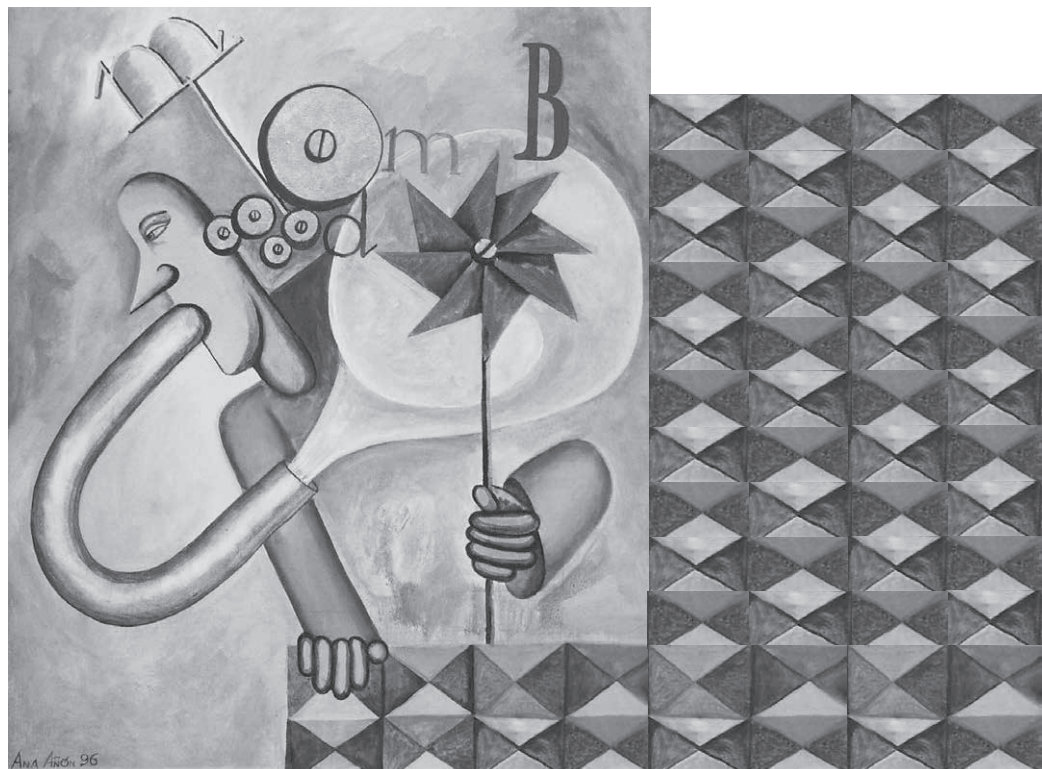




PA
P
P R O Y E C T O
P R O G R E S O
A R Q U I T E C T U R A

MÁS QUE ARQUITECTURA 20

MÁS QUE ARQUITECTURA
20



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N20

más que arquitectura



PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. **N20**, MAYO 2019 (AÑO X)

más que arquitectura

DIRECCIÓN

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

SECRETARÍA

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

EQUIPO EDITORIAL

Edición:

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

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

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

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

Dra. Esther Mayoral Campa. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

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

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

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

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

Asesores externos a la edición:

Dr. Alberto Altés Arlandis. Post-Doctoral Research Fellow. Architecture Theory Chair. Department of Architecture. TUDelft. Holanda.

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

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

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

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

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

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

SECRETARÍA TÉCNICA

Gloria Rivero Lamela, arquitecto. Personal Investigador en Formación. Universidad de Sevilla. España.

MAQUETA DE LA PORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde

DISEÑO GRÁFICO DE LA MAQUETACIÓN

Maripí Rodríguez

PORTADA:

Hombre antena con molinillo (1996). Ana Añón Abajas

Fotografía: Amadeo Ramos-Carranza (2003)

ISSN (ed. impresa): 2171-6897

ISSN-e (ed. electrónica): 2173-1616

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

DEPÓSITO LEGAL: SE-2773-2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: PODIPRINT

COORDINADORA DE LOS CONTENIDOS CIENTÍFICOS DEL NÚMERO

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

COMITÉ CIENTÍFICO

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

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

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

Dr. Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. España.

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

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

Dr. ir. Frank van der Hoeven, TU DELFT. Architecture and the Built Environment, Netherlands

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

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

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

e-mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON-LINE

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

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

Portal informático Editorial Universidad de Sevilla <http://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2019.

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

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

© TEXTOS: SUS AUTORES, 2019.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES, 2019.

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Editorial Universidad de Sevilla.

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

Fax 954487443

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

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



INICIATIVA DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN HUM-632
"PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA"
<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>



COLABORA DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.
<http://www.departamento.us.es/dpaetsas>

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

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

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

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

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

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

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

SISTEMA DE ARBITRAJE

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

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

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

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

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

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

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

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

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS

NORMAS DE PUBLICACIÓN

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

PUBLICATION STANDARDS

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

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

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

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

PUBLICATION QUALITY

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

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

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

bases de datos: indexación



WoS. Arts & Humanities Citation Index

WoS. ESCI - Emerging Sources Citation Index

SCOPUS

AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

REBID. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

REDALYC. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal.

EBSCO. Fuente Académica Premier

EBSCO. Art Source

DOAJ. Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

DRIJ. Directory of Research Journals Indexing

SJR (2017): 0.100, H index: 2

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

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

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. IDCS 2018: 10,500. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC-CSIC): A

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

catálogos on-line bibliotecas notables de arquitectura:

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

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

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

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

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

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

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

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

Nuestra revista garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; los informes razonados emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos Editorial, Asesor y Científico si así procediese.

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

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

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

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

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

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

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

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

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

EVALUADORES EXTERNOS (publicación cada cuatro números, dos años). NÚMEROS 17 a 20 (incluidos)

Álvarez Álvarez, Darío. Titular de Universidad / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid.

Añón Abajas, Rosa María. Profesora Contratada Doctora / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla.

Armesto Aira, Antonio. Titular de Universidad / Departamento de Projectes Arquitectònics / ETS Arquitectura / Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona Tech.

Bardí i Milá, Berta. Profesora Asociada Doctora / Departamento de Projectes Arquitectònics / ETS Arquitectura / Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona Tech.

Bravo Remis, Restituto. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla.

Burgos Ruiz, Francisco Jesús. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid.

Calatrava Escobar, Juan. Catedrático de Universidad / Departamento de Construcciones Arquitectónicas / ETS Arquitectura / Universidad de Granada.

Castellanos Gómez, Raúl. Profesor Contratado Doctor / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Valencia.

Centellas Soler, Miguel. Titular de Universidad / Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación / ETS Arquitectura y Edificación / Universidad Politécnica de Cartagena.

de Diego Ruiz, Patricia. Doctora arquitecta, Profesora Asociada / Departamento Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura y Geodesia / Universidad de Alcalá UAH.

de la Iglesia Salgado, Félix. Profesor Contratado Doctor / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla.

de la Iglesia Santamaría, Miguel Ángel. Titular de Universidad / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid.

Delgado Orusco, Eduardo. Profesor Ayudante Doctor / Departamento de Arquitectura. Área de Proyectos Arquitectónicos / Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza.

Díez Medina, Carmen. Titular de Universidad / Departamento de Arquitectura. Área de Composición Arquitectónica / Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza.

Domingo Calabuig, Débora. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Valencia.

Fernández Rodríguez, Aurora. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid.

Fernández-Trapa de Isasi, Justo. Catedrático de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid.

Gallego Fernández, Pedro Luis. Titular de Universidad / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid.

García Escudero, Daniel. Doctor Arquitecto, Profesor Lector / Departamento de Projectes Arquitectònics / ETS Arquitectura / Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona Tech.

González Cubero, Josefina. Titular de Universidad / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid.

González Fraile, Eduardo. Catedrático de Universidad / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid.

Guridi García, Rafael. Doctor. Arquitecto Profesor Asociado / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid.

Juárez Chicote, Antonio. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid.

Labarta Aizpún, Carlos. Titular de Universidad / Unidad Predepartamental de Arquitectura / Área Proyectos Arquitectónicos / Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza.

López Fernández, Andrés. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla.

López Santana, Pablo. Doctor Arquitecto e Investigador / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla.

Loren Méndez, Mar. Titular de Universidad / Departamento Historia, Teoría y Composición Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla.

Lorenzo Gállico, Pedro. Titular de Universidad (jubilado) / Departamento de Projectes Arquitectònics / ETS Arquitectura / Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona Tech.

Martínez Santa-María, Luis. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid.

Mària i Serrano, Magda. Profesora Contratada Doctor / Departamento de Projectes Arquitectònics / ETS Arquitectura del Vallès / Universitat Politècnica de Catalunya.

Martínez Domingo, María Yolanda. Doctora Arquitecta, Profesora Asociada / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid.

Martínez García-Posadas, Ángel. Doctor arquitecto, Profesor Asociado / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla.

Méndez Baiges, María Teresa. Catedrática de Universidad / Departamento de Historia del Arte / Universidad de Málaga.

Mercé Hospital, José María. Catedrático de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura y Geodesia / Universidad Alcalá de Henares.

Millán Gómez, Antonio. Catedrático de Universidad / Departamento d'Expressió Gràfica Arquitectònica I / ETS Arquitectura del Vallès / Universitat Politècnica de Catalunya.

Muñoz Jiménez, María Teresa. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid.

Paz-Agras, Luz. Profesora Ayudante doctor / Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Urbanismo y Composición. Área de Composición Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad de A Coruña.

Pérez Moreno, Lucía Carmen. Profesora Contratada doctora / Departamento de Arquitectura. Área de Composición Arquitectónica / Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza.

Pesquera González, Eduardo. Doctor Arquitecto, Profesor Asociado / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid.

Quesada López, Fernando. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura y Geodesia / Universidad Alcalá de Henares.

Ramón-Laca Menéndez de Lurca, Luis. Titular de Universidad / Departamento de Arquitectura. Área de Proyectos Arquitectónicos / ETS de Arquitectura y Geodesia / Universidad de Alcalá de Henares.

Rovira Llobera, Teresa. Titular de Universidad / Departamento de Projectes Arquitectònics / ETS Arquitectura / Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona Tech.

Sambricio R. Echegaray, Carlos. Catedrático de Universidad / Departamento de Composición Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid.

Sánchez Lampreave, Ricardo. Profesor Titular / Área de Composición Arquitectónica / Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza.

Tejido Jiménez, Javier. Doctor Arquitecto, Profesor Colaborador / Departamento de. Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla.

Trillo Martínez, Valentín. Doctor Arquitecto, Profesor Asociado / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla.

Ulargui Agurruza, Jesús. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid.

Ustarroz Calatayud, Alberto. Catedrático de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad del País Vasco. EHU.

Vázquez Avellaneda, Juan José. Doctor Arquitecto, Profesor Colaborador / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla.

Verde Zein, Ruth. Doctora Arquitecta e Investigadora / Facultad de Arquitectura y Urbanismo / Universidad Presbiteriana Mackenzie. São Paulo Brasil.

