thank for their interest.

This was the first time an act of this nature was held in the School, on the initiative of the then Director, Jaime Navarro Casas. I thank him for his presence and his words, and also Juan Luis Trillo de Leyva, who made a sort of sentimental journey of my time at the School, to which I listened with emotion. Later, valedictory lectures were given by two teachers who have left a profound imprint on us, Rafael Manzano and José Luis Manzanares. These acts are a beautiful conclusion to an academic career.

The class was a reflection on architecture, with the thread of the commentary on three works of the architect leoh Ming Pei in three different cities: the extensions of the National Gallery of Art in Washington, the Louvre Museum in Paris and the German Historical Museum in Berlin.

KEY WORDS leoh Ming Pei, National Gallery of Art, Louvre Museum, German Historical Museum, architecture, city.

IEOH MING PEI: UNA IDEA, TRES VARIACIONES

IEOH MING PEI: ONE IDEA, THREE VARIATIONS

Alberto Donaire Rodríguez

Aunque la circunstancia de hoy es ciertamente singular, quisiera que ésta última fuera una clase más entre tantas otras a lo largo de los años, aunque al elegir tema he evitado repetir alguna de aquellas. Siguiendo un método que he utilizado con frecuencia, haré aquí una reflexión sobre la arquitectura al hilo del comentario de unas obras concretas. En realidad se trata de una observación sobre la vida y evolución de las ideas en arquitectura: de poner de manifiesto cómo un determinado concepto, a partir de un momento germinal en el que prueba su validez, llega a alcanzar un estado de plenitud para ir quizá perdiendo sentido en un declive final. Lo que históricamente conocemos como la vida de un estilo, de una empresa artística colectiva, puede también reconocerse en el curso vital de un solo autor, dado la aceleración de los procesos culturales en nuestro tiempo.

Creo que esta reflexión puede quedar bien ilustrada en tres trabajos sucesivos del arquitecto chino-estadounidense Ieoh Ming Pei. Un mismo tema: la ampliación de un museo en tres ciudades diferentes, Washington, París y Berlín, y en emplazamientos con la característica común de estar junto al eje urbano de mayor significación histórica y cultural en la respectiva ciudad. Se trata de sus actuaciones en la National Gallery of Art de la capital norteamericana, en el Museo del Louvre en París y en el Deutsches Historisches Museum berlinés.

En mis clases nunca había abordado la obra de Pei. Quizá me sienta cultural y emocionalmente más cerca de las creaciones y actitudes de otros maestros, pero no cabe duda de que estos tres trabajos, de altísima calidad, guardan enseñanzas cuyo valor de generalidad merecen sobradamente nuestra atención.

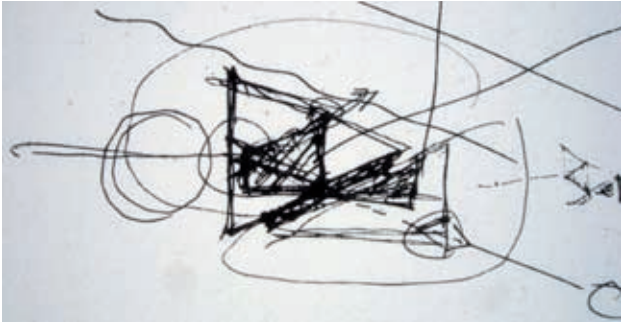
La National Gallery of Art de Washington nace en 1937 a partir de la colección privada de Andrew W. Mellon, hombre de negocios que había también desempeñado altos cargos en la administración del país. Además de donar sus valiosos cuadros, costó la construcción

del edificio y encargó el proyecto a John Russell Pope, el arquitecto que había terminado pocos años antes el Jefferson Memorial. El nuevo museo se levantaría en una manzana del lado norte del National Mall, el gran eje perspectivo de la ciudad, que se extiende desde el Capitolio al río Potomac (figura 1). Pope proyecta un hermoso y frío palacio neoclásico de mármol blanco, claramente inspirado en su composición, no tanto en su expresión, en el Prado madrileño.

El museo se inauguró en 1942 y tuvo un crecimiento tan rápido que tan sólo quince años después se planteó ya su ampliación. Se disponía para ello de la manzana vecina, un agudo trapecio entre el Mall y la avenida Pennsylvania. Varios arquitectos que estudiaron el asunto se quejaron de las dificultades que planteaba el limitado tamaño y la difícil forma del solar, a lo que se sumaba la responsabilidad de actuar a poca distancia del Capitolio.

Ieoh Ming Pei, había nacido en Guangzú, Cantón, China, en 1917, y se había trasladado en 1935 a Estados Unidos para iniciar estudios de arquitectura en Filadelfia, licenciarse en el M.I.T. de Boston y realizar un master dirigido por Walter Gropius en la Graduate School of Design de Harvard. Trabajó unos años para el constructor Zeckendorf y abrió luego oficina propia para fundar I. M. Pei and Partners. Cuando el patronato de la National Gallery le pidió una propuesta para la ampliación, tenía ya en su haber varios trabajos en museos que habían alcanzado notoriedad. Su respuesta fue la idea germinal de nuestra historia.

Desde el primer momento, Pei vio claro que el edificio de la ampliación tendría que verse separado del primero, porque la cerrada composición de éste no permitía adiciones. Así, transformó el tramo de la calle octava que queda entre las dos manzanas, en una plaza peatonal desde la que se entraría a la nueva East Gallery, destinada a albergar la colección de arte contemporáneo. Su fachada sería básicamente simétrica (figura 2), como la neoclásica que tenía enfrente, pero



1. Dibujo analítico del entorno urbano de la National Gallery of Art.
2. Exterior, entrada.
3. Interior, patio central.
4. Boceto. National Gallery of Art.

4



1

su arquitectura pertenecería decididamente a su tiempo, la segunda mitad del siglo XX, con una organización interior dinámica y una volumetría abstracta.

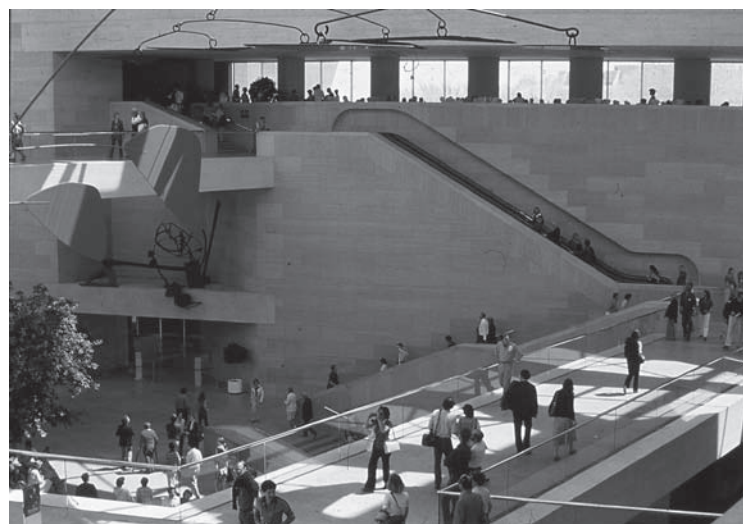
Sin embargo el museo tendría que funcionar unitariamente. De ahí que las galerías este y oeste se enlazaran por debajo de la plaza, colocando en este nivel servicios compartidos por ambas, cafetería y tienda principalmente, iluminados cenitalmente por un lucernario que surge en medio del espacio peatonal. Aparte de esta unidad funcional, hay una cierta unidad expresiva de los dos edificios: en la ampliación Pei utilizó el mármol traído de la misma cantera que Pope usara en la construcción primera.

En la organización del espacio de la ampliación hay que subrayar dos aspectos. El primero de ellos supone un nuevo concepto de museo: debido a la universalización de la demanda cultural, los grandes museos reciben una creciente afluencia de visitantes, la mayoría de los cuales realiza sólo una breve visita para contemplar las obras más importantes y comprar algún recuerdo; pero ello exige proveer amplios espacios de circulación y servicios de atención para esa masa de público, diferenciados de los espacios más sosegados destinados a la exhibición de las colecciones. Ésta idea es hoy universalmente aceptada en el proyecto de grandes museos, pero entonces fue una aportación novedosa. Los espacios de circulación ocuparon la parte central del nuevo edificio en toda su altura, y se prolongaron bajo la plaza hasta el antiguo, mientras las salas de exposición se disponían en el perímetro (figura 3). Los espacios de oficinas y de investigación, esenciales también en un museo actual, miran hacia el Mall en la fachada sur.

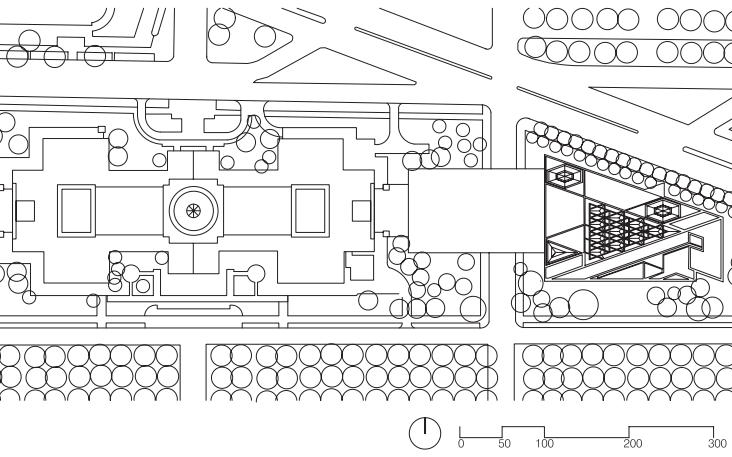
El segundo aspecto se refiere al control formal, para el que Pei se basa en un método tradicional en arquitectura, el uso de una trama reguladora (figura 4). La elección del módulo de esta trama, sugerida por el propio plano de la ciudad, fue la intuición que condujo de modo natural a la solución: se trata de un triángulo isósceles semejante al que forman las dos avenidas diagonales que parten del Capitolio, las de Pennsylvania y Maryland, con cualquiera de las calles norte-sur. El edificio se ajusta así al espacio disponible: la base del triángulo se enfrenta al antiguo edificio y ordena la fachada de entrada, su eje de simetría es paralelo al Mall, y uno de sus lados oblicuos se ajusta a la alineación de la propia avenida Pennsylvania.



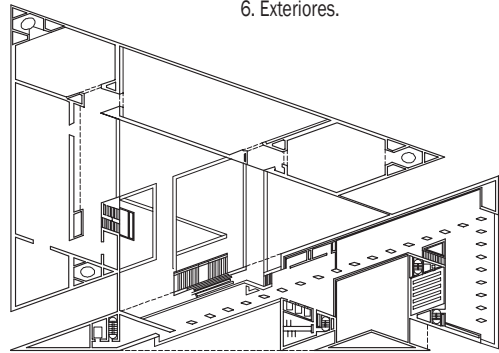
2



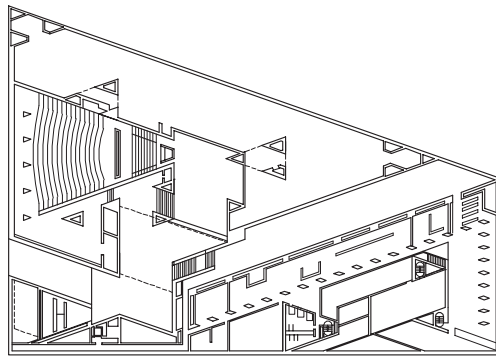
3



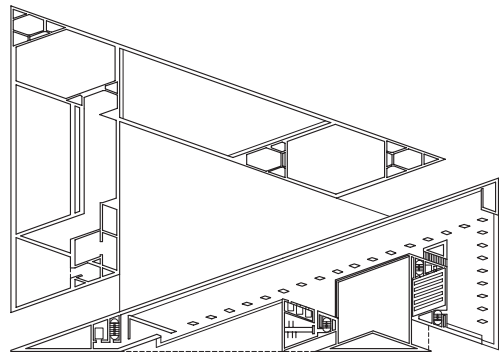
5. Planta de situación y de la ampliación National Gallery of Art.
6. Exteriores.



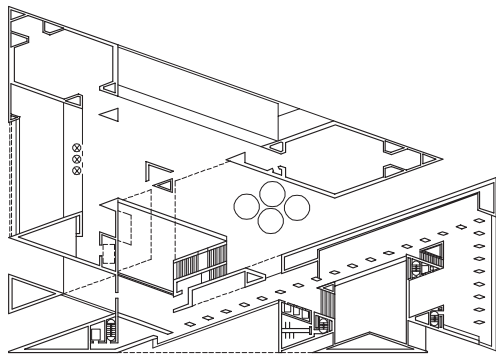
PLANTA GALERÍA PRINCIPAL, NIVEL 4



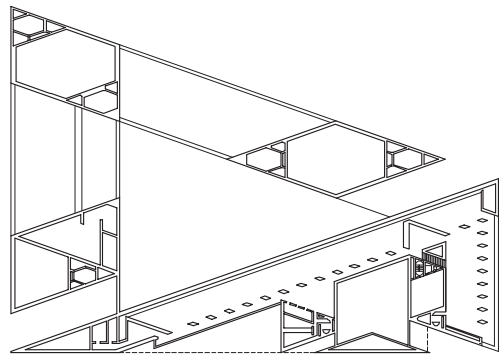
PLANTA SÓTANO



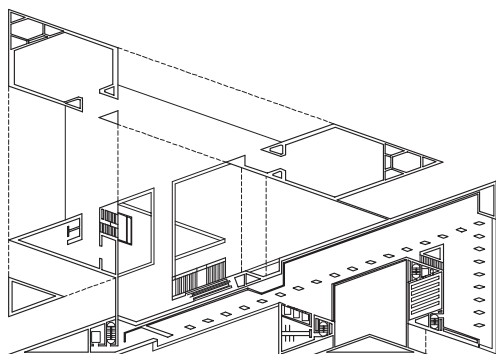
PLANTA NIVEL 5



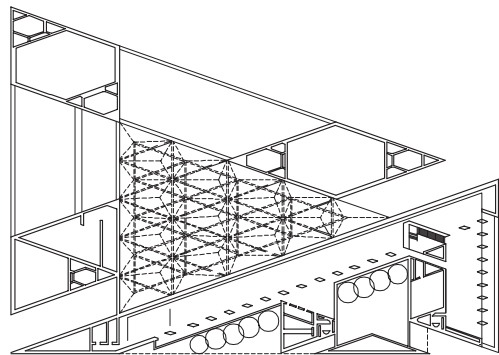
PLANTA BAJA NIVEL 1



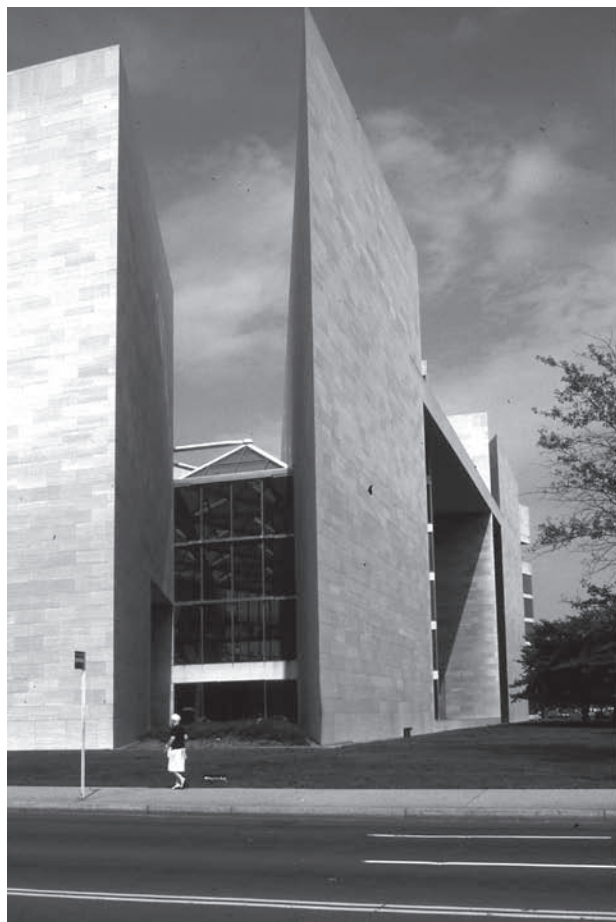
PLANTA NIVEL 6



PLANTA NIVEL 2



PLANTA NIVEL 7



6

Desde el primer croquis a mano alzada en el dorso de un sobre hasta la concreción detallada de la planta hay un largo proceso de ajuste disciplinado, de trabajada coherencia entre la disposición general, la forma de cada espacio y cada uno de los detalles y encuentros (figuras 5 y 6).

La abstracción formal, la restricción de la variedad de materiales y colores, así como la simplificación del diseño de todos los elementos, conducen a una elegante neutralidad del continente, que permite a las obras expuestas expresarse con libertad.

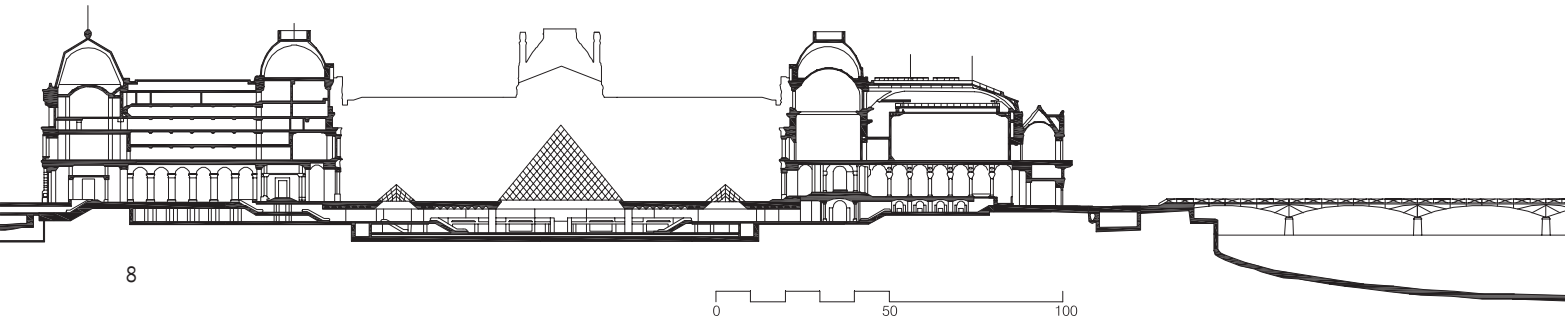
El museo de Washington se inauguró en 1978 y tuvo resonancia mundial. Cuando, en 1981, François Mitterrand accede a la presidencia de la República Francesa y pone en marcha sus "architectures capitales" para París, llama a Pei y le propone participar en un concurso para la reforma del Museo del Louvre. Pei le responde que no suele participar en concursos y que no sabe si estaría preparado para ese reto pidiéndole un plazo para estudiar el asunto. Se encierra con un reducido equipo de colaboradores, se documenta adecuadamente, y cuatro meses después presenta su propuesta al presidente. Éste la acepta con gran revuelo y oposición en los ambientes intelectuales, artísticos y políticos parisinos. A lo largo de una intensa controversia, la idea de Pei va abriéndose

camino por su enorme originalidad y eficacia, también por el apoyo del presidente, y la primera fase de la obra se inaugura en 1988.

Desde su construcción inicial en el siglo XIII, el Palacio Real del Louvre había sido objeto de sucesivas modificaciones y ampliaciones. El conjunto palacial que hoy vemos corresponde a la "cour carrée" y las alas Richelieu y Denon, de Luis XIV, y a la ampliación de Napoleón III, que juntamente configuran una enorme pinza de 700 m de largo a la orilla del Sena (figura 7).

El Louvre cierra el extremo oriental del gran eje del París de Hausmann que, desde el arco del Carrusel, atraviesa el parque de las Tullerías, la plaza de la Concordia y la avenida de los Campos Elíseos hasta la Plaza de la Estrella, y que hoy se prolonga hasta la Grande Arche de la Défense, unos ocho kilómetros al oeste. Eje que guarda la huella de los últimos siglos de la historia de la ciudad y de la misma Francia, y que ordena a uno y otro lado los diferentes centros del poder; su valor histórico y simbólico es, por tanto, extraordinario.

El palacio, que se abrió al pueblo como museo después de la Revolución (1793) y que fue renovado durante el Directorio y el periodo napoleónico, en 1980 no sólo daba cabida al propio Museo: el Ministerio de Finanzas



7. Dibujo analítico del entorno urbano del Museo del Louvre.

8. Sección transversal ampliación Museo del Louvre.

9. Pirámide, museo del Louvre.

10. Pirámide, interior, acceso y escalera.



9



10

y otras dependencias oficiales ocupaban buena parte del espacio disponible y tuvieron que ser trasladados a nuevos emplazamientos como parte de la operación de ampliación. Quien visitara en aquella época el Louvre vivía la incómoda experiencia de una sucesión desordenada e interminable de salas atestadas de obras y de visitantes.

Pero el edificio difícilmente admitiría nuevas adiciones sin resultar desfigurado. Así que la propuesta de Pei fue radical aunque desarrollaba, con mayor aliento, las mismas ideas básicas de Washington. En primer lugar, la de “unir por debajo de la calle” pasa a ser el argumento principal de la propuesta: la “cour Napoleon”, el amplio espacio envuelto en tres de sus lados por el edificio, se excavaría en toda su extensión para crear bajo tierra todo un sistema de acogida y circulación de los visitantes, que podrían así acceder directamente a cada parte del museo desde el vestíbulo central iluminado por la gran pirámide de vidrio que sería la nueva entrada (figura 8). Esta solución venía a resolver magistralmente el principal problema funcional del Louvre, que de ser un museo prácticamente lineal con recorridos kilométricos, adoptaba un esquema de distribución radial. Además de los espacios para atender a los visitantes, en las dos plantas de sótano se ubicaban también almacenes de obras no expuestas, talleres de restauración y exposiciones, estacionamiento de automóviles y autobuses, galería comercial, e incluso cripta para los restos arqueológicos existentes en las proximidades del arco del Carrusel.

Al ser subterránea la mayor parte de la ampliación, el problema del diálogo de lo nuevo con lo antiguo se

reducía a la aparición de la pirámide en el centro del patio Napoleón (figura 9). La forma piramidal tiene una larga tradición en la historia de la arquitectura y la pirámide del Louvre fue cuidadosamente dimensionada en relación con los volúmenes del palacio y el tamaño la plaza, colocándola Pei en la intersección de los ejes de las tres fachadas, enfrentando a ellas sus caras. Esta concordancia en la ordenación formal contrasta con el uso de los materiales, acero inoxidable y vidrio, que dan testimonio de nuestra época con una estructura de admirable concepción y refinada ejecución (figura 10).