ESTADÍSTICAS PUBLICACIÓN (publicación cada cuatro números, dos años). NÚMEROS 1 a 20 (incluidos)

Total artículos recibidos: 444

Total artículos publicados: 167 (37,61 %)

Total artículos rechazados: 277 (62,39 %)

Total artículos publicados de autores pertenecientes a los diferentes consejos o comités organizadores de la revista y Grupo de Investigación "proyecto, progreso, arquitectura"(endogamia): 19 (11,38%)

Total artículos publicados de autores externos a los diferentes consejos o comités organizadores de la revista y Grupo de Investigación "proyecto, progreso, arquitectura": 135 (88,62 %)

Total artículos publicados de autores extranjeros: 13 (7,78%)

más que arquitectura

índice

editorial

ARQUITECTURA Y OTROS CORRELATOS / ARCHITECTURE AND OTHER CORRELATES

Rosa María Añón-Abajas – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.11>)

14

entre líneas

MICROHISTORIAS DE ARQUITECTURA Y CINE I: LOS ARQUITECTOS EN LOS CONGRESOS CINEMATOGRAFICOS EN ESPAÑA, 1928-1931 / MICROHISTORIES OF ARCHITECTURE AND FILM I: ARCHITECTS IN FILM CONFERENCES IN SPAIN, 1928-1931

Josefina González Cubero – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.01>)

18

ESTANCIAS. EL ESPACIO AMPLIADO DEL HABITAR / ROOMS. THE EXTENDED SPACE TO INHABIT

José Morales Sánchez; Sara de Giles Dubois – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.02>)

34

artículos

FICCIONES. ARQUITECTURAS NARRATIVAS, NARRACIONES ARQUITECTÓNICAS, O EL ARQUITECTO COMO CONTADOR DE HISTORIAS / FICTIONS. FROM NARRATIVE ARCHITECTURE TO ARCHITECTURAL NARRATIVES, TO THE ARCHITECT AS A STORYTELLER

Luis Miguel Lus Arana – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.03>)

48

DE LA INTENCIÓN DIBUJADA A LA REALIDAD CONSTRUIDA. MIES EN WEISSENHOF SIEDLUNG / FROM THE DRAWN INTENTION TO THE BUILT REALITY. MIES IN WEISSENHOF SIEDLUNG

Jorge Bosch Abarca – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.04>)

68

HOUSE OF CARDS: EL “CONTINENTE” EAMES EN UNA BARAJA DE CARTAS / HOUSE OF CARDS: THE EAMES “CONTINENT” IN A DECK OF PLAYING CARDS

Nieves Fernández Villalobos – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.05>)

86

DE LA POESÍA A LA EXPERIMENTACIÓN: LA HOSPEDERÍA DEL ERRANTE EN CIUDAD ABIERTA / FROM POETRY TO EXPERIMENTATION: THE HOSPEDERÍA DEL ERRANTE IN CIUDAD ABIERTA (QUINTERO, CHILE)

Pablo Manuel Millán-Millán – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.06>)

106

ARQUITECTURA Y MÁQUINAS DE MOVIMIENTO PARA EL NUEVO SIGLO. RENZO PIANO EN EL ESPACIO-EVENTO / ARCHITECTURE AND MOVEMENT MACHINES FOR THE NEW CENTURY. RENZO PIANO IN THE EVENT-SPACE

Laura Moruno Guillermo – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.07>)

120

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

FRANK LLOYD WRIGHT: EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA

Alfonso Díaz Segura – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.08>)

140

DANIEL MOVILLA VEGA (ED): 99 YEARS OF THE HOUSING QUESTION IN SWEDEN

Carmen Espejel Alonso – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.09>)

142

10 AÑOS PROMOVRIENDO LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA: LA REVISTA PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Amadeo Ramos-Carranza; Rosa María Añón-Abajas; Francisco Javier Montero-Fernández; Alfonso del Pozo y Barajas; Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde; Juan José López de la Cruz; Guillermo Pavón Torrejón; Germán López Mena; Esther Mayoral Campa – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2019.i20.10>)

147

ARQUITECTURA Y OTROS CORRELATOS

ARCHITECTURE AND OTHER CORRELATES

Rosa María Añón-Añón (<https://orcid.org/0000-0003-0720-4172>)

RESUMEN Convencidos de que la arquitectura es esencial en la evolución de la humanidad y conscientes de que su naturaleza sufriría especialmente la profunda crisis derivada de la transición entre milenios, en 2010 fundamos la revista Proyecto, progreso, arquitectura. Desde entonces estamos provocando la investigación en arquitectura y urbanismo, pero los avances son lentos, los cambios no acaban de producirse y seguimos enredados en un continuo incierto. Celebramos nuestro décimo aniversario con el número Más que arquitectura. El artículo editorial para esta ocasión, "Arquitectura y otros correlatos", revisa la permanencia de la identidad y los principios fundamentales de la revista. La investigación rigurosa y disciplinada se hace imprescindible para avanzar, pero también la actitud bohemia y arriesgada del arquitecto, su utopía y su ingenio. Los artículos aquí contenidos son el resultado de esta pequeña revolución: son una muestra de gran diversidad y gran valor que crecerá con el paso del tiempo.

PALABRAS CLAVE arquitectura; creatividad; arte; ingenio; innovación; investigación.

SUMMARY Convinced that architecture is essential in the evolution of humanity and aware that its nature would suffer a particularly profound crisis arising from the transition between millennia, in 2010 we founded the magazine Project, Progress, Architecture (Proyecto, Progreso, Arquitectura). Since then we have sparked research in architecture and urbanism. However, progress is slow, with continual changes, and we are still entangled in an uncertain continuum. We celebrate our tenth anniversary with the issue More than architecture (Más que arquitectura). The editorial article for this occasion, "Architecture and other correlates", reviews the permanence of the identity and fundamental principles of the magazine. Rigorous and disciplined research is essential for progress, but also a bohemian and daring attitude of the architect, its utopia and ingenuity. The articles contained here are the result of this small revolution: they are a sample of great diversity and value that will grow with the passage of time.

KEY WORDS architecture; creativity; art; ingenuity; innovation; research.

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

Todos los ámbitos del conocimiento concernidos por la evolución de la humanidad han celebrado los avances en arquitectura, más que como indicios del progreso, comprendiendo la obra arquitectónica misma como elemento activo esencial en esa evolución y a los arquitectos como sus imprescindibles artífices. Desde que comenzó la global y profunda crisis que nos ha envuelto en el complejo tránsito entre milenios, tuvimos que pronunciarnos entre revelarnos contra lo establecido o confiar en los posibles beneficios que pudieran derivarse de una nueva reconsideración de nuestros cometidos. Conscientes de este especial momento de transición y con la esperanza de contribuir a construir el futuro, compartiendo y debatiendo discursos y experiencias, allá por el año 2010 fundamos la revista *Proyecto, progreso, arquitectura*.

Llevamos diez años buscando visibilizar los avances de la investigación en arquitectura y urbanismo, observando la consecuente transformación de nuestra cultura, nuestra forma de vida y nuestros hábitats, revisando casos que, efectivamente, cruzaron la frontera establecida del conocimiento. Pero los avances son lentos, leves. Las investigaciones encuentran más certezas en revisar arquitecturas pasadas, revelando nuevos datos y actualizando su legado. Las tentativas innovadoras se hacen esperar. Muchas experiencias quedan distantes u ocultas; otras, mostradas, parecen espejismos, como escenarios de ciencia ficción que no llegan a realizarse. Las propuestas verdaderamente pioneras no suelen ser divulgadas mientras se ensayan; en cambio, sí se especula mucho, creando y lanzando impactantes imágenes que van fomentando otra actitud hacia el futuro mientras los verdaderos y persistentes problemas se agudizan a velocidad creciente antes de contar con soluciones reales. Así, retorna la duda sobre si la renovación no sucede porque es científicamente imposible o si es porque otros intereses la frenan de manera constante. Por tanto, seguimos enredados en un continuo incierto de ausencia de discursos, de estrés excesivo donde los incentivos a la innovación estimulan fatigosas aventuras que, aparentemente, resultan improductivas.

Esta dinámica afecta también a los ámbitos de la investigación y la enseñanza de la arquitectura y de todas las humanidades en general, depreciadas frente a las áreas tecnológicas, que han ocupado

los puestos protagonistas del progreso a costa de marginar las artes y el ingenio integrador en favor de una sesgada especialización. La escasez de mercado laboral repercute también en una formación más teórica y menos práctica, en una maduración más lenta de los jóvenes en formación que, además, ingresan en un mercado precarizado que ofrece pocas oportunidades para experimentar y aprender.

Se convocó este número declarando nuestro compromiso con la innovación, manifestando nuestros anhelos de renovación reflexiva e investigación productiva como identidad de esta revista. Pretendimos una modesta revolución dirigida a los arquitectos investigadores del siglo XXI para animarlos a mostrar y a analizar sus experimentos, sus ensayos, sus proyectos, sus obras y cualquier otra actividad emergente en arquitectura; a debatir abiertamente y sin complejos unos resultados que, tanto siendo utópicos como realistas, con el paso del tiempo podrían reconocerse como pioneros. El reto no ha sido solo para los autores, sino también para los evaluadores y los miembros de los consejos de la revista. En este contexto provocado de incertidumbres, los artículos que han superado todos los filtros para su publicación han sido también los más disciplinados. Hay que concluir que el método y la disciplina resultan imprescindibles para avanzar.

Seguimos creyendo en el papel crucial de la arquitectura para la concordia social, a pesar de la crisis. Por esto aspiramos a seguir trabajando imparcialmente en favor de una arquitectura que quiere restaurarse no solo como discurso social, sino como instrumento y como hecho.

Cuando urge la positividad resulta imprescindible la actitud bohemia y arriesgada del arquitecto, su utopía y su ingenio. Voy a atreverme a innovar definiendo al arquitecto como ingeniero artista, educador social, poeta de la concordia, mediador de diálogos, artesano del bienestar, compositor de silencios, romántico empedernido, viajero del tiempo, aventurero del futuro, científico utópico, loco optimista, arriesgado empresario, editor, cineasta... Seguro que podrán añadirse muchas definiciones más a esta lista y que habremos podido relacionar cada una de ellas con el perfil de algún memorable maestro.

Por todo, para significar la portada de este señalado número titulado *Más que arquitectura* se ha elegido la obra pictórica *Hombre antena con molinillo*. A mi entender, representa muy bien a ese maestro arquitecto, a ese loco personaje que despliega al completo su imaginación y sus capacidades para atender a todas las alertas y contestar a todas las cuestiones; el perfecto humanista, investigador infatigable... Afortunadamente para la humanidad, los arquitectos que pueden llamarse maestros son de una condición especial. Rara vez renuncian a la posibilidad de soñar un futuro mejor, a describirlo, dibujarlo y pregonarlo sin descanso para que alcance y sirva a todos. Su entusiasmo no decaerá, por numerosas que puedan ser las decepciones o los desencantos; seguirá ensayando difíciles equilibrios, aunque nadie lo mire, continuará alzando más alta su antena dorada para capturar el brillo de un rayo de sol o, si no, para captar las señales de alerta más débiles y distantes, para poder comprender las carencias que amenazan al hombre y su mundo, y buscar así soluciones sin medir el tiempo invertido ni el riesgo a las caídas sin red.

Por cierto, arriesgar es también dibujar. Dibujar la arquitectura es imprescindible para explorarla, investigarla, ensayarla y comprobarla. Habrá que dibujar más para que la arquitectura vuelva a pintar

algo; investigar para visibilizar los valores ocultos y olvidados y, así, poder reutilizarlos para evolucionar e innovar.

Efectivamente, esta convocatoria diseñada para movernos de las seguridades ha funcionado. Los artículos aquí contenidos son el resultado de esta pequeña revolución; son una muestra diversa y muy valiosa que adquirirá más valor con el paso del tiempo.

Celebramos los dos artículos invitados que abren este número. El primero aborda un tema muy desconocido desde una rigurosísima investigación cuyos resultados demuestran la solvencia del trabajo productivo del arquitecto en torno a la cultura y las industrias emergentes —en este caso, el cine—, describe el entramado de redes de colaboración científica y empresarial y su repercusión en la educación y la formación de una sociedad futura. El segundo aborda la naturaleza del ámbito de la estancia revisando de nuevo la cotidiana cuestión de lo doméstico, un problema que requiere una reflexión íntima.

Celebramos también los artículos evaluados. Todos son intensas aportaciones, sostenidas desde diversos correlatos, que se afanan en demostrar cómo poesía, oficio, arte, ciencia y tecnología interactúan con y para la arquitectura. Acompañados por *PpA* 20 podremos explorar las interacciones entre literatura y arquitectura; este artículo conquistará a cuantos inicien su lectura compartiendo la sentencia de Borges: “*El arte —siempre— requiere irrealidades visibles*”.

Una nueva revisión de la obra de Mies en Weissenhofsiedlung desde otra óptica y otra metodología contribuye presentando esta obra como manifiesto resultante de un proceso de investigación emprendido para buscar respuestas a las pretensiones de un habitar razonable para una sociedad cambiante. Mies indagó cómo aunar estandarización constructiva y flexibilidad, concluyendo la necesidad de sistematizar la construcción mediante esqueletos estructurales.

El análisis de un simple juguete diseñado por Charles y Ray Eames permite recordarlos como impulsores de una revolución artística y conceptual, pero también apuntar su relación con los Smithson, defender la trascendencia de las obras menores y, destacando el protagonismo de Ray y de Alison en estas aventuras, reivindicar el protagonismo de las mujeres en arquitectura.

Recorriendo la Hospedería del Errante podremos observar la arquitectura generada en torno a la Escuela de Arquitectura de Valparaíso y su correspondencia con una filosofía de vida cooperativa y una ética pedagógica.

Para cerrar, el estudio crítico de una obra construida por Renzo Piano en la primera década del milenio, y que implica la arquitectura con el movimiento, permite concluir que la arquitectura como evento participativo es algo más que arquitectura. ¡Celebre con nosotros y disfrute!