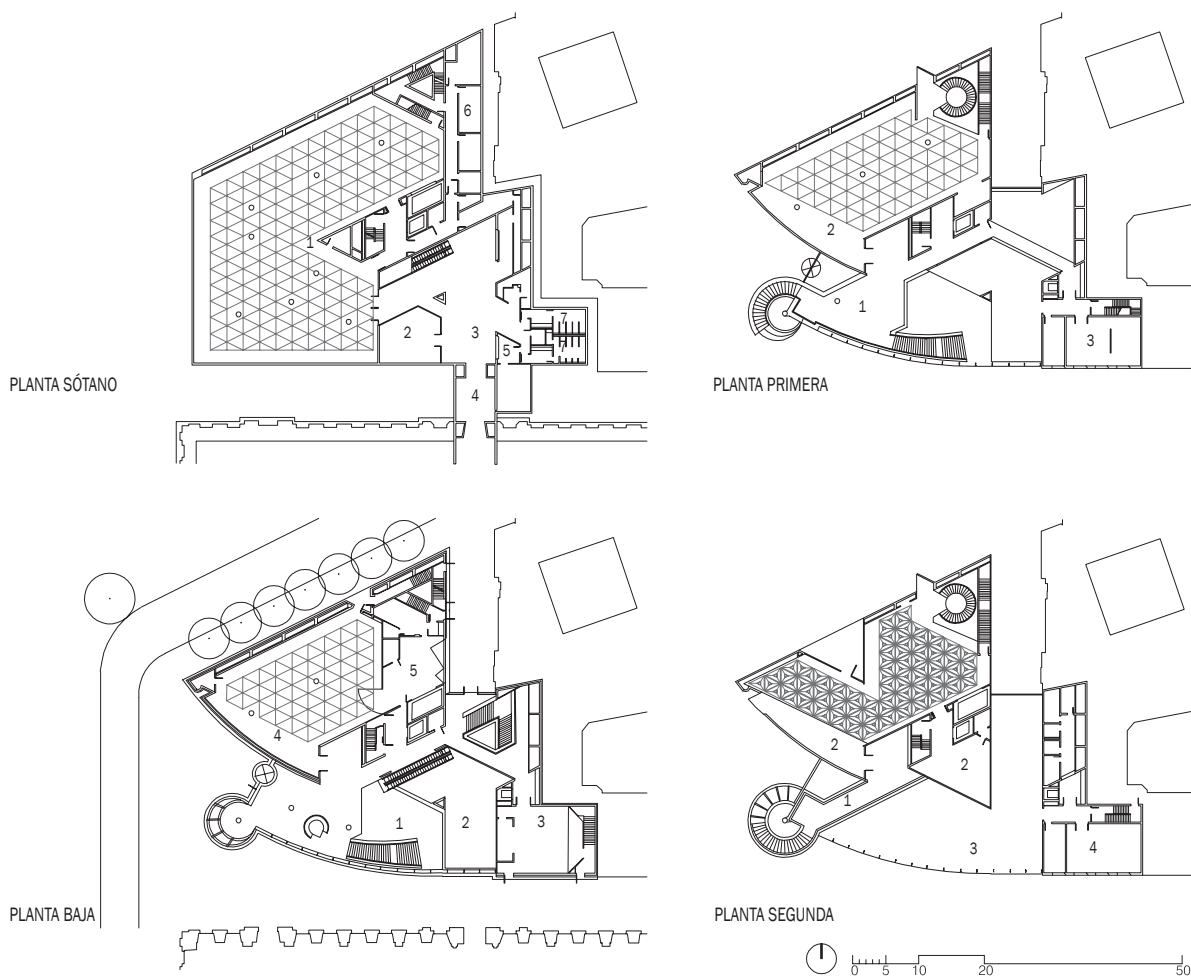
Los nuevos espacios interiores están organizados con la misma disciplina compositiva, de acuerdo con la trama de los ejes y la modulación del conjunto. La elegante abstracción de las formas y la cuidada elección del colorido (piedra arenisca y hormigón visto del mismo tono) armonizan con el edificio antiguo. Alguna crítica ha tachado de conservador el proyecto del Louvre: a mi juicio, aunque la ampliación es en extremo respetuosa con lo preexistente, supone una radical transformación del museo y resuelve con sencillez e imaginación la difícil y confusa situación de partida.

El proyecto del Louvre, cuya primera fase se inauguró en 1988, causó una fuerte impresión por estas cualidades. Como muestra de ello, cuando poco después se convocó en Madrid el concurso para la ampliación del Museo del Prado, incorporando el claustro de los Jerónimos, el Casón y el Salón de Reinos, las bases venían implícitamente a sugerir el enlace subterráneo de todos ellos. El proyecto ganador, que levantó en Madrid polémica comparable a

11. Dibujo analítico del entorno urbano del Deutsches Historisches Museum.

12. Plantas de la ampliación del Deutsches Historisches Museum.





PLANTA SÓTANO: 1 Área de exhibición. 2 Tienda del museo. 3 Sótano. 4 Pasaje a la armería. 5 Guardarropa. 6 Área técnica. 7 Aseos. PLANTA BAJA: 1 Foyer. 2 Vacío. 3 Auditorio. 4 Área de exhibición. 5 Entrada de mercancías. PLANTA PRIMERA: 1 Terraza. 2 Área de exhibición. 3 Zona de trabajo. PLANTA SEGUNDA: 1 Terraza. 2 Área de exhibición. 3 Vacío. 4 Zona de trabajo.

la del Louvre en París, fue mucho más razonable que las propias bases: Moneo se limitó a enlazar el edificio de Villanueva con la ampliación en torno al claustro, uniéndolos por debajo de la calle y dejó los otros dos edificios como unidades espacialmente independientes. También debió causar fuerte impacto el trabajo de Pei en los rectores del Deutsches Historisches Museum de Berlín, que le encargaron directamente el proyecto de un anexo.

El Museo Histórico Alemán ocupa el edificio de la Zeughaus, la antigua Armería, en la acera norte de Unter den Linden, la avenida principal del Mitte berlinés que lleva desde la Isla de los Museos a la Puerta de Brandeburgo. Su eje continúa luego por el Tiergarten dejando a un lado el antiguo Reichstag y la nueva Cancillería, hasta los barrios del oeste: una vez más se enfrentaba Pei con una actuación junto al principal eje simbólico de la ciudad (figura 11).

Federico I de Prusia había mandado construir la Armería en 1695. Dirigidos los trabajos sucesivamente por varios arquitectos, fue Jean de Bodt en 1706 el que dio su aspecto exterior al hermoso edificio barroco, aunque las obras se prolongaron hasta 1730. Posteriormente se le hicieron varias reformas: la de 1815 se debe a Schinkel, autor también de los dos edificios vecinos, la Nueva Guardia

en Unter den Linden y el Altes Museum justo al otro lado del río. A finales del XIX, bajo Guillermo I, aquel depósito de armas y trofeos se transformó en el Museo del Ejército que luego, durante el segundo conflicto mundial fue centro de la propaganda nazi de guerra. A partir del año 1952, la República Democrática lo transformó, con análogos fines propagandísticos, en Museo de la Historia Alemana, disuelto en 1990 tras la caída del muro. Hoy, con un enfoque eminentemente cultural, es el Museo Histórico Alemán, fundado en 1993 por la República Federal.

La situación de partida guardaba ciertas similitudes con las de sus precedentes de Washington y París. La Armería era también un edificio compositivamente cerrado: un bloque rígidamente simétrico de planta cuadrada con patio central que no admitía adiciones. El único espacio disponible para la ampliación era un solar trapecial en la parte posterior, separado del museo por un callejón peatonal y medianero con otras construcciones. Quedaban pues, tres fachadas libres; la trasera con un trazado oblicuo. Sin embargo, la escala de intervención era aquí comparativamente mucho menor: un limitado programa de salas de exposiciones y conferencias más unas oficinas administrativas (figura 12).



13



14

- 13 y 14. Interior escalera de caracol.
15. Exterior, acceso y escalera de caracol.



15

Cuando una idea tiene éxito por una valoración acertada de las circunstancias y por un impulso creativo que conduce a una solución nueva e inesperada, es humano tratar de repetirla con los necesarios ajustes en ocasiones posteriores, porque a un menor esfuerzo se añade una mayor probabilidad de acierto y de reconocimiento. Los demás suelen esperar que hagamos bien lo que una vez hicimos bien. Existe entonces el riesgo de no valorar con el mismo acierto la situación nueva y de que la aplicación de la experiencia se convierta en rutina, en fórmula manierista. Algo de esto ha podido ocurrir en este caso, aunque debo dejar constancia de la extraordinaria ejecución, el refinamiento en el uso de materiales (otra vez el juego de piedra arenisca y hormigón del mismo color que veíamos en París, unificado incluso en los falsos techos) y la elegante simplificación de todos los detalles. La ampliación

no trata en ningún momento de imitar elementos del edificio barroco; aparece como lo que es, una construcción de concepción independiente, en claro contraste con aquel (figuras 13 y 14).

Junto al reconocimiento de estas cualidades, creo no obstante obligadas ciertas críticas. La oblicuidad de la calle de atrás lleva a repetir la idea de la trama de triángulos isósceles para controlar en planta el trazado de las salas de exposición. Pero al llegar al vestíbulo la trama se pierde en un juego arbitrario de curvas y rectas para dejar espacio a la estrafalaria caja de escalera junto a la entrada, un reclamo innecesario que asoma por el rincón de la plaza arbolada de la Nueva Guardia (figura 15).

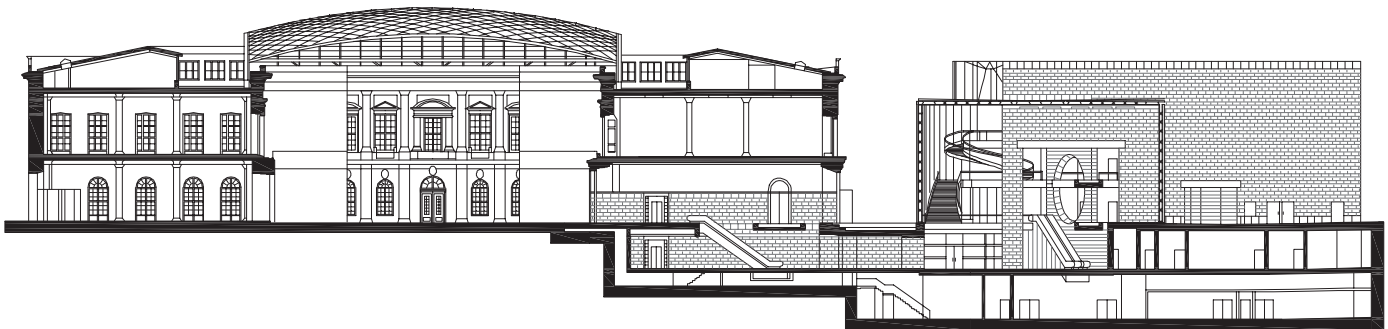
El enlace subterráneo entre los dos edificios, que probablemente todos daban por descontado, me parece decididamente antinatural: la Armería no tiene sótano y

16. Sección ampliación y conexión subterránea con el Deutsches Historisches Museum.

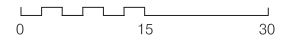
17. Vista interior, espacios previos al pasaje subterráneo.



16



17



cuenta con dos puertas en su eje principal de simetría, la entrada principal en la fachada de Unter den Linden y otra en el lado opuesto. La ampliación enfatiza este eje, y lo prolonga hasta el fondo creando un pasaje de servicio; y, sin embargo, donde esperaríamos que existiera una sencillo paso entre los dos cuerpos, quizá con una liviana montera para cruzar el callejón, el suelo de la planta baja desaparece y el pasaje se hunde hasta el sótano obligando a un recorrido del todo artificioso (figuras 16 y 17). Es este amaneramiento la señal de alarma que nos advierte con mayor claridad que la espléndida creatividad de sus dos precedentes se ha convertido en una cierta rutina, que la idea ha entrado en un camino en declive hacia la vacuidad. Sírvanos todo ello de enseñanza.

Por último, unas palabras de despedida de cuarenta años de docencia, un enorme privilegio que estoy obligado a agradecer. Porque la enseñanza es una de las tareas más nobles a que una persona pueda dedicarse: es recibir de los maestros un legado de ejemplo y conocimientos, hacerlo sedimentar con el propio estudio y experiencia, y transmitirlo a los que llegan detrás... que, con su visión renovada del mundo, harán sus propias aportaciones. Algunos de los que vi en el aula empezar a conocer nuestro oficio, son hoy afamados arquitectos o dedicados profesores. Como reza el lema grabado de antiguo en nuestra medalla ceremonial, la enseñanza *"perfundet omnia luce"*, inunda de luz todas las cosas. Y es la luz del conocimiento transmitido la que en definitiva ennoblece nuestro trabajo.

Bibliografía

- AA.VV.: *I. M. Pei: der Ausstellungsbau für das Deutsche Historische Museum Berlin*. Munich; New York: Prestel, 2003.
- BOEHM, G. von: *Conversations with I. M. Pei: light is the key*. Munich: Prestel, 2000.
- CHAINED, C.: *Le grand Louvre du donjon a la pyramide*. París: Hatier, 1989.
- I. M. PEI & PARTNERS.: *I. M. Pei & Partners drawings for the East Building, National Gallery of Art, its evolution in sketches, renderings and models, 1968-1978*. Washington: Adams Davidson Galleries, 1978.
- JODIDIO, Ph.: *I. M. Pei: la pyramide du Louvre*. New York: Prestel. París: Musée du Louvre Editions, 2009.
- JODIDIO, Ph.: *I. M. Pei: complete works*. New York: Rizzoli, 2008.
- PEI, I. M.: *L'invention du Grand Louvre*. París: Odile Jacob, 2001.
- "Progressive architecture on Pei: roundtable on a trapezoid: the east building, National Gallery of Art, Washington DC; Architects I. M. Pei and Partners". En *Progressive Architecture*. Vol. 59, nº 10, 1978, October, p. 49-59.
- SUNER, B.: *leoh Ming Pei*. Calatrava, J. y López, J.L. (traducción). Madrid: Akal, 1999
- WAROFF, D.: "Artful triangle: extension to the United States National Gallery of Art, Washington, DC, Architect: I. M. Pei". En *Building Design*, nº 110, 1972, July, p.16.
- WISEMAN, C.: *The architecture of I. M. Pei*. London: Thames and Hudson, 1990
- YOSHIDA, K. y YOKOYAMA, K. (edit): "I. M. Pei: words for the future". En *A+U*. Tokyo: 2008.

Documentación gráfica

Los dibujos de este artículo han sido realizados por **Daniela Caro Ballesteros, Alejandra Franco Magdalena, Alfredo Huertas Herán**, estudiantes E.T.S. de Arquitectura de Sevilla (plan 98) y dirigidos por Amadeo Ramos Carranza.

RESUMEN Durante el curso académico 2000-2001, los profesores del Aula Taller F realizaron un seminario dedicado a la arquitectura contemporánea de Berlín. Además de las conferencias impartidas se visitaron las obras que habían sido analizadas en el seminario. Este artículo, escrito en marzo de 2001, añade una reflexión final, escrita en marzo del año 2002, consecuencia de esa visita conjunta que, profesores y estudiantes, realizaron al Reichstag.

Con el cambio de milenio, las principales ciudades europeas tratan de actualizarse utilizando la arquitectura de vanguardia y recurriendo a las principales firmas del momento. La forma de reconstruir Berlín entra en debate tras la experiencia de la IBA de los años ochenta. La reconstrucción del Reichstag supone además recuperar parte de la historia reciente de esta ciudad. Convertido en el símbolo de Berlín desde la era Guillermina, se mantuvo en la caída de la República de Weimar, durante el régimen de Hitler y con la división y finalmente reunificación de Alemania. El proyecto de Paul Wallot, la intervención de Paul Baumgarten y la propuesta de Norman Foster dan testimonio de esta historia a la que no son ajenas las diferentes decisiones que los arquitectos tuvieron que tomar en cada momento. El concurso, compuesto por dos fases, planteaba sobre todo el problema de la reconstrucción de la cúpula demolida por Baumgarten. Foster realizó dos proyectos distintos, uno en cada fase, con cambios sustanciales, en el basamento y en la forma de la cubrición del espacio central de la Sala de la Asamblea. Impuesta la reconstrucción de la cúpula, con la solución definitiva propuesta por Foster, se recupera el sentido público de este edificio en la ciudad y se muestra una vez más el camino emprendido por este arquitecto para lograr nuevos ingenios modulares y prefabricados en arquitectura. La tecnología utilizada sobrepasa los límites de la forma para hacer de este edificio una arquitectura bio-climática.

PALABRAS CLAVE Reichstag, Norman Foster, Berlín, Paul Baumgarten, Paul Wallot, Cúpula, Arquitectura Bio-climática.

SUMMARY During the academic year 2000-2001, teachers of Studio-Classroom F of ETSAS held a seminar dedicated to the contemporary architecture of Berlin. In addition to the talks, visits were made to the works that had been analysed during the seminar. This article, written in March 2001, has an added final reflection, written in March 2002, as a result of the joint visit that teachers and students made to the Reichstag.

With the change of the millennium, the main European cities attempted to update themselves using avant-garde architecture, turning to the main firms of the time. The way to reconstruct Berlin entered into debate following the IBA experience of the Eighties. The reconstruction of the Reichstag also meant a recovery of part of the recent history of Berlin. Converted into the symbol of Berlin from the Wilhelmine era, it remained standing during the fall of the Weimar Republic, throughout the regime of Hitler, through the division and finally during the reunification of Germany. The design of Paul Wallot, the intervention of Paul Baumgarten and the proposal of Norman Foster, give testimony to this history in which the different decisions taken by the architects owed nothing to anyone else. Above all, the call for tenders, made up of two phases, raised the problem of the reconstruction of the cupola, demolished by Baumgarten. Foster made two different plans, one in each phase, with substantial changes to the base and the form of the covering of the central space of the Assembly Hall. The imposed reconstruction of the cupola, with the definitive solution proposed by Foster, recovers the public sense of this building in the city and demonstrates, once again, the route taken by this architect to achieve new modular and prefabricated devices in architecture. The technology used goes beyond the limits of form to give this building a bio-climatic architecture.

KEYWORDS Reichstag, Foster, Berlin, Baumgarten, Wallot, Cupola, Bio-climatic Architecture.

A LA LUZ DE LAS CÚPULAS. RESTAURACIÓN DEL REICHSTAG DE BERLÍN (1992–1999). FOSTER & PARTNERS

IN THE LIGHT OF THE CUPOLAS: RESTORATION OF THE REICHSTAG OF BERLIN (1992–1999) FOSTER & PARTNERS

Manuel Trillo de Leyva

La Puerta de Brandeburgo y el edificio del Reichstag de Berlín estuvieron envueltos por Christo y Jeanne–Claude durante unas semanas de los meses de junio y julio del año 1995. El Reichstag fue durante esos días telón de fondo de multitudinarias celebraciones y conciertos. El “Christo & Jeanne–Claude’s Wrapped Reichstag” fue para Norman Foster algo catártico que parecía descargar al edificio de sus desgraciadas asociaciones simbólicas, preparándolo para “la siguiente fase de su carrera”¹.

Berlín es tal vez el mejor ejemplo de ciudad europea en el que observar el proceso de modernización que han recorrido las principales capitales occidentales en los últimos años. Ha sido en el cambio del milenio, el mayor solar en obras precedido de un largo debate sobre la arquitectura de una ciudad arruinada por la guerra. El social demócrata Hans Stimmann, hasta hace poco director de obras del Senado y los arquitectos Josef Paul Kleihues y Hans Kollhof, han sido los directores de la construcción de la nueva imagen que va adquiriendo Berlín, bajo lo que el mismo Kleihues denominó “reconstrucción crítica”, cuando fue director de la Exposición Internacional de Arquitectura en Berlín (IBA) entre los años 1984 y 1987.

Con la construcción de la manzana de Rauchstrasse (1984) que dirigió Rob Krier, se planteó el modelo con el que reconstruir Berlín. Dicha intervención consistió en la construcción de una manzana por partes en la que, en un proyecto conjunto, intervinieron arquitectos contemporáneos de prestigio internacional con proyectos independientes. Una forma ésta de querer hurtar el factor tiempo en la construcción histórica de la ciudad por parcelas. En esta ocasión depositaron sus obras conjuntamente en aquel lugar del Tiergartenviertel once arquitectos, entre los que se encontraban, además de Rob Krier, Aldo Rossi, Giorgio Grassi y Hans Hollein.

Se estableció con esta corriente una fuerte demanda de reconstrucción de la arquitectura destruida por la II Guerra Mundial. Se debate la oportunidad de la vuelta a la imagen de antes de la guerra, que algunos observaban como una actitud conservadora, a la par que una desconfianza en la arquitectura contemporánea. Puede parecer como una voluntad de abandonar la historia y con ello la responsabilidad por los daños que ocasionó el conflicto bélico.

Muchos arquitectos extranjeros han sido convocados para esta reconstrucción urbana de una ciudad con grandes vacíos que perforan su continuo histórico producido por arquitecturas traumáticamente desaparecidas, que dejan a Berlín a medio camino entre la ciudad cerrada que fue y la ciudad abierta que nunca ha sido. La del Parlamento le ha sido confiada a Norman Foster; Daniel Libeskind ha realizado la sección judía del Museo de la Ciudad; Dominique Perrault la Piscina y el Velódromo en el barrio Prenzlauer Berg; Jean Nouvel las Galerías Lafayette; la enumeración se haría interminable. Estos y otros edificios más fueron el contenido del seminario sobre arquitectura contemporánea en Berlín que celebramos los profesores del Aula Taller F en abril del año 2001.

EL EDIFICIO

El edificio del Reichstag se ha tenido siempre como un símbolo de Berlín. Símbolo de la era Guillermina, de la caída de la República de Weimar, del régimen de Hitler y de la división o de la reunificación de Alemania.