Ciertamente, los tiempos de la arquitectura son muy lentos, los hechos memorables, los que alcanzan repercusión, requieren un gran acopio de conocimientos y una actitud arriesgada, positiva y paciente, capaz de esperar el tiempo necesario para la maduración de ideas que prosperen y se desarrollen. Este año 2019 celebramos el centenario de la Bauhaus, paradigma de la evolución de la arquitectura en los albores del siglo XX. Curiosamente, el paciente experimento de Renzo Piano (2000-2009) cumple también en 2019 —como *PpA* desde su nacimiento— 10 años desde su realización. Todos, experimentos en busca de una arquitectura en movimiento. No hay casualidades. ■

MICROHISTORIAS DE ARQUITECTURA Y CINE I: LOS ARQUITECTOS EN LOS CONGRESOS CINEMATOGRAFICOS EN ESPAÑA, 1928-1931

MICROHISTORIES OF ARCHITECTURE AND FILM I: ARCHITECTS IN FILM CONFERENCES
IN SPAIN, 1928-1931

Josefina González Cubero (<https://orcid.org/0000-0001-8845-3503>)

RESUMEN La historiografía de la arquitectura ha discurrido en paralelo a la del cine, pero personajes de uno y otro mundo se movieron sin la linealidad y encorsetamiento de cada círculo profesional. Estos apuntes sobre los dos primeros congresos cinematográficos españoles celebrados en Madrid, Primer Congreso Español de Cinematografía (1928) y Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (1931), sirven de muestra acerca de la permeabilidad entre estos círculos y de contribución a la apertura de los compartimentos estancos con que la historia muestra hoy en día algunos itinerarios vitales y profesionales.

PALABRAS CLAVE arquitectura; cine; congresos; España

SUMMARY The historiography of architecture has run parallel with that of film, but historical figures from each of these spheres have moved between the two without being restricted by the linearity and straitjacketing of each professional circle. These annotations on the first two Spanish film conferences held in Madrid, First Spanish Film Conference (1928) and Hispanoamerican Film Conference (1931), serve as proof of the permeability between these circles and of the contribution to bridging the gap between architecture and film, as shown in some fundamental professional career paths followed today.

KEYWORDS architecture; film; conferences; Spain

Persona de contacto/ Corresponding author: josefina.gonzalez.cubero@tap.uva.es Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Los dos primeros congresos cinematográficos españoles celebrados en Madrid a finales de la segunda década y al comienzo de la tercera del siglo XX, Congreso Español de Cinematografía (1928) y Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (1931), no han tenido la suficiente atención en los círculos arquitectónicos, cuando fueron la manifestación, más o menos velada, del entrelazado entre cine y arquitectura durante los tiempos convulsos del paso del cine mudo al sonoro y la imagen empezó a compartir el puesto con la palabra.

1.^{ER} CONGRESO ESPAÑOL DE CINEMATOGRAFÍA, MADRID, DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DE 1928

La Comisión Internacional de Cooperación Intelectual de la organización ginebrina Sociedad de Naciones (SDN) acordó en julio de 1924 ocuparse de los problemas del cinematógrafo en sus relaciones con el arte y la educación, recomendando la reunión periódica de congresos cinematográficos para tratar estas cuestiones y facilitar el progreso del mismo. Se abrió así un periodo en el que

proliferaron por distintas capitales europeas, comenzando en París en 1926 y continuando en Varsovia, Basilea, La Haya, Berlín y muchos otros. En España encabezó la iniciativa la revista semanal de cine *La Pantalla* de Madrid (1927-1929) (figuras 1 y 2) al promover y organizar el Primer Congreso Español de Cinematografía durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera bajo el reinado de Alfonso XIII. Se inauguró el 15 de octubre de 1928¹ en el Palacio de Cristal del parque del Retiro de Madrid, junto con la Exposición General del Séptimo Arte (figura 3) y diversos concursos técnicos de películas, y se estructuró en dos grupos con siete secciones temáticas cada uno. En el primer grupo, las secciones estuvieron dedicadas a la cinematografía aplicada a: (1) la política, (2) la historia, (3) la prensa, (4) la enseñanza, (5) la aviación militar, (6) la propaganda mercantil y (7) la diversión pública. En el segundo grupo las secciones se dedicaron a las aplicaciones a la cinematografía de: (8) la literatura, (9) la música, (10) la pintura y el dibujo, (11) la arquitectura, (12) la mecánica, (13) la electricidad y (14) las artes decorativas.

1. Se anunció el congreso para 1-31 de octubre de 1928 con la solemne apertura el primer día y la Gran Fiesta de la Raza el 12 de octubre. *La Pantalla. Semanario Español de Cinematografía*. Madrid, 9 septiembre 1928, n.º 37, p. 579. Al final, la inauguración oficial de la exposición fue el 15 de octubre y a continuación la sesión de apertura del congreso. *La Pantalla*. Madrid, 21 octubre 1928, n.º 43, p. 726.

1. Portada de *La Pantalla*. *Semanario Español de Cinematografía*. Madrid, 9 de marzo de 1928, n.º 11.
2. Cartel del Primer Congreso Español de Cinematografía, octubre 1928. Autor: Almada Negreiros.
3. Distribución de la Exposición General del Séptimo Arte en el Palacio de Cristal del parque del Retiro de Madrid.



1



2



3

El sector empresarial rápidamente se hizo eco de la convocatoria (figura 4), mientras la organización del congreso difundía, previa y ampliamente, los prolegómenos a lo largo de todo el año mediante noticias en las páginas de *La Pantalla*. Muchas de ellas estuvieron dedicadas a recoger las respuestas de personalidades invitadas a desempeñar cargos o a ser vocales de las secciones². Entre las respuestas recibidas se encontraban las de los arquitectos Nemesio M. Sobrevila³, Secundino Zuazo⁴, Fernando García Mercadal⁵ y el escenógrafo Carlos de Sierra⁶. Excepto Sobrevila, cuya dedicación era la dirección de cine, ¿qué hacían allí los otros dos arquitectos si aparentemente no tenían nada que ver con el mundo cinematográfico? Difícil saberlo cuando sobre ellos apenas existen indicios de su presencia en esa actividad⁷.

Nemesio M. Sobrevila ya tenía en el currículo sus primeras películas, influidas por las vanguardias que conoció en París mientras cursaba diseño, después de haber estudiado arquitectura en Barcelona. *Al Hollywood madrileño* (1927) (figura 5) era la más destacada; para su realización empleó una combinación de dibujos y maquetas recreando una ciudad del futuro con ascendencia germánica, a tenor de algún reportero⁸, país que ya había estrenado *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang. Por las fotografías existentes, al no conservarse la película, se aprecian otras influencias, como los dibujos de rasca-cielos del arquitecto norteamericano Hugh Ferriss, que publicó en periódicos y revistas de toda índole y recopiló para su libro *The Metropolis of Tomorrow* (1929). Sobrevila hizo una serie de sugerencias en la revista acerca de

2. *La Pantalla*. Madrid, 17 junio 1928, n.º 25, p. 398.

3. Sobrevila firmó su respuesta como arquitecto. *La Pantalla*. Madrid, 13 mayo 1928, n.º 20, p. 308.

4. *La Pantalla*. Madrid, 6 mayo 1928, n.º 19, p. 298.

5. *La Pantalla*. Madrid, 20 mayo 1928, n.º 21, p. 326.

6. Aparece con la designación de "escenógrafo", y no con la utilizada habitualmente de "decorador". *La Pantalla*. Madrid, 24 junio 1928, n.º 26, p. 404.

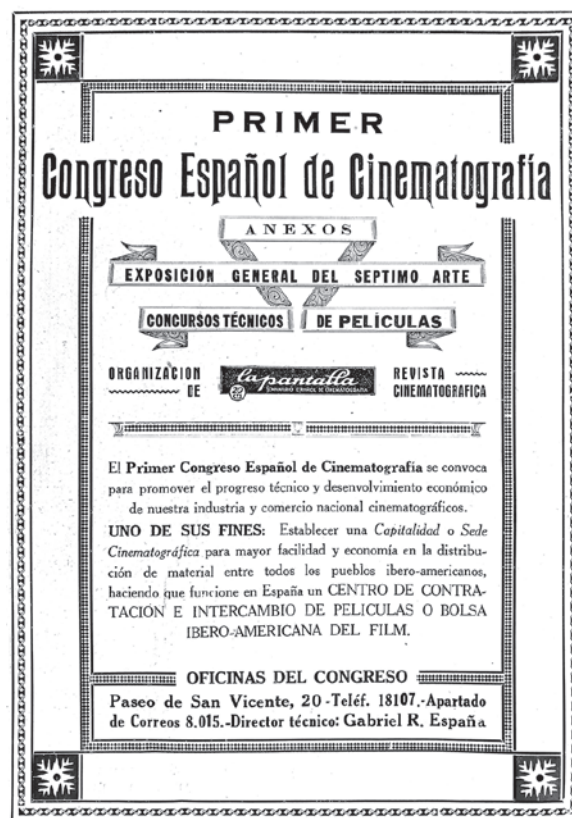
7. GOROSTIZA, Jorge. *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra, 1997. En este principal y panorámico estudio que reivindica la autoría y el trabajo de la dirección artística en España como profesión específica, afortunadamente, se alude a los dos congresos, aunque se cuestiona la presencia de los arquitectos en ellos.

8. DEDE. *Al Hollywood madrileño*. En: *La Pantalla*. Madrid, 9 diciembre 1927, n.º 4, p. 52.

4. Anuncio del Primer Congreso Español de Cinematografía en el Catálogo de exportadores y productores españoles, 1928.

la necesidad de proteger el cine nacional⁹, por razones económicas y morales, y aceptó el nombramiento de presidente de la sección once, dedicada a la arquitectura. Unos meses antes se publicó un artículo de otro director de cine, Benito Perojo, escrito desde Múnich, sobre las ventajas del uso de decorados corpóreos en exteriores y alabando la calidad y eficacia germánicas vistas en esa ciudad y en Berlín¹⁰. Aun teniendo experiencia internacional los dos, eran partidarios de una cierta protección al cine patrio frente a la avalancha de la superproducción de las *majors* norteamericanas, sin embargo, divergían en su forma de entender el cine. Sobrevila antepone la concepción artística y Perojo las necesidades técnicas.

Respecto a Zuazo, tenía un perfil especial por su doble vínculo con el cine: como arquitecto y también como distribuidor, desde que se asoció profesional y empresarialmente al joven arquitecto Saturnino Ulargui, licenciado en 1920. Por esta vía Zuazo reorientó una vida profesional diferente a la mantenida desde su licenciatura en 1912. Ulargui poseía habilidad social, agudo instinto comercial y recursos económicos¹¹, porque era la tercera generación de una familia de empresarios de Logroño, mientras que Zuazo albergaba ambición profesional: “*Porque ya en 1922 mis sueños son de mayor transcendencia*”¹². Así, fundaron Zuazo Ulargui S. L. (figura 6), sociedad en la que Ulargui desempeñó el papel de financiador¹³, vital para que Zuazo acometiese en adelante importantes



4

obras en el ensanche de Madrid como, por ejemplo, las viviendas de la calle de la Lealtad n.º 16 (1922), con las que comenzó la labor de promotor.

En cuanto a las salas de proyección, Zuazo era un arquitecto novel antes de 1922¹⁴, situación que cambió siguiendo el ejemplo de su maestro Teodoro Anasagasti en los procedimientos empresariales para conseguir realizarlas¹⁵. Para ello, el tándem de arquitectos amplió su entramado empresarial creando la Sociedad Anónima General

9. SOBREVILA, Nemesio M. La protección del estado a la industria cinematográfica nacional. En: *La Pantalla*. Madrid, 14 octubre 1928, n.º 42 [Número extraordinario], p. 669.

10. PEROJO, Benito. La reconstrucción de exteriores cinematográficos [Múnich, 20 abril 1928]. En: *La Pantalla*. Madrid, 13 mayo 1928, n.º 20, p. 311.

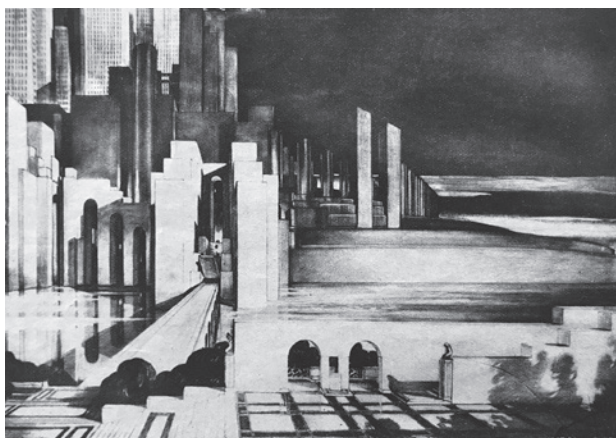
11. TABUENCA GONZÁLEZ, Fernando. *La arquitectura de Víctor Eusa*, tomo I. Director: José Rafael Moneo Vallés. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, ETSAM, 2016, pp. 31 y 37.