Se construyó con Guillermo II, como expresión del poder del Kaiser y su corte, del propio gobierno y de la influencia militar. El arquitecto Paul Wallot, que venció en el concurso, que abrió el discurso para la construcción del edificio en el año 1882, combinó en su obra formas del pasado con otras modernas procedentes de la ingeniería

1. SCHULZ, Bernhard. *The Reichstag. The Parliament Building by Norman Foster*. Munich: Prestel, 2000, p. 39.

del siglo XIX. Sobre la base cuadrangular de la Cámara coronó un tradicional edificio de piedra con una cúpula de acero que ocupaba el centro de la composición. La cúpula de acero permitía la iluminación cenital de la Cámara y del vestíbulo, también abovedado.

Pero parece que esta cúpula no agradó al Kaiser que, lápiz en mano, trató de modificar el proyecto de un arquitecto en plena madurez². Hablaría más tarde del edificio como la “altura del mal gusto”, el “lugar de charlatanería” o la “casa imperial de las abejas”. Antes de la inauguración del edificio, el arquitecto fue acusado de ser judío y, tal vez por ello, haber construido una “cúpula judía”.

En cambio un arquitecto de principios del siglo pasado como Hermann Muthesius³, la describía como una “creación pionera –el nacimiento de una nueva era de la arquitectura alemana–”, considerando también al edificio como el producto de “una liberación de los grilletes de la imitación estilística”.

Wallot había levantado con su cúpula una estructura más propia de la ingeniería punta, un edificio que era la unión de formas retóricas clásicas con una construcción contemporánea que daba paso, en época de regeneracionismo estilístico, a la creación de un estilo imperial alemán sin referencias folclóricas tan en boga en su momento. Constituía el Reichstag el acercamiento de la arquitectura a las estaciones del ferrocarril y a los palacios de exposiciones, las primeras grandes arquitecturas de los nuevos tiempos.

En el año 1912, ante nuevas necesidades parlamentarias que no habían sido posibles prever en los contenidos iniciales, se amplió el edificio con el crecimiento en altura con una planta para oficinas⁴. Durante los primeros años difíciles de la I Guerra Mundial, se añadió en el frontón de su pórtico oeste la inscripción “Dem Deutschen Volke” algo así como “al pueblo alemán”, con lo que se muestra la democratización en la Alemania del Reich. La inscripción añadida fue diseñada por Peter Behrens⁵.

El incendio del año 1933 en coincidencia con el nacimiento del nacional socialismo, impidió a Hitler ser parlamentario en su Cámara. ¡Como no!, el incendio fue atribuido a los comunistas, de esta forma los restos calcinados de la cúpula se convirtieron en símbolo del desaparecido gobierno constitucional y de una democracia poco mimada. El edificio como lo podemos ver hoy ha

sido muy transformado desde el original, incluso en sus fachadas, porque a partir del incendio se fueron eliminando las colosales figuras que ocupaban sus torres, aun antes de que éstas se convirtieran en defensas antiaéreas. Sus interiores se liberaron posteriormente de todos sus adornos simbólicos y alegóricos, así como de las grandes estatuas que jalonaban su escalera principal. Cada nueva intervención de reconstrucción o transformación de este edificio siempre se ha iniciado con el desmontaje de algunas de sus decoraciones o la demolición de sus estructuras. Pero la dimensión de aquel edificio de Wallot puede no obstante aún hoy ser observada en la fina labra de piedra del pórtico corintio que añadió en su entrada oeste, sobre el paisaje monumental de avenidas, fuentes y esculturas del inmediato Tiergarten.

Una famosa foto de la II Guerra Mundial que recorrió todos los medios de información mostrando a un soldado ruso con su bandera en la cornisa del edificio, también ha servido para que esta arquitectura representara la victoria de las tropas soviéticas sobre Hitler⁶.

Los restos de hierros retorcidos de la incendiada cúpula fueron demolidos aduciendo razones de seguridad, pero la desaparición de su imagen en el cielo berlinés no hizo que se abandonaran los esfuerzos para reconstruirla, y en el año 1960, el Ministerio de Asuntos Exteriores, refiriéndose al edificio como “lugar de encuentro”, convocó un concurso para su reconstrucción con el objetivo de restaurar la puerta principal de entrada, los patios cubiertos y las salas de representantes del ala oeste; pero no había pasado un año cuando el Muro, trazado por fuera de la entrada este del edificio, construyó la división de Alemania, dando inicio al Berlín Este y a la República Democrática de Alemania.

Según ha escrito Bernhard Schulz⁷, ante la reconstrucción que había sido planteada de la cúpula como base del concurso, el arquitecto Hans Scharoun, miembro del jurado que resolvió aquel concurso, tras un largo silencio, solo habló para preguntar ¿porqué?

El proyecto de Paul Baumgarten, ganador de este concurso, tuvo como objetivos la consecución de espacios fluidos y transparentes. Se ocupó de controlar y modelar las desacostumbradas dimensiones del antiguo edificio con valor histórico, sin querer destruir la

idea antigua de la construcción ni renunciar, por ello en el interior, a contemporáneas formas de expresión⁸.

Como en los restos del edificio de Wallot, la sala principal se convertía en el punto focal de la composición. En ella se remarcaba el nuevo estilo parlamentario de su época, liberando el interior de adornos y alegorías y reconstruyendo las particiones interiores con muros y techos desnudos de forma simple y clara.

Baumgarten eliminó el antiguo vestíbulo con bóveda, así como parte de las paredes de detrás del pórtico de entrada y lo substituyó por un colosal cerramiento de vidrio. De esta forma creó un lugar de encuentro en la posición que antes ocupaba el vestíbulo cupulado de Wallot, lo que permitía la visión desde el exterior de la cámara de parlamentarios y visitantes desde un espacio iluminado cenitalmente situado entre la sala principal y el vestíbulo.

El arquitecto Baumgarten concluyó la reconstrucción siendo el Reichstag usado por el Gobierno para reuniones específicas relacionadas con Berlín. El interior había sido reformado en su totalidad con la idea de construir un edificio más abierto y “democrático”, y con motivo del centenario de la fundación del Segundo Imperio Alemán, aquel

mismo año de 1971, acogió la exposición “Cuestiones de la Historia de Alemania”. Planteada como exposición temporal, ésta permaneció abierta dos décadas, adquiriendo con ella gran popularidad el edificio debido a las numerosas visitas que propició dicha muestra.

La noche que cayó el Muro de Berlín, el 9 de noviembre de 1989, el Reichstag fue la imagen de fondo más difundida junto al Muro coronado por fuerzas del orden. Cuando esto ocurrió ya hacía varios años que se habían reiniciado propuestas, hasta entonces adormecidas, para reconstruir la cúpula calcinada que tuvo que ser demolida por motivos de seguridad y decoro, pero repentinamente el Muro fue derribado y se hizo realidad la unificación de las dos Alemania. El día siguiente a la reunificación, la asamblea general del Gobierno se reunió en la Cámara del Reichstag, con lo que llegaba a su fin el edificio de Baumgarten, que al menos pudo acoger en esta ocasión, el uso para el que había sido reconstruido.

CONCURSO

Casi tres años después de la caída del Muro se decidió el traslado de la capital de Bon a Berlín y con dicho motivo,

2. “Visitando el taller de Wallot, el Kaiser tomó el lápiz para hacer cambios, sobre todo en la cúpula. Le dijo a Wallot que tenía ochenta años: “Debe hacerlo así, mi muchacho”. Wallot con coraje respondió: “Eso no es posible, Su Majestad”. El Kaiser había observado la diferencia fundamental entre la secular cúpula de Wallot y la de sus catedrales y palacios. Quizás deseaba guardar las diferencias en orden a la distancia del Reichstag -a despreciables competidores en forma de “representantes del pueblo” para la unidad del Imperio- de la catedral y el castillo”. BUDDENSIEG, Tilmann, “Paul Wallots. Reichstag. Stylistic forms and political expression”, *ERCO Lichtbericht*, 1999, n.62, p.6. El arquitecto había rechazado construirlo en neo-gótico como el Parlamento londinense.

3. BUDDENSIEG, Tilmann. Op.Cit., p.6.

4. Más tarde, en el año 1927, se planteó un concurso para la ampliación del edificio que no se llegó a terminar, retomándose la idea dos años después. A este nuevo concurso se presentaron propuestas de muchos arquitectos conocidos como Hans Poelzing, Peter Behrens o Hugo Haring, pero la crisis financiera del año 1929 nuevamente frustró su realización. En tiempos de Hitler también se emprendieron algunas ideas para su ampliación, destacando la megalómana propuesta del arquitecto Albert Speer que llegó a proyectar un Gross Halle para reunir bajo una nueva cúpula a 180.000 personas, en cuyo conjunto el edificio del Reichstag, una de las menores piezas del nuevo proyecto permanecía como biblioteca parlamentaria.

5. En aquellos años este arquitecto se había dado a conocer en el tema con el diseño de la cabecera del quinto volumen de *Deutsche Kunst und Dekoration* (1899). Había proyectado dos abecedarios e impartido clases en la Escuela de Arts and Crafts de Düsseldorf. La inscripción fue realizada el año 1909, a petición de Wallot, pero las dificultades que tuvieron con el Kaiser, no permitieron su colocación hasta ocho años más tarde. WINDSOR, Alan: *Peter Behrens. Architect and Designer*, London: Architectural Press, 1981, tiene un capítulo del libro dedicado a analizar la labor de este arquitecto berlinés como creador de abecedarios, tipógrafo.

6. “Durante décadas, fotos mostrando un soldado de la Armada Roja con la bandera comunista en la cubierta del Reichstag hizo pensar que capturaba el momento de la victoria soviética sobre la Alemania de Hitler. ... Solo hace unos años, sin embargo, una declaración del fotógrafo, Yevgeny Khaldei, reveló que su foto muestra una representación, dos días después del suceso real, para crear una imagen de propaganda para Stalin.” SCHULZ, Bernhard, Op.Cit., p. 27.

7. SCHULZ, Bernhard, Op.Cit., p. 35.

8. El arquitecto se hizo cargo del encargo con la condición de ocuparse también de la cámara y la sala este, como aparecía en su propuesta. Según las notas de Baumgarten la tarea del proyecto era dominar aquellas inmensas dimensiones: “Mantener estas dimensiones y modelarlas a la comprensión humana normal, sí valía la pena”. VOLLMANN, Barbara; LUX, Elisabeth y WIEDEMANN Martin: *Paul Baumgarten. Bauten und Projekt 1924-1981*, Berlin: Akademie der Künste, 1988, p. 221.

1. La plataforma de la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe, en el lateral sobre el río. Berlín (1962-68).



1

se anunció un nuevo concurso de reforma del Reichstag para que volviese a ser la sede del Gobierno alemán. Por lo visto el edificio restaurado por Baumgarten, con su aire purista, suscitó duda ante su empleo en dicha nueva función, quizás porque no respondía a las nuevas tendencias e ideologías con las que se reconstruía desde décadas anteriores el Berlín ocupado. El nuevo concurso se celebró en dos fases y, en paralelo con la primera, se desarrolló otro con un cierto carácter de ordenación urbana para la localización de los edificios de gobierno auxiliares a las nuevas necesidades parlamentarias.

La primera fase del concurso correspondiente al antiguo, que no viejo edificio, concluyó con la elección de las propuestas de Foster, Calatrava y Bruijn, mientras el concurso en paralelo para la ordenación de los edificios auxiliares, fue ganado por Axel Shultes, que planteaba una fuerte reducción del programa original a emplazar en

el edificio del Reichstag, dejando sus necesidades de superficies en algo menos de un tercio de las contenidas en el programa de la primera fase del concurso. Finalmente se ejecutaría la propuesta de Foster tras vencer en la segunda fase lo que desencadenó el enfrentamiento con Calatrava que defendía la propiedad sobre la propuesta de una nueva cúpula para el edificio de Baumgarten.

NORMAN FOSTER

En aquellos momentos la difundida arquitectura de Foster se encuadraba entre la investigación de nuevas formas de utilización de la luz, tanto natural como artificial, y el establecimiento de una ejecución más científica e industrializada de la producción arquitectónica. El óculo cenital del Panteón de Agripa en Roma y la lámpara del altar mayor de la catedral de Palma de Mayorca de Antoni Gaudí son dos intervenciones que podrían esquemáticamente

representar la búsqueda de la luz en la arquitectura de Foster. En la otra línea, según Daniel Treiber⁹, Foster y la firma de ingeniería Ove Arup mantienen una colaboración continua, de manera que además de los ingenieros que forman parte del equipo de Foster, es frecuente en cada uno de sus trabajos la incorporación de algún ingeniero de Ove Arup a su oficina.

Entre sus obras, el Banco de Hongkong & Shanghai (1979–1986) nos puede servir para observar las características del manejo de la luz natural. De los cinco niveles en los que se articula la altura del edificio, el banco dispone en el segundo nivel de un sistema de reflexión para la luz solar, que cubre el vestíbulo central de acceso y que se inicia a nivel de la calle, en una planta pública abierta. La luz solar reflejada desde el exterior de su fachada meridional, desciende hasta la planta baja cruzando las ocho alturas del gigantesco vestíbulo urbano. Esta captación del sol hasta el interior del rascacielos es posible con la disposición de dos grandes superficies reflectoras, una interior que techa aquel espacio y otra en el exterior, incorporada en la fachada sur. Una doble reflexión de los rayos del sol, los conducen al interior del vestíbulo. Para que este efecto se produzca constantemente, a cualquier hora, es necesario el movimiento de rotación de las superficies especulares,

lo que se realiza al estar regulado el conjunto por un ordenador programado para ajustar el mecanismo de dobles reflectores lumínicos coordinados al azimut del sol de cada día del año¹⁰.

LA CÚPULA

En la propuesta de la primera fase del concurso del Reichstag, Foster había dispuesto una gran base que nos recuerda la vecina plataforma de la Neu National Gallery de Mies van der Rohe¹¹ abierta al curso del río Spree (figura 1), en la que alojaba gran parte del programa, y una especie de paraguas lecorbusierano¹², cobijando la totalidad del edificio existente¹³. En sus dibujos, ya sean de planta o de alzados, el ciudadano parece ser el único protagonista, invadiendo las cubiertas de la gran basa de la planta inferior que rodea y abraza las fábricas exteriores del edificio original, extendiéndose hasta las márgenes del río berlinés y las del propio edificio, en una especie de ciudad ocupada, tal vez por el potente fenómeno del turismo¹⁴. En el contacto de la base inferior con el río situaba al exterior los servicios de cafetería y comercios. El paraguas de la cubierta, que cubría toda la edificación, unificando la antigua y la nueva, actuaba en este proyecto como central de energía fotovoltaica, a la vez que resolvía la iluminación y ventilación natural.

9. TREIBER, Daniel: *Norman Foster*, Madrid Akal, 1998 p. 57.

10. En la terminal de pasajeros del aeropuerto de Stansted (1981-91) había hecho uso de unos módulos abovedados con aberturas cenitales transparentes en el techo para reducir las necesidades de iluminación artificial.

11. Foster realizó visita de trabajo a este edificio cuando estaba ocupado en elaborar el proyecto del Sainsbury Centre for Visual Arts, el año 1974. FOSTER, Norman. *Rebuilding The Reichstag*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2000, p.16.

12. La cubierta del proyecto de la primera fase del concurso tiene un fuerte parecido al proyecto que Le Corbusier realizó para la Exposición de Lieja (1937), que dispone un plano elevado sobre el terreno que cubre ampliamente con una serie de paraguas cuadrados a gran altura, con la misma sección de huso. Mientras Foster proponía el apoyo de los paraguas de cubierta con pilares en los vértices, en aquel proyecto se proponían en los centros de las caras del cuadrado. Por ser francés Le Corbusier fue vetado por un ministro de Bruselas, no pudiendo ver realizada su propuesta, que no abandonó en sucesivos proyectos, como el Pabellón de Francia (San Francisco o Lieja 1939), el de Exposición para la Porte Molitor (1950), el Parasol o Paraguas abrigo (Milán, Berlín, Londres y Nueva York 1952), el Pabellón de exposiciones temporales (Tokio 1957) y el Centro Internacional de Arte (Erlenbach 1963), consiguiendo ejecutar en parte estas ideas con el Centro Le Corbusier (Zurich 1963/1964-65).

13. Norman Foster: El proyecto que presenté a la primera fase del concurso del Reichstag, en 1992, respondía a la tradición de situar el Reichstag a la cabeza del foro público, bajo el abrigo de un paraguas como lazo simbólico que une lo viejo y lo nuevo. Este techo también era ecológico, cosechando energía, iluminando directamente el interior del Reichstag y añadiendo un sistema de ventilación natural. SCHULZ, Bernhard. Op. Cit., p.9.

14. Foster ya había utilizado la idea de cubierta verde, como pequeña estancia o jardín urbano en el edificio para Willis Faber & Dumas (1970-75), a la que se llega por los mismos medios que al resto de las otras plantas, disponiendo en la misma como único uso interior la cafetería y el restaurante. Anteriormente Le Corbusier había construido una cubierta verde natural en la Casa del Lago (1922), a la que se accede por el exterior, difundiendo desde entonces con ésta, la idea de recuperar la naturaleza sustraída por la ocupación de la construcción arquitectónica.

2. Palacio de la Asamblea de Chandigarh con la cubrición de su cámara en consideración a la luna y al sol.



2

Planteaba desde el principio un edificio en el que electricidad y climatización usarían en su totalidad energías renovables. La sala principal continuaba siendo el corazón schinkeliano del edificio.

Ante las previsiones contenidas en la propuesta de Shultes para los edificios auxiliares, la importante reducción de la superficie con la que se enfrentaron los tres finalistas en la segunda fase del concurso, abrió el proyecto a nuevas posibilidades más que a un proceso de mayor determinación arquitectónica con pequeños cambios. En esta última fase del concurso tan solo había que cumplir un programa que ampliamente cabía en el edificio existente y que se reducía prácticamente a la cámara y salas de reuniones asociadas a la misma. Ante las nuevas circunstancias del concurso, la propuesta de Foster, ganadora de la primera fase, perdía la razón de sus

elementos arquitectónicos más característicos, como el amplio paraguas que cubría al edificio y sus crecimientos o la amplia plataforma abierta a la orilla del río.

Muchos fueron los cambios producidos en la nueva propuesta de Foster, que interpretó las nuevas condiciones de partida como la posibilidad de plantear un nuevo proyecto. La accesibilidad del Parlamento al público seguía constituyendo la mayor novedad del proyecto. Posiblemente el primero en el que parlamentarios y visitantes podían acceder por la misma entrada, encontrarse en otros muchos lugares del edificio como la cafetería de la cubierta; y en el que el público podía observar las sesiones de la cámara principal desde las alturas. Metáfora del sometimiento de los representantes electos al ciudadano. El "palio", como ahora se da por llamar a esa cubierta fotovoltaica de la propuesta anterior, se reduce al

elemento que cubre la Cámara, mientras ésta sigue ocupando el patio central, pero ahora a la manera wagneriana de la vienesa Caja de Pensiones, situada en el interior de la manzana que ocupa el edificio y cubierta por unos paños superpuestos de vidrio que le suministran una importante iluminación cenital natural, que hace innecesario en gran parte del día, el apoyo de la artificial.

Pero tampoco esa propuesta ganadora de la segunda fase fue la construida. Al final, y contra su manifestada voluntad¹⁵, tenía que reconstruir la cúpula para restaurar la imagen del edificio original, destruida durante la guerra. Atrás quedaban las propuestas más particulares de Foster, la amplia basa inferior que contenía gran parte del programa y que como la plataforma miesiana de la Nueva Galería Nacional contendría la plaza pública alrededor del edificio de su primer proyecto, o el lecorbusierano “palio” del segundo.

El Comité de Edificación del Gobierno quería una cúpula de iluminación para coronar el edificio. La cúpula que reclamaban las autoridades era, sin ambigüedades, la reconstrucción de la cúpula, ya histórica, de Walton. Foster confesó su incapacidad técnica para reconstruirla, sin recuperar los viejos machones de piedra, demolidos por Baumgarten para la construcción del nuevo vestíbulo con la gran cristalera de fondo sobre el interior de la cámara. Con la justificación de la dificultad técnica se puede apreciar una vez más que la arquitectura no es una carrera de perfeccionamiento tecnológico y que la arquitectura del pasado, sigue manteniendo su propia relación con la construcción. La decisión final estuvo precedida del examen de unos sesenta modelos alternativos que fue elaborando, tal vez en gran parte más para destruir la imagen de una reconstrucción historicista, que para ajustar la propuesta que finalmente se ha realizado. La imagen que definitivamente ha restaurado Foster es la de los restos del incendio de la cúpula original de

Walton, con sus nervaduras en pie definiendo un espacio transparente. Con esta solución dada a la cúpula vuelven a aparecer los recuerdos lecorbusieranos, en este caso el del palacio de la Asamblea de Chandigarh que en la cubrición de su cámara tenía en consideración a la luna, además del sol¹⁶ (figura 2).

La sección definitiva del edificio (1999) muestra sin duda el camino de nuevos ingenios de cúpulas que encuentran sus orígenes, modulares y prefabricados en el pabellón de Joseph Paxton para la exposición londinense de 1851. La sala principal de la asamblea sigue ocupando el patio central, el ciudadano puede observar sus sesiones desde la altura de la planta de oficinas añadida al edificio en 1912, rematándose el conjunto con la observación de la ciudad, como en las grandes cúpulas renacentistas. Mientras, durante el día, la cúpula vuelve históricamente a suministrar al interior de la cámara la luz natural; en la noche, la luz artificial que la ilumina, irradiada a través la cúpula, informa al berlinés de la existencia del trabajo parlamentario (figura 3).