12. ZUAZO, Secundino. Habla Don Secundino Zuazo. En: *Arquitectura*. Madrid: Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, septiembre 1970, n.º 141, p. 11.

13. MAURE RUBIO, Lilia. *Zuazo*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1988, 2.ª ed., p. 25.

14. Listado de proyectos y obras aparecido en la revista *Arquitectura*. Antes de 1922 había realizado un anteproyecto de salas de cine, espectáculos y restaurantes, otro proyecto de cines en Carrera de San Jerónimo, San Carlos y Doctor Cortezo. *Arquitectura*. Madrid: Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, septiembre 1970, n.º 141, pp. 28-29.

15. Teodoro Anasagasti estuvo relacionado con las familias Urgoiti y Ulargui a través de la sociedad anónima Gran Empresa Sagarra (1920), a cuyo consejo de administración perteneció y al que se incorporó Saturnino Ulargui. Controlaban numerosos cines en Madrid, además del Palacio de la Prensa, según información proporcionada por Luis Fernández Colorado.



5

de Espectáculos (SAGE)¹⁶ en 1924, junto con Ortiz de Urbina y Heliodoro A. Fernández. La empresa tenía múltiples cometidos¹⁷: distribución de películas, construcción y gestión de salas de espectáculos, compra-venta de materiales, etc., y fue la que encargó el proyecto del Palacio de la Música (1924-1926)¹⁸. Esta relación empresarial no parece insignificante, pues las actividades cinematográficas que Ulargui realizó en paralelo, de alguna manera, pudieron transmitir lo que acontecía en el ámbito cinematográfico. Y en este sentido, era sintomática la fantasía que el Palacio de la Música desplegó en su interior, en contraste con la austeridad exterior; ornamentaciones reconocibles en los primeros dibujos de la fachada-retablo¹⁹ principal (figura 7)

y que al final fueron siendo residuales (figura 8). Zuazo declaró el origen de esta configuración interior a Moreno Villa: “Pensando en el problema de decoración interior que yo tenía pendiente, vi lo de Sevilla asimilable y transformable, con posibilidades de avance o evolución, gracias al modelado y al color”²⁰ (figura 9). Y su interlocutor reconoció la repercusión posterior: “Multiplica los detalles de ese barroco suntuario, cuyo bautismo bético es evidente, y que, desde luego, fueron copiados en los cines que se fabricaron a continuación en Madrid”²¹. Al final de su vida, Zuazo volvió a recordar con vehemencia el origen²², indicio de su importancia en las decisiones adoptadas. Sorprende que, de las cuatro películas mencionadas en su aceptación como vocal en el congreso, *El gabinete de Dr. Caligari* (1920), *Fausto* (1926), *El ladrón de Bagdad* (1924) y *Metrópolis* (1927), fuese la norteamericana, con los fantásticos decorados de William Cameron Menzies (figuras 10 y 11), la más ajena a los círculos arquitectónicos coetáneos.

Si el interior del Palacio de la Música tenía concomitancias con la arquitectura de los “palacios” cinematográficos norteamericanos, donde se recreaban ambientes eclécticos y exóticos fascinantes (Thomas W. Lamb, John Eberson, etc.), era porque asomaba una cierta sensualidad de las formas como motores del deseo. Tales características tenían un incondicional de su parte, Rafael de Penagos²³, al que estuvo unido por amistad y colaboración profesional, al menos desde que Penagos participase como dibujante en el concurso de reforma interior de Bilbao (1920). Perspicacia y carencia de reparos en

5. Nemesio M. Sobrevila, *Al Hollywood madrileño* (1927).

6. Publicidad Zuazo-Ulargui Sdad. Ltd. Arquitectos-Constructores en España en la mano, *Anuario ilustrado de la riqueza industrial y artística de la Nación*, 1926.

16. FERRANDO GARCÍA, Pablo. Saturnino Ulargui: esbozo de un productor de films de complemento (la producción de cortometrajes en los años cuarenta). En Javier MARZAL FELICI; Francisco Javier GÓMEZ TARÍN, eds. *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Editorial Complutense, 2009, pp. 205-206.

17. SÁNCHEZ SALAS, B. *Ulargui, Saturnino*. En: José Luis BORAU, dir. *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pp. 871-872.

18. El Palacio de la Música, “S.A.G.E”. En: *Arquitectura*. Madrid: Órgano Central de la Sociedad de Arquitectos de Madrid, diciembre 1926, n.º 92, pp. 462-469.

19. FULLAONDO, Juan Daniel. Luz y sombra en la obra de Secundino Zuazo Ugalde. En: *Arquitectura*. Madrid: Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, septiembre 1970, n.º 141, p. 38.

20. MORENO VILLA, José. El arquitecto Zuazo Ugalde. Autocrítica. En: *Arquitectura*. Madrid: Órgano Central de la Sociedad de Arquitectos de Madrid, febrero de 1927, n.º 94, p. 69.

21. MORENO VILLA, José. Arquitectura contemporánea en España. Tomo I: “El arquitecto Zuazo Ugalde”. En: *Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, junio 1933, n.º 170, p. 183.

22. ZUAZO, Secundino, op. cit. *supra*, nota 12, p. 13.

23. ZUAZO, Secundino, op. cit. *supra*, nota 12, p. 14.

colaborar con el mejor²⁴ caracterizaron al Zuazo que quería convencer y vencer con una arquitectura *art déco* que contempló en su viaje a la "Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes" de París (1925).

La capacidad de seducción de los dibujos publicitarios de Penagos fue trasladada por Zuazo a la arquitectura sin reparos, veta que exhibió la desaparecida casa para la actriz cubana de ascendencia española Catalina Bárcena (1928) (figura 12), amante del escritor Gregorio Martínez Sierra y sustituta de su esposa, y más que colaboradora, María de la O Lejárraga. Escritor y amante partirían después hacia Hollywood para trabajar a las órdenes de Benito Perojo, uno de los directores más cosmopolitas del cine español, calificativo que se utilizó recurrentemente para atacarlo desde los sectores más nacionalistas, ya dominantes en el congreso cinematográfico. El proyecto de la vivienda se publicó el mismo mes del congreso²⁵ para ser construida en el Parque Metropolitano. La rotundidad volumétrica tripartita, desdibujada en un lateral, se asentaba sobre un podio para absorber los desniveles, y todo el conjunto estaba imbuido de una esencial elegancia *art déco* de carácter clásico. El interiorismo del decorador de teatro y cine Manuel Fontanals²⁶ ponía los acentos ornamentales siguiendo la moda del momento.

La finalización de la construcción del Palacio de la Música coincidió con la convocatoria del Concurso para la Extensión de Bilbao (1926). Zuazo se presentó sin Ulargui,



6

que tampoco participó por su cuenta porque compatibilizaba el ejercicio de la arquitectura con la distribución de películas a pequeña escala, situación que cambió al obtener la SAGE la distribución en exclusiva (1926-1932) de la productora alemana UFA²⁷. A causa de ello, Ulargui estableció buenos contactos y viajó a Berlín²⁸ y a destinos nacionales (Barcelona) a los que Zuazo lo acompañó para seleccionar películas, según acredita Fernández Colorado²⁹, y eso a pesar de estar con el Plan de Ensanche de

24. MUÑOZ JIMÉNEZ, María Teresa; FULLAONDO, Daniel. *Historia de la arquitectura española. Tomo I. Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)*, Libro II. Madrid: Kain, 1994, p. 430.

25. Arquitectura española contemporánea. Secundino Zuazo [número monográfico]. *Arquitectura Española / Spanish Architecture*, año VI. Madrid, octubre-diciembre 1928, n.º 24, [s. p.]. También en: Casa de Catalina Bárcena. Arquitecto: D. Secundino de Zuazo Ugalde. En: *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, invierno 1931-1932, n.º 7, pp. 25-32. Es sabido que Casto Fernández Shaw escribía prácticamente todos los artículos de *Cortijos y Rascacielos*, aunque no los firmara para no poner de manifiesto que era una revista, *de facto*, unipersonal. Como es lógico, la ausencia de pruebas incontestables impide atribuir la autoría, pero sí es conveniente, al menos, señalarlo.

26. PERALTA GILABERT, Rosa. *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos, 2007, p. 120.

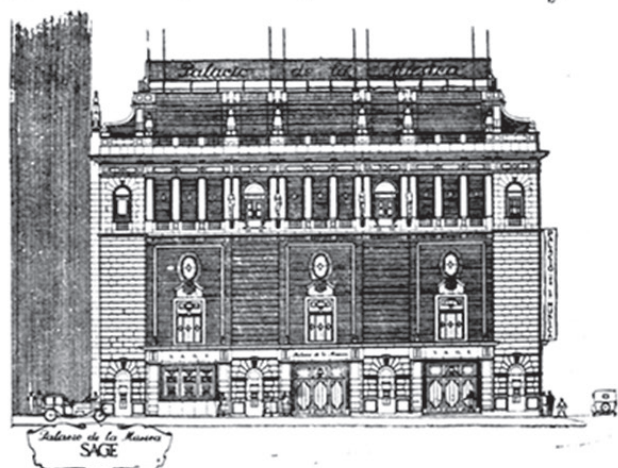
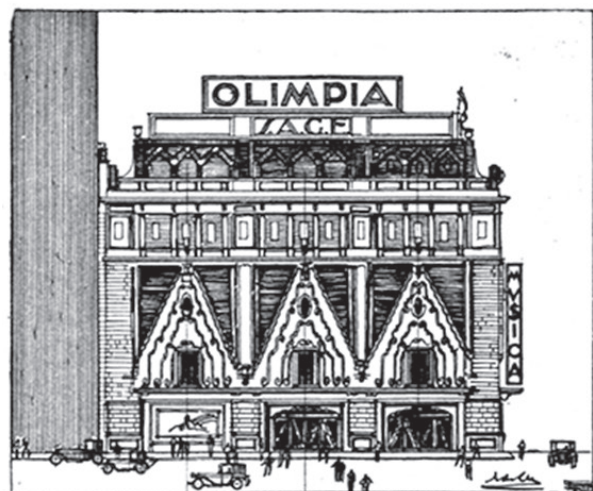
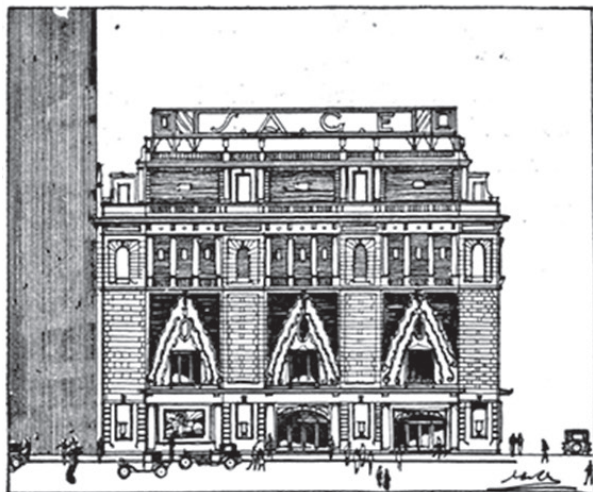
27. NICOLÁS MESEGUER, Manuel. *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista, 1936-1939*. Murcia-Lorca: EDITUM Ediciones de la Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004, pp. 74-75.

28. GUBERN, Román. *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española, 1995, p. 423. También en FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. La canción del día: amnesia y metempsicosis. En: *Vértigo. Revista de cine*. 1998, n.º 13, p. 31.

29. Gracias a la información documental siguiente, generosamente proporcionada por el profesor Luis Fernández Colorado y a todas sus aclaraciones. Ecos y noticias. En: *La Vanguardia*. Barcelona, 20 junio 1928, p. 13. Los planes de la UFA. En: *La Vanguardia*. Barcelona, 21 junio 1928, p. 15. (El artículo lo firma R.).

7. Zuazo & Ulargui. Palacio de la Música. Estudios previos.

8. Zuazo & Ulargui. Palacio de la Música en el momento de su inauguración en 1926.



Zaragoza, redactado en junio de 1928³⁰. Debido al incremento de actividades, de nuevo obteniendo la exclusiva de la productora británica BIP (British International Pictures), el año del congreso señalaba el inicio de una separación *de facto* de la unión profesional, suposición que confirmaría el que Ulargui empezó a presentarse a concursos de urbanismo, en solitario o con otros arquitectos, aunque todos infructuosos³¹, y a promover la arriesgada aventura de *La canción del día / Spanish Eyes* (1929) de G. B. Samuelson, primera película rodada en español con sonido sincrónico, aunque en suelo británico gracias a la financiación anglo-alemana UFA-BIP, en la que Gustavo de Maeztu³² fue asesor ambiental y Ulargui figuraba en los títulos de crédito como arquitecto.

La fluidez de relaciones hispano-germánicas cinematográficas tuvo su paralelismo en la arquitectura con la aparición de publicaciones cruzadas, estancias temporales y viajes de arquitectos en las dos direcciones para estudiar o participar en concursos de arquitectura³³, alentadas desde el lado germano por la incipiente tendencia al *Lebensraum*. Mercadal era uno de ellos, pues había conocido la arquitectura y el planeamiento urbano alemanes de primera mano y quiso difundirlo como solución a los problemas que detectaba. El Mercadal ubicuo y omnipresente, embriagado por la buena nueva moderna, en 1928 acababa de concluir el Rincón de Goya (1926-1928), de ser anfitrión en Madrid de Le Corbusier en su primer viaje a España (8-15 de mayo), por motivos inconfesables e inconfesados, y

30. YESTE NAVARRO, Isabel. Arquitectura y urbanismo en Zaragoza. Transformaciones en la distribución espacial de la arquitectura doméstica (1900-1949). En: *Artígrafa*, 2008, n.º 23, p. 713.

31. Como autor único se presenta al concurso de anteproyectos del Ateneo Mercantil de Valencia (1928), donde Mercadal y Moya Lledós van juntos y Castell lo hace con Fernández Shaw. En equipo realiza el proyecto de la estación de autobuses para Burgos (1929) con Mercadal; el concurso internacional urbanístico de Madrid (1929) con Czerkelius, en el que obtienen el segundo premio por detrás de Zuazo & Jasen con el primero, y el concurso para el ensanche interior de Sevilla (1928-31) con Pedro Sánchez y el ingeniero Eduardo Carvajal, con Mercadal como único contrincante.

32. Gustavo de Maeztu fue el protagonista de una de las primeras películas de Benito Perojo, *Fulano de tal se enamora de Manón* (1913), y hermano del padrastro del director. GUBERN, Román, *op. cit. supra*, nota 28, p. 32.

33. SAMBRICIO, Carlos. *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*. Madrid: Akal, 2004, p. 14.

de recibir a otros arquitectos europeos. La consagración como arquitecto moderno ante el resto de colegas³⁴ se produjo cuando fue invitado al I CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), celebrado en Suiza en el castillo de La Sarraz (26-28 de junio), convocatoria a la que acudió en calidad de secretario de la Sociedad Central de Arquitectos (de 1927 a 1929), acompañado por Juan de Zavala como representantes españoles³⁵. Por otra parte, Zuazo también pertenecía a la Sociedad Central de Arquitectos y al consejo de redacción de su publicación, la revista *Arquitectura*, por lo que en el congreso cinematográfico solo estrecharían lazos, como así sucedió el año siguiente cuando Mercadal colaboró en su estudio

A Mercadal lo calificó de "apóstol" de la arquitectura moderna el poliédrico Ernesto Giménez Caballero, fundador y redactor del periódico *La Gaceta Literaria* (1927-1932)³⁶, publicación de referencia de la vanguardia artística española. De la relación mutua fue insignia tanto la tienda-galería de arte del número 4 de la calle Moya que le proyectó Mercadal³⁷, La Galería (figura 13), desde la que se promovía el nuevo arte³⁸ organizando actividades que defendían el diseño moderno (arquitectura y mobiliario) y la artesanía popular, como la colaboración en el número monográfico de *La Gaceta* dedicado a la arquitectura y otro al cine³⁹, donde anunció la convocatoria del congreso y la creación del Cineclub Español impulsado con Luis Buñuel, quien promovió su antecedente en la Residencia de Estudiantes y asistió al congreso esperando conseguir un contrato⁴⁰. Concluido el congreso, apenas unos meses después anunció su adhesión al fascismo a través de *La Gaceta*⁴¹, decisión que traducía las posturas mayoritarias del congreso. De las 22 resoluciones adoptadas



8

ninguna estuvo dedicada al arte cinematográfico o a la arquitectura y la organización aceptó la invitación oficial de las Exposiciones de Barcelona y Sevilla para celebrar, durante las mismas y conjuntamente, el siguiente congreso, que se denominaría "iberoamericano", pospuesto hasta 1931⁴².

CONGRESO HISPANOAMERICANO DE CINEMATOGRAFÍA, MADRID, DEL 2 AL 12 DE OCTUBRE DE 1931

El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, promovido durante la dictadura de Primo de Rivera y celebrado durante la II República del 2 al 12 de octubre, tuvo

34. SAMBRICIO, Carlos. *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983, p. 144.

35. Congreso Preparatorio Internacional de Arquitectura Moderna en el castillo de La Sarraz, del 25 al 29 de junio de 1928. En: *Arquitectura: Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, n.º 112, agosto 1928, pp. 266-268.

36. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. El arquitecto Mercadal. En: *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15 de abril de 1928, n.º 32, p. 5.

37. Decoración de una tienda de libros y objetos de arte. Arquitecto: Fernando García Mercadal. En: *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, otoño 1930, n.º 2, pp. 40-41.

38. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979, p. 74.

39. El séptimo arte. Cinema, 1928. *La Gaceta Literaria*. Madrid, 1 de octubre 1928, n.º 43.

40. Con la productora Julio César. GUBERN, Román, *op. cit. supra*, nota 28, p. 140.

41. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. En torno al casticismo en Italia. Carta a un compañero de la joven España. En: *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15 de febrero de 1929, n.º 52, pp. 1 y 5.

42. *La Pantalla*. Madrid, 11 noviembre 1928, n.º 45, p. 760.

9 (a-b). Zuazo & Ulargui. Palacio de la Música. Escenario y embocadura del proscenio.

10 y 11. *El ladrón de Bagdad* (The Thief of Bagdad, 1924). Dirigida por Raoul Walsh. Decorados de William Cameron Menzies.



9a



9b

un numeroso plantel de representantes políticos, como su precedente, incrementado por la presencia de los hispanoamericanos. El nivel y número de ellos da idea de la importancia que tenía el congreso para defender los intereses del país sobre una industria en desarrollo, transformación y feroz expansión a nivel internacional. La estructura del congreso contrastaba con la del anterior en los títulos de sus cinco secciones: (1) convenios y protección de los países adheridos al congreso, (2) producción y distribución, (3) "cine" cultural y educativo, (4) el idioma en cinematógrafo y (5) asuntos de orden general. No había una sección específica para la arquitectura, esta se disolvía entre diversos temas dentro de la quinta sección.

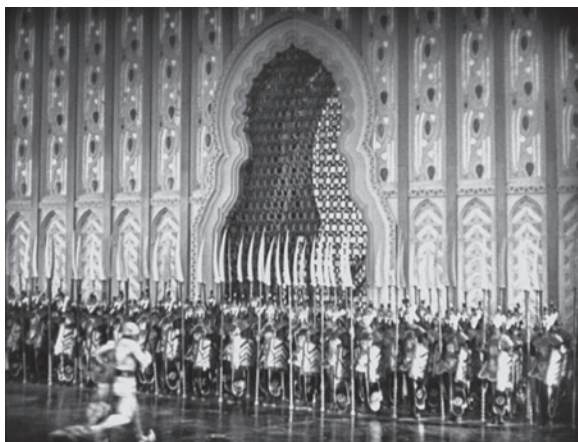
En el plantel de vocales de la comisión organizadora, integrado por profesionales de todos los sectores cinematográficos, de nuevo repetían los arquitectos Sobrevila y Zuazo, a los que se sumaban por primera vez Casto Fernández Shaw y el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), creado un año antes en Zaragoza (1930). En el congreso ni Sobrevila ni Zuazo hicieron ninguna ponencia⁴³. Sobrevila ya había realizado *El sexto sentido* (1929)⁴⁴, con decorados suyos y de José María Torres. Se trataba de una revisión descabellada de la comedia costumbrista española, según Bonet⁴⁵, un "ojo extrahumano" sobre la ciudad *avant la lettre* del cine-ojo de Dziga Vertov, según Gubern⁴⁶, que con el intertítulo "*Este es el verdadero Madrid visto sin ninguna deformación literaria*" parecía lanzar críticas veladas, quizás hacia Giménez Caballero,

43. En la relación de congresistas, de las personas tratadas en este trabajo, solo aparecen en la lista de asistentes Fernández Shaw y Giménez Caballero. *Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, 1931, 2 al 12 de octubre, Madrid*. Madrid: Hijos de M. G. Hernández, [s. a., ¿1932?], pp. 200-201.

44. Con Eusebio Fernández Ardavin como colaborador técnico en la dirección.

45. BONET, Eugeni. *Entre el cine Experimental y el cine Ex-cepcional*. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España. En: Joaquim ROMAGUERA I RAMÍO; Peio ALDÁZABAL; Milagros ALDÁZABAL, coords. *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* [III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine]. Donostia-San Sebastián: Euskadiko Filmatagia-Filmoteca Vasca/AEHC, 1991, p. 114.

46. GUBERN, Román. Las paradojas de "El sexto sentido". *El rapto de Europa*. Madrid: Calamar Edición y Diseño, S. L., julio de 2014, n.º 25, p. 43.



10



11

presente de nuevo entre los vocales de la comisión. Meses antes, Zuazo estuvo dedicado a asuntos decisivos recién estrenada la II República en abril, porque la Sociedad Central de Arquitectos estaba en vía de transformación hacia la creación del Colegio de Arquitectos de Madrid, constituido el 27 de julio de 1931⁴⁷, en el que Zuazo desempeñó un papel importante y fue nombrado primer decano-presidente.

En cuanto a Casto Fernández Shaw, sus intereses y arquitectura fueron mucho más heterogéneos. La propuesta para el concurso del Ateneo Mercantil de Valencia (1927) y la gasolinera de Porto Pi (1927) en Madrid mostraron su amplio espectro de adhesiones formales. Se había incorporado a la Sociedad Central de Arquitectos como contador y había fundado la revista *Cortijos y Rascacielos* (1930-1954), plataforma personal de sus proyectos y de la de muchos otros que no tenían cabida en la disciplina de la revista *Arquitectura*. En el congreso presentó dos breves ponencias, que fueron más precisiones que desarrollos exhaustivos. La primera sobre el tema 31 (Material cinematográfico), pidiendo que se establecieran las condiciones que debían cumplir los estudios

de rodaje de películas mudas y sonoras, y se fijase su programa de necesidades para guiar los proyectos⁴⁸. La segunda sobre el tema 37 (Estudio de los problemas a que puede dar lugar la presentación plástica de una película), solicitando que se incluyese la película sonora en las consideraciones⁴⁹. Con estas intervenciones interesadas, Fernández Shaw resolvía dudas sobre un encargo profesional, prácticamente conseguido al participar en el consejo de administración de la sociedad que construyó⁵⁰ los Estudios Cinema Español S. A. (ECESA) en Aranjuez (1931)⁵¹ (figura 16), una iniciativa que retomó la actividad industrial en Madrid y que continuaron otros estudios⁵², después de la creación de los estudios Orphea (1932) en Barcelona con los primeros equipos sonoros. El proyecto distaba de aquellos otros de mundos futuros. El recinto contenía una estricta organización funcional en bandas y los estudios de filmación juegos de volúmenes racionalistas y despojados de toda retórica formal, con alguna licencia expresiva, como la casa del director⁵³. Pragmatismo y utopía que persistieron en sus arquitecturas del espectáculo posteriores⁵⁴.

47. La revista *Arquitectura* manifestó sus esperanzas sobre la creación de los colegios profesionales de arquitectos con la II República española. Véase *Arquitectura*. Madrid: Sociedad Central de Arquitectos, abril 1931, n.º 144, p. 114. Fueron constituidos el 13 de junio de 1931.

48. FERNÁNDEZ SHAW, Casto. Tema 31, *op. cit. supra*, nota 43, p. 163.

49. FERNÁNDEZ SHAW, Casto. Tema 37, *op. cit. supra*, nota 43, pp. 173-174.

50. ECESA (Estudios Cinema Español, S. A.), sociedad constituida el día 29 de octubre de 1931.

51. Los Estudios Cinema Español, S. A., en Aranjuez, por el arquitecto Casto Fernández-Shaw. En: *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, primavera 1934, n.º 16, pp. 9-20.

52. MONTES IBARS, Samuel. El papel de las distribuidoras cinematográficas en el desarrollo del cine español durante la II República. En: *Revista Arte y Patrimonio*, n.º 1, 2015, pp. 37-38.