El wrightiano espacio central de la tienda Morris o del Museo Guggenheim es recreado en el interior de la nueva cúpula. Un brise-soleil con captadores fotovoltaicos sigue la ruta del sol en su interior, impidiendo el calentamiento solar y los consiguientes deslumbramientos en la cámara por la incidencia directa del sol en su interior; mientras, un camino en doble helicoidal la recorre junto a su fachada para su visita. Se ha perfeccionado la maquinaria solar del Banco de Hong Kong. Es un nuevo palacio de asambleas al que envuelve al ciudadano y lo asoma con diferentes guiños, y en el que la prensa adopta una disposición vigilante tras el cristal, en posición intermedia entre el ciudadano, en lo alto, y el representante electo, abajo en la cámara a la que se asoma. La cubierta recrea ese espacio público elevado que ya propuso en la primera fase del concurso. El ascenso a la parte superior por

15. HAMM, Oliver G. *Paisajes del cambio. La arquitectura alemana de los noventa*, p. 28.

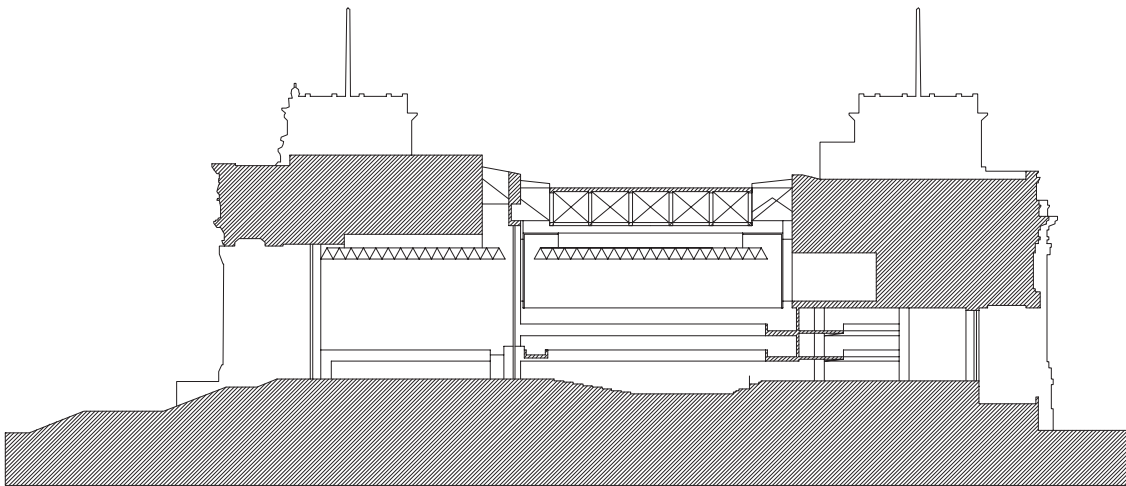
16. La sala de asambleas del Palais de l'Assemblée de Chandigarh (1950-65), de Le Corbusier, utiliza también el hiperboloide con iluminación natural cenital, pero el mismo se circunscribe en este caso a la sala completa, permitiendo con esta forma y las embocaduras icónicas del sol y las lunas que reciben cenitalmente la luz, que el espacio interior esté iluminado por el sol reflejado de verano, permita entrar al sol directo en invierno y envíe el sol de los equinoccios a los laterales del hiperboloide de su cerramiento, dentro de la cultura funeraria más antigua. Sin embargo ésta obra no usa mecanismos dinámicos ni programadores.

3. Interpretación de las secciones longitudinal de los edificios de (1) Paul Wallot (1882-90), (2) Paul Baumgarten (1961-69) y (3) Norman Foster (1992-99).

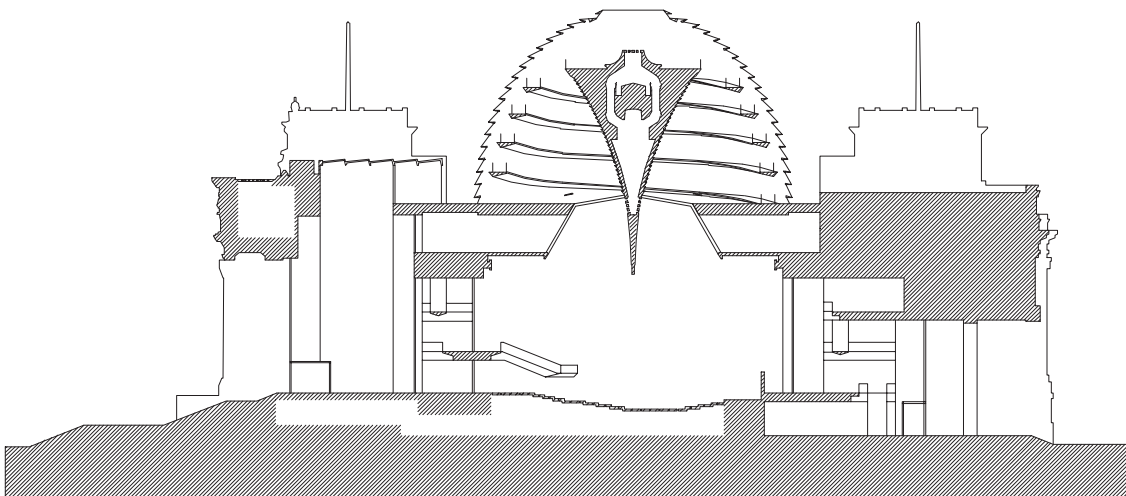
4. La cúpula de Foster es un nuevo observatorio del paisaje y de la organización social contemporánea.



1



2



3

3



4

el interior de la cúpula, recrea abiertamente las miradas sobre las diferentes ciudades que siempre ha sido Berlín, desde las que se anulan las dos ciudades, ya no separadas por el Muro (figura 4).

Como ya había realizado en anteriores transformaciones, Foster también retiró todos los añadidos al edificio original, iniciando las obras con la demolición total del edificio reconstruido pocos años antes por Baumgarten, apareciendo con ello las fábricas primitivas y muchas huellas de su historia. Hasta dicho momento no llegaría a conocer íntimamente el edificio, decidiendo con su intervención hacer aparentes algunas de las señales descubiertas que recordaban los usos pasados. De esta forma, el edificio muestra actualmente, entre otras cosas, pintadas sobre las paredes de la ocupación de la Armada Roja, las anotaciones de los soldados soviéticos en su estancia del año 1945, al parecer en carboncillo, en negro

las de los soldados y en lápiz azul las de los oficiales, o algunas de sus originales fábricas desnudas o agredidas por las armas. También se exponen, según Foster, como muestras de la historia, los pretendidos “daños” de la intervención de la reconstrucción de Baumgarten. Así, la nueva escalera se encuentra en el espacio que también ocupó para la de Wallot. Allí en sus muros originales se puede observar las huellas de los empotramientos de la precedente reforma de los años sesenta, en una tarea análoga de reconstruir la cámara de gobierno alemán, aunque en los años coincidentes con el levantamiento del Muro de una Alemania dividida¹⁷.

EDIFICIO BIO-CLIMÁTICO

Foster ya había experimentado anteriormente con el uso de nuevas energías y espacios de trabajo orientados al ahorro energético: en su proyecto para oficinas

17. El nuevo edificio no ha abandonado totalmente el contenido expositivo que anteriormente incorporó el edificio de Wallot tras la reforma de Baumgarten. Günter Uecker, fundador del Grupo Cero, en la habitación de plegarias, ha desarrollado en todo su detalle objetos de meditación como interpretación del Antiguo Testamento; en la cafetería, Heigs ha plasmado todo un panorama de la historia de Alemania; la americana Jenny Holzer en los cuatro lados de su pilar que ocupa toda la altura del edificio expone citas de miembros del Reichstag y del Bundestag; o el francés Christian Boltanski que con las cerca de siete mil quinientas cajas metálicas de su Jakob Kaiser House representa a todos los miembros que se han sentado en el parlamento democrático alemán, dedicándole una a cada uno, mientras el período nazis, entre los años 1933 a 1945, es recordado con una sola caja negra.

5. La cubierta es un espacio público elevado que ya Foster ya había utilizado en la cubierta verde, como pequeña estancia o jardín urbano del edificio para Willis Faber & Dumas en Ipswich (1970-75).

ecológicas en un bosque noruego (1974), en el Parque de Microelectrónica de Duisburg (1988–93), con el uso de calentadores fotovoltaicos en cubierta para reducir el consumo de electricidad, dentro de la renovación de la cuenca del Ruhr, y en la sede de Electricidad de Burdeos (1988–1993).

A pesar de lo denostada que ha sido la arquitectura fosteriana por los arquitectos bio-climáticos, el nuevo Parlamento es uno de los edificios actuales en el que la electricidad y la climatización usan únicamente energías renovables, en gran parte procedente de la fuente fotovoltaica de la cúpula; su uso es regulado en busca de una minimización del empleo de energías no renovables.

El agua, como en tantas obras, es el medio de transmitir frío en verano y calor en invierno. Pero en este edificio, en verano, el agua caliente sobrante es enterrada en un acuífero, a trescientos metros de profundidad, y recuperada en invierno. Un segundo acuífero más superficial, a sesenta metros de profundidad, es el almacenamiento del agua enfriada sobrante para su posterior utilización en otras estaciones del año.

El aire fresco procedente de la zona fuertemente arbolada de Tiegarten, al oeste desde donde soplan los vientos dominantes fríos en Berlín, es introducido en el edificio hasta un “plenum” bajo la Cámara. Desde aquí, el aire penetra en la cámara por pequeñas perforaciones en el suelo, sirviendo la alfombra como filtro. El aire limpio, calentado por las personas y la iluminación, asciende, siendo captado por el conoide central del techo y expulsado por la parte superior de la cúpula¹⁸.

En lugar del fuel fósil tradicional se quema “bio-diesel”, especie de aceite vegetal refinado –aceite de

colza o semilla de girasol–, con el que se reduce en más de un noventa por ciento el dióxido de carbono que se emite al aire con los combustibles fósiles.

Me queda una pregunta:

¿Porque Foster no ha respetado la obra de Baumgarten, conservando en cambio su huella como una agresión al edificio?¹⁹

La historia del Reichstag es una muestra más del poder del arte, que asiste indefenso en estos días ante las destrucciones emprendidas por los talibanes del patrimonio de la humanidad²⁰. Aunque no es solo la arquitectura la que padece la acción de ciertas ideologías contemporáneas.

Sevilla, marzo de 2001

18. Foster también había empleado la ventilación natural con anterioridad, en la sede de la Commerzbank (1991-97) de Frankfurt.

19. Ante su proyecto Baumgarten expresaba las siguientes intenciones bastante análogas a las expresadas por Foster, pero que ahora han tomado otra forma arquitectónica, y escribía: “Desde el exterior, la pared de cristales detrás del pórtico de columnas a la altura del hall de recepción, permite la visión a una gran vidriera transparente iluminada desde arriba, que debe configurar el punto culminante de toda la «casa». Esta vidriera situada entre el hall de recepción y la sala plenaria detrás de los asientos del gobierno, permite la visión a los parlamentarios y oyentes.” VOLMANN, Barbara: LUX, Elisabeth y WIEDEMANN, Martin. Op. Cit., p. 223. Su proyecto ponía al gobierno, de espaldas al pueblo desde el acceso principal de la puerta este, entre los ciudadanos y los representantes elegidos.

Foster ha escrito sobre el edificio de Baumgarten que no existía en él mismo relación entre el nuevo interior y el exterior coincidente con el edificio histórico. En FOSTERM Norman. Op. Cit., p. 66. No había llegado el postmodernismo en los tiempos de la reconstrucción de Baumgarten, la crisis de la modernidad estaba en sus últimos momentos, pero aún no se había perdido la confianza en la arquitectura como un acto siempre nuevo.

20. El domingo 4 de marzo del año 2001 la prensa informaba del fusilamiento de los Budas de Bamiyan, con fotografías de los combatientes hazara afganos ante su obra. Poco después una voladura haría desaparecer dichas figuras.



5

Nota final:

Después de celebrar el seminario sobre arquitectura contemporánea en Berlín, la visita realizada con otros profesores y estudiantes a la gran cúpula fue una experiencia nueva. Primero un ascenso pausado por sus rampas interiores de subida desde su base en la cubierta del edificio a la que fuimos transportados por un espacioso y congestionado ascensor de ida. Desde la expectante fila humana exterior que en nuestro caminar nos mostraba una y otra vez la ciudad desde posiciones cada vez más elevadas, confundidos entre grupos de ciudadanos que

expresaban sorpresa y satisfacción para después, en el necesario reposo en el banco circular de su plataforma superior, sentirnos físicamente balanceados por los movimientos que el ingenio presenta a las condiciones externas a la arquitectura. Se sentía el viento. La cúpula de Foster es un nuevo observatorio del paisaje y de la organización social contemporánea.

De nuevo otra rampa para la bajada nos permitió volver afuera, de nuevo a la cubierta del edificio histórico, desde donde la visión de la ciudad es menos novedosa pero tal vez con ello puede ser más reflexiva (figura 5). Desde allí pudimos observar distintas extensiones de

6. Las pilastras de la arquitectura de Wallot aún imponen la monumentalidad de la arquitectura histórica.



Berlín, de la lejana obra de Schinkel a las recién terminadas oficinas bancarias de Frank O. Gehry, tal vez el edificio más interesante de esta última reconstrucción de Berlín, ante cuya visión se nos crearon grandes dudas sobre la validez de la oficial "reconstrucción crítica" emprendida por Kleihues. Encapsulados en un nuevo ascensor fuimos transportados a las calles de la ciudad, ajenos a la cámara parlamentaria de gobierno y depositados ante las excesivas arquitecturas de las construcciones anexas del concurso que ganó Axel Shultes. Las pilastras de la arquitectura de Wallot (figura 6) aún imponen la monumentalidad de la arquitectura histórica, que la cúpula de Foster y la Biblioteca de Hans Scharoun también han sabido contemporáneamente construir, aun desde distantes puntos de partida, como indica aquí la falta de reconocimiento a la obra de Baumgarten. La Berlín de Hans Scharoun ha sido sustituida por la imagen de un nuevo Reichstag, el tercero, mientras que incomprensiblemente la esquina reconstruida de la Academia de Arquitectura¹ de Karl Friedrich Schinkel, fuera de toda escala urbana, se levanta de nuevo sobre el suelo de la ciudad, a la manera de reclamo publicitario entre grúas y carteles que anuncian las futuras construcciones de la Berlín de vidrio.

Sevilla, marzo de 2002

1. Los últimos restos de la Academia fueron demolidos el año 1961.

Bibliografía

- BOOTH, David: Reichstag resurrection; Architect: Paul Baumgarten, architect for reconstruction. *Architectural Review*. March, 1975, vol. 157, n. 937, p. 185-186.
- BUDDENSIEG, Tilmann: Paul Wallots. Reichstag. Stylistic forms and political expression, *ERCO Lichtbericht*, 1999, n.62. p. 6.
- FEURICH, Dieter y QUINN, Raymond: Engineering the Reichstag sign; Architects: Foster & Partners. *Arup Journal*. 1999, vol. 34, no. 3, p. 21.
- FOSTER, Norman: *Rebuilding The Reichstag*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2000.
- FOSTER, Norman: *Foster Catalogue 2001*. Munich: Prestel, 2001.
- KLEINE, Holger: Theatre of democracy: reinventing Berlin's Reichstag; Architects: Foster & Partners. *Architecture today*. May 1999, no. 98, p. 48-59.
- PAWLEY, Martin: *Norman Foster: a global architecture*. New York: Universe Distributed to the U.S. trade by St. Martin's Press, 1999.
- REDECKE, Sebastian: Reichstag: le parlement inacheve (Reichstag: the unfinished parliament). *Architecture d'aujourd'hui*. Feb. 1995, no. 297, p. 24-29.
- SCHULZ, Bernhard: *The Reichstag. The Parliament Building by Norman Foster*. Munich: Prestel, 2000.
- TREIBER, Daniel: *Norman Foster*. Madrid: Akal, 1998.
- TRILLO DE LEYA, Manuel: El Ayuntamiento del Nuevo Londres de Norman Foster. TRILLO DE LEYVA, Manuel (dir). *Construyendo Londres. Dibujando Europa*. Sevilla: FIDAS, 2006, pp. 145-159.
- VOLMANN, Barbara; LUX, Elisabeth y WIEDEMANN Martin: *Paul Baumgarten. Bauten und Projekt 1924-1981*, Berlin: Akademie der Künste, 1988.
- WEGSCHEIDER, Christian: Il Reichstag: il nuovo parlamento tedesco a Berlino (The Reichstag: the new German Parliament in Berlin). *Industria delle costruzioni*. Jan 2000, vol. 34, no. 339, p. 32-45.
- WINDSOR, Alan: *Peter Behrens. Architect and Designer*, London: Architectural Press, 1981.
- WOLLHEIM, Ralf: *The Reichstag Berlin*. Munich: Prestel, 1999.

Manuel Trillo de Leyva (Sevilla, 1941-2005). Arquitecto (1966), Dr. Arquitecto (1977) E.T.S.A. Universidad de Sevilla. Catedrático "Proyectos arquitectónicos" en la E.T.S.A. de Sevilla y en la E.T.S.A. de Valladolid. Participó en seminarios realizados en las ciudades de Barcelona, Córdoba, Gibraltar, La Habana, Ibiza, Jaén, Madrid, México, Palma de Mallorca, Poitiers, El Puerto de Santa María, Reinos (Santander), Rosario (Argentina), Sevilla, Valencia, y Valladolid. Sus proyectos y obras están publicados en libros como "Arquitectura Española siglo XX", "Arquitectura española años 50-80", "Construir con Acero" y "La vivienda en España"; en revistas como "Arquitectos", "Arquitectura", "Arquitectura Bis", "A&V", "Bow", "El Croquis", "Engineering Construction World", "Hogar y Arquitectura", "L'Industria delle Costruzioni", "Jano", "Periferia" y "Process Architecture"; en catálogos como "Arquitectures en Espagne", "Progetto Venezia", "I Muestra de 10 años de arquitectura española" y "U.I.A. Monograph"; y en guías como "Arquitectura de España-Architecture of Spain, Guía de Arquitectura-España 1920-2000", "Guía de la arquitectura del siglo XX- España", "Guía de Arquitectura-Siglo XX, Sevilla", "Guía de Arquitectura de Sevilla", y "Plano Guía de Arquitectura-Sevilla".

Organizó el Aula-Taller F (1995), dirigiendo seminarios dedicados a la arquitectura de Frank Lloyd Wright (Chicago), de Le Corbusier (Suiza, Francia, Alemania), de Arne Jacobsen (Dinamarca) y a la arquitectura actual en Berlín, Holanda, Londres y Brasil. Fundó el Grupo de Investigación "proyecto, progreso, arquitectura" en 1997, del que fue responsable hasta el año 2005. En el año 2003 dirigió el Seminario Internacional "Construyendo Londres. Dibujando Europa" (UNIA). Fue director del libro "Construyendo Londres. Dibujando Europa" (FIDAS, 2006) donde se publicaron las conferencias impartidas y las actividades paralelas realizadas.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: página 16, 1 (José Arias. IBAÑEZ, Esperanza: *El hórreo en Asturias* -por cortesía de Ediciones TREA-), 2 (RYKWERT, Joseph: *La idea de ciudad*, Madrid: Hermann Blume, 1985, p. 189); página 18, 3 (GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Madrid: Alianza Editorial, 1981, p.417); página 20, 4 (BENEVOLO, Leonardo: *Diseño de la ciudad-2: El arte y la ciudad antigua*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 189), 5 (Antonio Armesto Aira, 2010); página 21, 6 (sin referencia); página 22, 7 (Ajuntament de Barcelona); página 21, 8 (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural-IDPC, Alcaldía Mayor de Bogotá); página 24, 1 (Álvaro Siza, 1988. *Esquissos de Viagem*. Oporto: Documentos de Arquitectura., 1988.), 2 (LUCAN, Jacques. *Le Corbusier, une encyclopédie*. París: Centre Prompidou, 1987); página 27, 3 (Gianfranco Gorgoni, 1970. Legado de Robert Smithson, James Cohan Gallery, Nueva York.), 4 (The Isamu Noguchi Foundation); página 30, 5 (Poeta en Nueva York, Séneca, México, 1940), 6 (Harvard University Press); página 34, 1 (Archivo de Francisco Asís Cabrero); página 36, 2 (Archivo de Francisco Asís Cabrero); página 37, 3 (Miguel Fisac, 1953); página 38, 4 (ROGERS, E. N. "All" expo di Bruxelles il futuro non é ancora cominciato". *Casabella-Continuita*, n° 221. sep., 1958); página 39, 5 (dibujo, Miguel Fisac; fotografías, Kindel); página 42, 6 (ZARDINI, Mirko: *Juan Navarro Baldeweg. Opere e progetti*. Milano:Electa, 1990); página 43, 7, 8 (José Coca de Leicher, 2010); página 41, 9 (GIRÓN, José, MULLER, Nicolás: *La luz domesticada: vida y obra de Nicolás Muller*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, p. 394); página 50, 1 (World Wide Web: [http:// www.cspace.org.uk/cspace/archive/docklands/dock_arch.htm](http://www.cspace.org.uk/cspace/archive/docklands/dock_arch.htm) >); página 51, 2, 3 (World Wide Web: <http://www.arte-ofchange.com/content/docklands-community-poster-project-1981-8>), 4 (Photo by Wolfgang Guenzel. Source image: photo by Marjetica Potrc. Private Collection, Italy. Procedencia: Cortesía de la artista y la Galerie Nordenhake, Berlin/Stockholm.); página 52, 5 (Lara Almárcegui. Cortesía de la artista); página 53, 6 (Lara Almárcegui. Cortesía de la artista); página 59, 1 (reescrito de [http:// www.anru.fr](http://www.anru.fr) consultado, 2008-06-10); página 60, 2 (Convention partenariale pour la mise en œuvre du Programme de Rénovation Urbaine des Quartiers Nord d'Aulnay-sous-Bois.), página 61, 3 (Convention partenariale pour la mise en œuvre du projet de rénovation urbaine Bobigny centre-ville) ; página 62, 4 (María Castrillo, Romón, 2008) ; página 63, 5 (Montreuil Bel Air-Grands Pêcheurs. Projet de rénovation urbaine et sociale 2004-2013. Convention pluriannuelle 2007-2012) ; página 64, 6 (María Castrillo, Romón, 2008); página 65, 7 (Philippe Panerai); página 70, 1 (Alberto Donaire Rodríguez, 2006), 4 (leoh Ming Pei); página 71, 2, 3 (Alberto Donaire Rodríguez); página 72, 5 (Daniela Caro Ballesteros, 2010); página 73, 6 (Alberto Donaire Rodríguez); página 74, 7 (Alberto Donaire Rodríguez, 2006), 8 (Alfredo Huertas Herrán, 2010); página 75, 9, 10 (Alberto Donaire Rodríguez); página 76, 11 (Alberto Donaire Rodríguez, 2006), página 77, 12 (Alejandra Franco Magdalena, 2010); página 78, 13, 14 (Alberto Donaire Rodríguez); página 79, 15 (Alberto Donaire Rodríguez); página 80, 16 (Alberto Donaire Rodríguez); página 81, 17 (Alfredo Huertas Herrán, 2010); página 86, 1 (Manuel Trillo de Leyva, 2001); página 88, 2 (Manuel Trillo de Leyva); página 90, 3 (Manuel Trillo de Leyva, 2002); página 91, 4 (Manuel Trillo de Leyva, 2001); página 93, 5 (Manuel Trillo de Leyva, 2001); página 94, 6 (Manuel Trillo de Leyva, 2001).