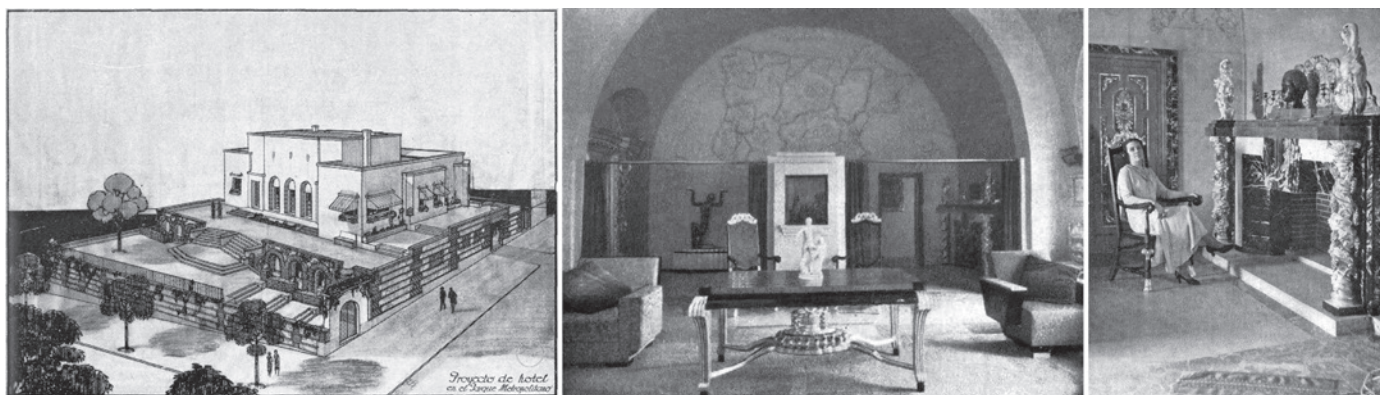
53. MERLOS ROMERO, María Magdalena. Arquitectura industrial. Industria cinematográfica. Los estudios de cine de Aranjuez. En: María Cristina GARCÍA PÉREZ; Félix CABRERO, eds. *Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras (1896-1978)*. Madrid: Ministerio de Fomento-Junta de Andalucía-Electa España, 1999, pp. 132-134.

54. Las propuestas de los cines Olympia y Roxy (1935) y del cine Coliseum (Villaconejos, Madrid, 1965-1967). Otros proyectos de espacios para espectáculos son el concurso del Teatro Nacional de la Ópera (1963) o el teatro Atlántico en el castillo de San Sebastián de Cádiz (1949-1956).

12 (a-b-c). Secundino Zuazo. Casa para Catalina Bárcena (1928), Parque Metropolitano, Madrid. Axonometría, hall-salón y la propietaria en él.

13 (a-b-c). Tienda La Galería, en la calle Miguel Moya, número 4, de Madrid, realizada por Fernando García Mercadal para Enrique Giménez Caballero.

14. Portada del libro de actas del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía.



12

El GATEPAC, invitado expresamente por parte de los organizadores⁵⁵, figuró como entidad adherida y se incorporó su ponencia a las sesiones, pero el grupo no envió delegado. La ponencia al tema 38 (Posibilidades de la arquitectura como complemento de las producciones escenográficas)⁵⁶ constaba de cinco requerimientos resumidos en: 1, necesidad de construcción de estudios cinematográficos con la racionalización de todos los elementos e incorporación de las técnicas constructivas del momento; 2, intervención de arquitectos, pintores y decoradores en la ejecución de las películas; 3, revisión de ordenanzas actuales sobre sala de espectáculos y redacción de nuevas sobre salas de proyección; 4, intervención de la técnica moderna en la realización de los de películas; y 5, introducción en los reglamentos de construcción de escuelas la obligación de reunir condiciones apropiadas para proyectar películas. Se aceptaron los cinco puntos en las conclusiones provisionales de las secciones, pero en las sesiones plenarias se descartaron el segundo y cuarto⁵⁷. En cuanto a los otros temas, no se llegó a conclusiones y se incorporaron las recomendaciones

respectivas de acudir a las ponencias destacadas presentadas en cada uno.

Quedó patente en los dos congresos que el arte cinematográfico no fue un objetivo, sino la reactivación industrial, a través del fomento de la producción de películas nacionales, la garantía de exhibición en las pantallas del país y en las extranjeras y la creación de un cine nacional que respondiera a la idiosincrasia española, es decir, una política cinematográfica de estado proteccionista del cine autóctono en la edición, la distribución, la exhibición, la docencia y la conservación, así como la adopción de un modelo de cine educativo inspirado en el Istituto Nazionale LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa)⁵⁸. La influencia italiana fue notoria en ambos congresos, y más en este segundo, que extendió su radio de acción a la comunidad hispanoamericana para la ayuda y apoyo mutuo, aunque la mayoría de las conclusiones quedaron pendientes de su puesta en práctica en ambos.

La revista *Arquitectura* no se hizo eco de ninguno de los dos congresos, ni siquiera de la ponencia del GATEPAC, un síntoma más de la desconexión de Mercadal con

55. Según la nota aparecida en la revista *A. C. Documentos de la Actividad Contemporánea*. Barcelona, 2.º trimestre 1931, n.º 3, p. 36.

56. GATEPAC. Tema 38, *op. cit. supra*, nota 43, pp. 178-180.

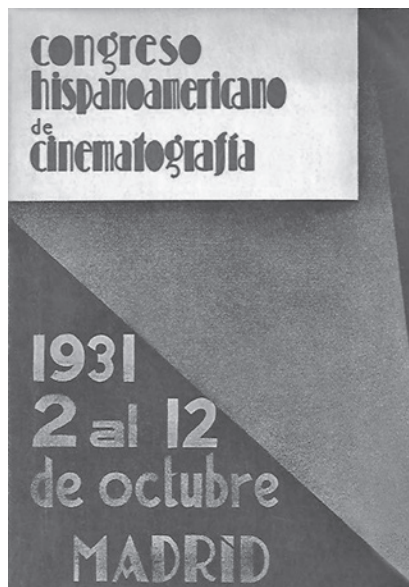
57. Eliminadas a petición de Jorge Zalamea, agregado comercial de Colombia en la legación de Madrid, sin recibir ninguna oposición. *Op. cit. supra*, nota 43, p. 352.

58. GARCÍA CARRIÓN, Marta. Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista. El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931. En: Ángeles BARRIO ALONSO; Jorge de HOYOS PUENTE; Rebeca SAAVEDRA ARIAS, coords. *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*. Santander: Universidad de Cantabria, 2011, p. 15.

15 (a-b). Fotografías de la inauguración y la cena de clausura del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (extraídas del libro de actas).



13



14



15

el grupo catalán, especialmente después del III CIAM, celebrado en Bruselas (27-29 noviembre 1930), en el que José Luis Sert se convirtió en el principal interlocutor con los arquitectos extranjeros. Solo quedó registrado en la revista el Segundo Concurso Nacional de Arquitectura, convocado el año del congreso por el Ministerio para la Instrucción Pública para obtener proyectos que pudieran ser modelos aconsejables de cinematógrafos destinados

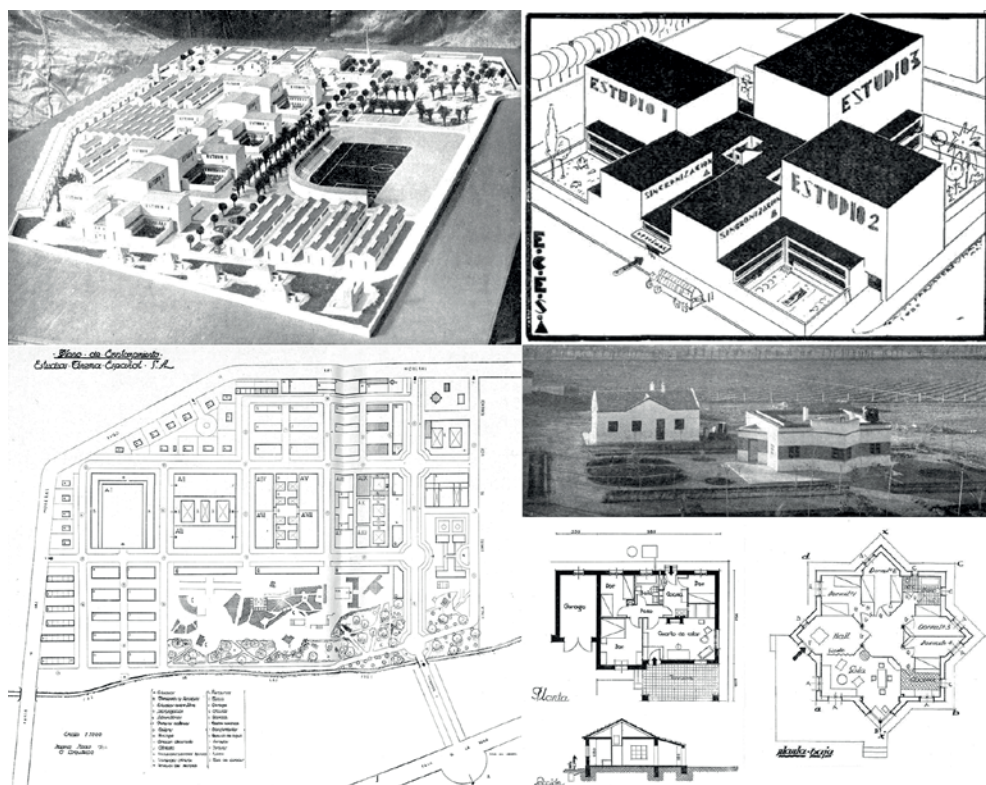
a diversas regiones españolas. El fallo de este concurso, de cuyo jurado formaba parte Zuazo, se dio a conocer en revista *Arquitectura*, recayendo el tercer premio en Mercadal⁵⁹.

Mientras Mercadal perdía reconocimiento internacional, Giménez Caballero lo ganaba entre los círculos italianos fascistas en el I CICI (Congrès International du Cinéma Indépendant), celebrado entre el 2 y el 7 de septiembre

59. Fallo del Concurso Nacional Arquitectura (1931). En: *Arquitectura*. Madrid, 1932, n.º 154, p. 48. La finalidad del concurso era un cinematógrafo para 200 espectadores en diversas regiones de España, y el ganador fue el proyecto de cine al aire libre presentado por Ramón Aníbal Álvarez. Junto a Secundino Zuazo, firman el fallo Luis Lacasa y Eugenio Sánchez Lozano. Véase también ÁLVAREZ, Ramón Aníbal. Concurso Nacional de Arquitectura. Proyecto de cine al aire libre (clima cálido seco). En: *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, primavera 1934, n.º 16, pp. 21-24.

16 (a-b-c-d). Casto Fernández Shaw. Estudios Cinema Español S. A. (ECESA) en Aranjuez, Madrid (1931). Maqueta y plano del conjunto, estudios, casa tipo y casa del director.

17. Ernesto Giménez Caballero en su propia película *Noticiario de Cine-Club* (1930).



16

de 1929 en el mismo castillo suizo de Hélène de Mandrot donde se realizó el I CIAM un año antes, invitado en calidad de promotor del cineclub español. Así mismo, con Juan Piqueras, periodista de *La Gaceta Literaria* de adscripción comunista, fueron los representantes españoles en el II CICI (1930) en Bruselas, donde se proyectó *Esencia de verbená* (1930), su incursión cinematográfica junto con el *Noticiario de Cine-Club* (1930) (figura 17). En ambos CICI Giménez Caballero se alineó con el grupo italiano para defender el modelo del Istituto Nazionale LUCE

que ya se propugnaba en el Primer Congreso Español de Cinematografía. El día previo a la inauguración del nuevo congreso manifestó su rechazo a la arquitectura moderna, mencionando a Aizpurúa y Mercadal como exponentes⁶⁰, pero este último no estuvo en él. Giménez Caballero hizo tres intervenciones encadenadas en la sección tercera, al estar obligado a auxiliarla por ser secretario del Comité de Cinema Educativo (1930)⁶¹. La primera trató el tema 17 (Estudio sobre los límites y finalidades del “cine” cultural y educativo en los países hispanoamericanos), donde

60. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. El Robinsón y el arte: disgusto por la “arquitectura nueva”. En: *La Gaceta Literaria*. Madrid, 1 de octubre de 1931, n.º 115, p. 12. El número aparece subtítulo también como *El Robinsón literario*, número 2. En efecto, estos últimos números, tras la instauración de la República, son escritos íntegramente por Giménez Caballero, y el de Robinsón se convierte al tiempo en su seudónimo.

61. ALTED VIGIL, Alicia. La participación española en el Instituto Internacional del Cinematógrafo Educativo de Roma (1928-1934). En: Alicia ALTED VIGIL; Susana SEL, coords. *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2016, pp. 13-29.

definió qué era educativo y su diferencia con el instructivo y cultural⁶². La intervención se reforzó por Fernández Shaw para resaltar la importancia del cine cultural en la enseñanza de la arquitectura insertado en las clases de los profesores (tipos de edificios, construcción, urbanismo)⁶³. La segunda intervención abordó el tema 20 (Estudio sobre las relaciones a seguir con el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa de la Sociedad de Naciones en Roma). Era una advertencia para las futuras relaciones que se establecieran entre el cine educativo hispanoamericano y el instituto porque, a su juicio, este cine pretendía utilizarlo como instrumento de influencia y control. Y, paradójicamente, aconsejó que deberían ser “*cautelosas, prudentes y desconfiadas*”, proponiendo incluso que se solicitase a la SDN su traslado de Roma a Madrid⁶⁴.

Ulargui no participó en ninguno de los congresos, quizá por atender tanto a los negocios de su productora UFilms (1932) como a la profesión de arquitecto⁶⁵, actividades que mantuvo a la vez hasta la Guerra Civil. Afiliado a Falange Española y de las JONS, distribuyó películas en ambos bandos y se dedicó a la producción y coproducción internacional en Alemania e Italia hasta su vuelta a España, donde fundó otra productora, UFISA (Unión de Films Internacionales S. A., 1940) con la que trabajó hasta su prematura muerte. Bien distinto fue el itinerario de Zuazo, cuya estancia en Francia (1937-1940) para evitar tomar partido en la contienda le supuso a su vuelta la deportación a las islas Canarias. De regreso a Madrid, estableció una nueva sociedad con Pablo María Barreira⁶⁶, un nuevo financiero en sustitución de Ulargui, que dio sus frutos en la vivienda colectiva. Pero el Guadiana cinematográfico de Zuazo volvió a emerger con nuevos cines⁶⁷ y una vivienda para Benito Perojo, recién llegado



17

de su estancia en Argentina (25 mayo 1948)⁶⁸. No se tiene constancia de cuándo se conocieron, pero de esa fecha fue el comienzo del proyecto en una parcela de la Ciudad Puerta de Hierro. Más que un proyecto, fueron tres propuestas consecutivas de la casa, que iban desde una configuración de carácter señorial en torno a patio a una abierta y articulada, donde los volúmenes y el lenguaje formal alcanzaron una ruralización autóctona depurada.

Las recomendaciones iniciales de la SDN sobre los problemas del cinematógrafo en sus relaciones con el arte y la educación no fueron totalmente atendidas y los dos congresos se convirtieron en foros donde el control económico, político y la tecnología del medio se impusieron, en un momento en el que los tres ámbitos estaban experimentando grandes cambios. A pesar de las declaraciones de los arquitectos sobre la importancia del cine, estos fueron poco activos. Cautela, intereses personales y otras ocupaciones se combinaron para la inacción ante el cariz que tomaron los congresos. El gran perdedor fue el arte cinematográfico, no obstante, el mundo del cine y de la arquitectura, y sus protagonistas, tuvieron relación al margen de él.■

62. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. Tema 17, *op. cit. supra*, nota 43, pp. 112-114.

63. FERNÁNDEZ SHAW, Casto. Tema 17, *op. cit. supra*, nota 43, p. 114.

64. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. Tema 20, *op. cit. supra*, nota 43, p. 116.

65. En solitario diseñó la decoración del cine Actualidades (1932), en el edificio del arquitecto Muñoz Casayús en la Gran Vía con su programación de películas de complemento y se presentó al concurso de proyectos de reforma inferior y ensanche de la ciudad de Badajoz (1933) y al concurso del Hipódromo de El Pardo (1935).

66. MAURE RUBIO, Lilia, *op. cit. supra*, nota 13, p. 94.

67. Los cines realizados en esta etapa serán el proyecto de casa de renta y cine Puertas de Murcia n.ºs 19, 21 y 23 en Cartagena (1946), el cine Consulado en Bilbao (1946-1950) y el cine del proyecto de urbanización de Chicavilla en Tánger (1952).

68. GUBERN, Román, *op. cit. supra*, nota 28, p. 423.

Bibliografía citada

A. C. *Documentos de la Actividad Contemporánea*. Barcelona: 2.º trimestre 1931, n.º 3, p. 36.

ALTED VIGIL, Alicia. La participación española en el Instituto Internacional del Cinematógrafo Educativo de Roma (1928-1934). En: Alicia ALTED VIGIL; Susana SEL, coords. *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2016, pp. 13-29.

ÁLVAREZ, Ramón Aníbal. Concurso Nacional de Arquitectura. Proyecto de cine al aire libre (clima cálido seco). En: *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, primavera 1934, n.º 16, pp. 21-24.

Arquitectura. Madrid: Sociedad Central de Arquitectos, abril 1931, n.º 144.

Arquitectura. Madrid: Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, septiembre 1970, n.º 141.

Arquitectura española contemporánea. Secundino Zuazo [número monográfico]. *Arquitectura Española / Spanish Architecture*, año VI. Madrid, octubre-diciembre 1928, n.º 24, [s. p.].

BONET, Eugeni. *Entre el cine Ex-perimental y el cine Ex-cepcional*. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España. En: Joaquim ROMAGUERA I RAMIÓ; Peio ALDÁZABAL; Milagros ALDÁZABAL, coords. *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* [III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine]. Donostia-San Sebastián: Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca/AEHC, 1991, pp. 107-132.

Casa de Catalina Bárcena. Arquitecto: D. Secundino de Zuazo Ugalde. En: *Cortijos y Rascacielos*. Madrid. Invierno 1931-1932, n.º 7, pp. 25-32.

Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, 1931, 2 al 12 de octubre, Madrid. Madrid: Hijos de M. G. Hernández, [s. a., ¿1932?].

Congreso preparatorio internacional de arquitectura moderna en el castillo de La Sarraz, del 25 al 29 de junio de 1928. *Arquitectura*: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, n.º 112, agosto 1928, pp. 266-268.

Decoración de una tienda de libros y objetos de arte. Arquitecto: Fernando García Mercadal. En: *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, otoño 1930, n.º 2, pp. 40-41.

DEDE. Al Hollywood madrileño. En: *La Pantalla*. Madrid, 9 diciembre 1927, n.º 4, p. 52.

El Palacio de la Música, "S.A.G.E". En: *Arquitectura*. Madrid: Órgano Central de la Sociedad de Arquitectos de Madrid, diciembre 1926, n.º 92, pp. 462-469.

El séptimo arte. Cinema, 1928. *La Gaceta literaria*. Madrid. 1 de octubre 1928, n.º 43.

Fallo del Concurso Nacional Arquitectura (1931). En: *Arquitectura*. Madrid, 1932, n.º 154, pp. 48-55.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. La canción del día: amnesia y metempsicosis. *Vértigo. Revista de cine*. 1998, n.º 13, pp. 28-35.

FERRANDO GARCÍA, Pablo. Saturnino Ulargui: esbozo de un productor de films de complemento (la producción de cortometrajes en los años cuarenta). En: Javier MARZAL FELICI; Francisco Javier GÓMEZ TARÍN, eds. *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Editorial Complutense, 2009, pp. 203-215.

FULLAONDO, Juan Daniel. Luz y sombra en la obra de Secundino Zuazo Ugalde. En: *Arquitectura*. Madrid: Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, septiembre 1970, n.º 141, pp. 31-49.

GARCÍA CARRIÓN, Marta. Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista. El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931. En: Ángeles BARRIO ALONSO; Jorge de HOYOS PUENTE; Rebeca SAAVEDRA ARIAS, coords. *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*. Santander: Universidad de Cantabria, 2011, p. 15.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. El arquitecto Mercadal. En: *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15 de abril de 1928, n.º 32, p. 5.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. En torno al casticismo en Italia. Carta a un compañero de la joven España. En: *La Gaceta literaria*. Madrid, 15 de febrero de 1929, n.º 52, pp. 1 y 5.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. El Robinsón y el arte: disgusto por la "arquitectura nueva". En: *La Gaceta Literaria*. Madrid, 1 de octubre de 1931, n.º 115, p. 12.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979.

GOROSTIZA, Jorge. *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra, 1997.

GUBERN, Román. *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española, 1995.

GUBERN, Román. Las paradojas de "El sexto sentido". En: *El rapto de Europa*. Madrid: Calamar Edición y Diseño, S. L., julio de 2014, n.º 25, pp. 37-45.

La Pantalla. Madrid, 6 mayo 1928, n.º 19.

La Pantalla. Madrid, 13 mayo 1928, n.º 20.

- La Pantalla*. Madrid, 20 mayo 1928, n.º 21.
- La Pantalla*. Madrid, 17 junio 1928, n.º 25.
- La Pantalla*. Madrid, 24 junio 1928, n.º 26.
- La Pantalla*. Madrid, 9 septiembre 1928, n.º 37.
- La Pantalla*. Madrid, 21 octubre 1928, n.º 43.
- La Pantalla*. Madrid, 11 noviembre 1928, n.º 45.
- La Vanguardia*. Barcelona, 20 junio 1928.
- La Vanguardia*. Barcelona, 21 junio 1928.
- Los Estudios Cinema Español, S. A., en Aranjuez, por el Arquitecto Casto Fernández-Shaw. En: *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, primavera 1934, n.º 16, pp. 9-20.
- MAURE RUBIO, Lilia. *Zuazo*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1988, 2.ª ed.
- MERLOS ROMERO, María Magdalena. Arquitectura industrial. Industria cinematográfica. Los estudios de cine de Aranjuez. En: María Cristina GARCÍA PÉREZ; Félix CABRERO, eds. *Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras (1896-1978)*. Madrid: Ministerio de Fomento-Junta de Andalucía-Electa España, 1999, pp. 132-134.
- MONTES IBARS, Samuel. El papel de las distribuidoras cinematográficas en el desarrollo del cine español durante la II República. En: *Revista Arte y Patrimonio*, 2015, n.º 1, pp. 33-50.
- MORENO VILLA, José. El arquitecto Zuazo Ugalde. Autocrítica. En: *Arquitectura*. Madrid: Órgano Central de la Sociedad de Arquitectos de Madrid, febrero de 1927, n.º 94, pp. 67-72.
- MORENO VILLA, José. Arquitectura contemporánea en España. Tomo I: "El arquitecto Zuazo Ugalde". En: *Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, junio 1933, n.º 170, pp. 182-183.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, María Teresa; FULLAONDO, Daniel. *Historia de la arquitectura española. Tomo I. Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)*, libro II. Madrid: Kain, 1994.
- NICOLÁS MESEGUER, Manuel. *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista, 1936-1939*. Murcia-Lorca: EDITUM Ediciones de la Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004.
- PERALTA GILABERT, Rosa. *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- PEROJO, Benito. La reconstrucción de exteriores cinematográficos [Múnich, 20 abril 1928]. En: *La Pantalla*. Madrid. 13 mayo 1928, n.º 20, p. 311.
- SAMBRICIO, Carlos. *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*. Madrid: Akal, 2004.
- SAMBRICIO, Carlos. *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.
- SÁNCHEZ SALAS, B. *Ulargui, Saturnino*. En: José Luis BORAU, dir. *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pp. 871-872.
- SOBREVILA, Nemesio M. La protección del estado a la industria cinematográfica nacional. En: *La Pantalla*. Madrid, 14 octubre 1928, n.º 42 [número extraordinario], p. 669.
- TABUENCA GONZÁLEZ, Fernando, *La arquitectura de Víctor Eusa*, Tomo I. Director: José Rafael Moneo Vallés. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, ETSAM, 2016.
- YESTE NAVARRO, Isabel. Arquitectura y urbanismo en Zaragoza. Transformaciones en la distribución espacial de la arquitectura doméstica (1900-1949). En: *Artígrafa*, 2008, n.º 23, pp. 701-725.
- ZUAZO, Secundino. Habla Don Secundino Zuazo. En: *Arquitectura*. Madrid: Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, septiembre 1970, n.º 141, pp. 10-29.

Josefina González Cubero (León, 1961) Profesora titular de universidad (1999) en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid. Desarrolla dos líneas de investigación, una sobre la arquitectura moderna y contemporánea y otra centrada en las relaciones transversales de la arquitectura con otras artes. Es investigadora del Centro de Estudios Arnaldo Araújo (CEAA, FCT uId 4041), Portugal. Ha participado en el proyecto I+D+i R&D Project Photography, modern architecture and the Escola do Porto: Interpretations on Teófilo Rego Archive (FCT PTDC/ATP-AQ/4805/2012) y actualmente participa en los proyectos nacional OEE CARTOTEA (BIA 2016-77262-R. 2017-2020) y europeo MODSCAPES | Modernist Reinvention of Rural Landscapes (HERA JRP III UP - HERA.15.097).

ESTANCIAS. EL ESPACIO AMPLIADO DEL HABITAR

ROOMS. THE EXTENDED SPACE TO INHABIT

José Morales Sánchez (<https://orcid.org/0000-0001-6802-1789>)

Sara de Giles Dubois (<https://orcid.org/0000-0003-1121-5739>)

RESUMEN El artículo explora un itinerario diferente para repensar el espacio doméstico, al margen de las clasificaciones tipológicas y los discursos derivados de las mismas. Partiendo de algunas arquitecturas utópicas, instalaciones de arte y obras construidas, se exponen otras vías para la investigación del espacio de y para habitar. Se propone el estudio del espacio de la casa y de la vivienda colectiva desde tres aspectos: los protocolos de organización de las plantas, la negociación de los espacios intermedios y la relación de los espacios domésticos con las naturalezas ambientales y los ámbitos culturales.

PALABRAS CLAVE protocolos; espacios intermedios; naturaleza ambiental; entorno cultural

SUMMARY The article explores a different itinerary to rethink the domestic space, outside the typological classifications and the discourses derived from them. Starting from some utopian architectures, art installations and constructed works, other approaches are presented for the research of the space and living. The study of the space of the house and of the collective housing is proposed from three aspects: the protocols of organisation of the floors, the negotiation of the intermediate spaces and the relationship of the domestic spaces to the environmental natures and the cultural areas.

KEYWORDS protocols; intermediate spaces; environmental nature; cultural environment.

Persona de contacto / Corresponding author: jmorales1@us.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

EL TODO Y LAS PARTES¹

El todo y las partes, en su unión, disolución o fragmentación, es una cuestión recurrente a medida que se va desarrollando el proyecto arquitectónico. Este proceso entre elementos se vincula al proceso compositivo. No es usual encontrar investigaciones sobre estos temas en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo.

Las condiciones culturales, sociales, etc., de cada época, están en el trasfondo de esta problemática.

Así, puede comprobarse que los estudios desarrollados durante las décadas de los setenta y ochenta reflejan estas circunstancias. En ellos, hablaban de temas como la recuperación de la ciudad, la memoria histórica, los espacios domésticos, o la tipología de elementos, estructuras y significados. En el aspecto cultural, la relación entre el todo y las partes va mucho más allá del ámbito arquitectónico, está presente en la antesala de la modernidad: en el romanticismo.

La arquitectura, al igual que la pintura, la música o cualquier otra manifestación cultural, radiografía las obras a través de las condiciones del momento, de los acontecimientos, planteando interesantes reflexiones acerca de la relación entre sujeto y espacio.

Una de las más elocuentes imágenes a nivel conceptual y cultural sobre el “todo” es el cuadro *El caminante*, de C. D. Friedrich (1818). El sujeto se enfrenta a la inmensidad y queda paralizado. Ni siquiera a través de la mirada se podía explicar la experiencia.

Es el reconocimiento de la debilidad por parte del sujeto para comprender o reunir tanta diversidad de sensaciones. La sociedad, la cultura, los acontecimientos de aquella época provocaban ese encuentro inesperado del sujeto frente a lo que le rodeaba.

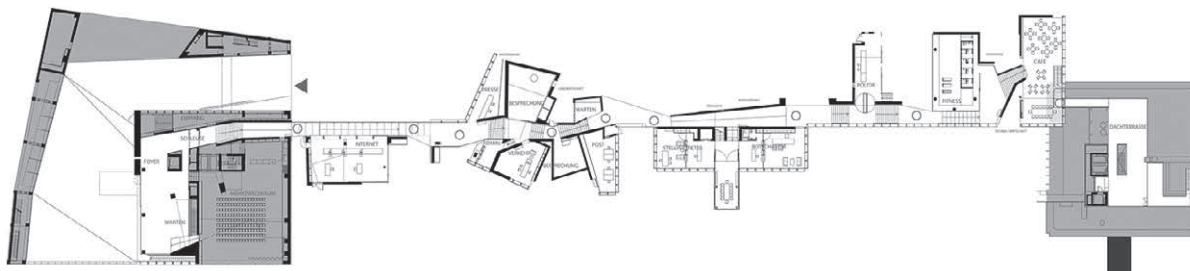
Cada momento de la arquitectura es reflejo de otras muchas contradicciones, incertidumbres e inquietudes.

El intento de cierre disciplinar por comprender la evolución y la relación entre historia, arquitectura y proyecto

1. Este escrito quiere ayudar a comprender la estancia-habitación desde el punto de vista organizativo y estructurador del espacio doméstico. Esta idea vendría a neutralizar la práctica tipológica del proyecto arquitectónico respecto de la casa y la vivienda colectiva. De esta manera, el proyecto doméstico tendría más que ver con la cultura, la sociedad y la política que con un entendimiento disciplinar del mismo; es “más que arquitectura”. En este sentido, son muy lúcidos los comentarios de Jacques LUCAN en su libro *Composition, non-Composition. Architecture et théories, XIX-XX siècles*. Lausana: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009.

1. OMA. Dutch Embassy. 2005.

2. Constant Nieuwenhuys. Door Labyrinth for New Babylon exhibition in Gemeentemuseum, Den Haag in 1974.



1

de los 70 y 80 se producía al mismo tiempo que se constataba la imposibilidad de su montaje y engranaje en la morfología de la ciudad existente. Se planteaba, de aquella manera, la reunión compleja entre las piezas arquitectónicas y la fragmentación infinita de la ciudad histórica. El deseo por reconstruir la historia se enfrentaba a la paradójica fragmentación morfológica de la ciudad.

Estas contradicciones y ambigüedades también se producían en el ámbito del espacio doméstico. En efecto, si hablamos del ámbito más limitado del proyecto, y en concreto del espacio doméstico, la habitación, la estancia, los elementos tipológicos, y los espacios intermedios y de transición contienen las claves con las que despejar algunas interrogantes sobre nuestro momento cultural en relación con la idea de habitar.

En este orden de temas, una rápida revisión de alguna de las plantas de las casas más emblemáticas proyectadas por Le Corbusier reflejaban la dificultad, y al mismo tiempo la sabiduría para recomponer las partes y el todo. Una mirada por el interior de la Villa Stein (1928) nos aproxima a la difícil recomposición y configuración sobre su espacio doméstico. El armazón *beauxartiano* reunía al mismo tiempo la agitación de un espacio fragmentado que rompía la geometría de las estancias, solo recompuestas por la estrategia que suponía la *promenade*. Se puede decir que aquellas casas describían la batalla entre el todo y las partes de un proyecto en referencia al espacio doméstico.

R. Koolhaas, quizás uno de los más atentos a la obra de Le Corbusier, expondrá en el proyecto para la embajada de los Países Bajos en Berlín la misma idea anteriormente descrita, aunque en este caso no se tratase de

una casa. Sin embargo, este proyecto plantea algunas similitudes.

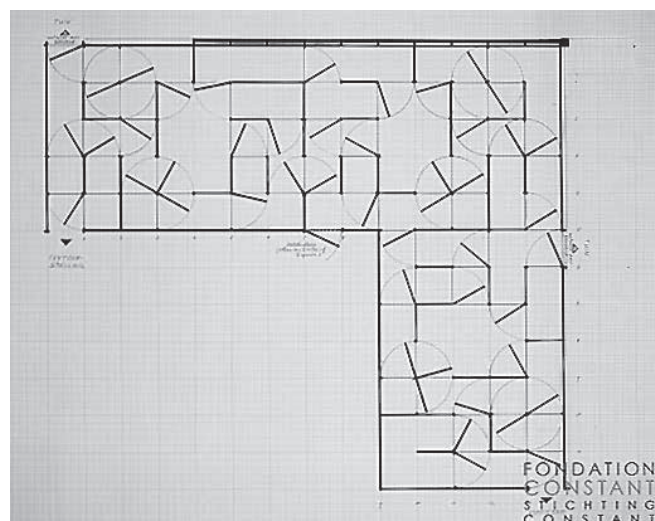
Aquí, el tránsito, el paseo a través del interior del edificio, es un extraordinario documento en el que se registra la lucha por la recomposición del proyecto, al igual que la imposibilidad y conjunción del mismo. La *promenade* va reuniendo partes de un todo, comprendido en un volumen casi cúbico (figura 1).

La conexión, la relación entre las estancias y los espacios, el tránsito y la travesía a través de los mismos son determinantes para explicar este proyecto.

En estos dos proyectos, brevemente enunciados, lo que podíamos llamar el “todo”, retorna al sujeto, que a través de su experiencia fenomenológica es capaz de recomponer cierta idea de conjunto y estructura espacial. En la obra del arquitecto holandés ha quedado disuelta cualquier traza tipológica o geométrica de las empleadas por Le Corbusier. El sujeto tiene ante sí la recomposición de la obra a través del paseo por los diferentes espacios del edificio.

Constant A. Nieuwenhuys, en su instalación de 1974, *Door Labyrinth*, expone un conjunto de estancias solo interconectadas por puertas de doble giro. Los paseos por la instalación producen una inevitable sensación de pérdida y desconcierto en el sujeto. Solo el recuento *a posteriori* de estas impresiones es lo que da unidad y sentido a esta instalación (figura 2). Este es un tema que ya en parte había enunciado M. Duchamp, en su *Puerta: 11 rue Larrey*.

El mayor interés de esta obra del artista situacionista ha sido provocar en el sujeto el desconcierto, su pérdida e incertidumbre, al mismo tiempo que se recorría la



2

obra. Todas las estancias de la instalación tenían la misma geometría y medida, pero los itinerarios a través de las mismas eran múltiples, diversos e inesperados, que contrastaban con la repetición modular y geométrica de todas las habitaciones.

En estos casos descritos, aunque por intenciones bien diferentes, ha desaparecido cualquier estructura tipológica y jerárquica que pudiera anticipar el sentido y experiencia a través de los espacios. El itinerario, el recuento de la experiencia, es lo que cuenta en los casos descritos.

En la instalación de Constant, el reencuentro con cada estancia, al tiempo que la repetición, producen un desasosiego. No hay nada nuevo después de cada habitación. Los deseos se ven truncados por la repetición de la misma geometría. La motivación por atravesar las estancias solo responde al deseo por experimentar los lugares. El interior y el exterior, lo que antecede a cada habitación y lo que ocurre tras rebasar cada puerta coinciden, son la misma experiencia. Se deja al sujeto la posibilidad de realizar la recomposición espacial.

El nexo, la unión y el protocolo de los recorridos a través de los espacios son algunos de los elementos más determinantes sobre los que pivota la idea de habitar.

En cualquier caso, esta unión es muy relevante para explicar el orden de la casa o la vivienda. Los elementos de conjunción están en la raíz del concepto de tipología. Si estas articulaciones desaparecen o alteran, se transforman las relaciones y el sentido del espacio doméstico y del habitar.

ESTANCIAS

En 1956, R. Hamilton realiza el *collage* denominado *What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* En una habitación se reúnen los deseos sobre la idea de habitar de una época. Todas las expectativas de vida se contenían en una habitación plagada de ambiciones. Todas las promesas estaban incluidas en un espacio en el que se habían fabricado y expuesto los productos producidos por una industria boyante. La experiencia del sujeto con la realidad era sustituida por un maquillaje que también contaminaba a la arquitectura² (figura 3).

2. JAMESON, Frederic. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2009, p. 9. Esta idea nos viene sugerida por Jameson cuando plantea la relación entre la utopía y el pragmatismo empírico, que podría anticipar el proyecto arquitectónico.

3. Richard Hamilton. *What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956.

4. Superstudio. *Supersurface*. MOMA, 1972.



3

La estancia era el resultado de la propuesta de un consumo enlatado que modelaba los cuerpos, al mismo tiempo que fabricaba el espacio cotidiano en correspondencia con su producción en serie. El ambiente retórico y fugaz cambiaba tan pronto como caducaban los aparatos electrodomésticos, las cremas corporales o el tipo de peinado. Toda esta cultura prefabricada se adosaba a la habitación del *collage*. El mundo exterior, plagado de ofertas y demandas, transformaba el espacio de habitar en un anuncio de usar y tirar. El interior era un producto estándar, cambiante y efímero, que envolvía todo el espacio doméstico, al mismo tiempo que imposibilitaba la idea de habitar en relación con la memoria. Habitar no era dejar huella, todo era cambiante y efímero. Nada podía permanecer como consecuencia de la acción de habitar y, por lo mismo, todo podía ser sustituido y eliminado por las próximas ofertas comerciales. Los modos de habitar se correspondían con la infinidad de imágenes contenidas en los catálogos y revistas publicitarias, que prefabricaban la expectativa de vida. La cultura del momento cabía en el interior del espacio de la casa. El todo,

el mundo exterior y el mundo de la vida cotidiana podían contenerse en un escaparate doméstico.

Por el contrario, en la cultura de la vanguardia de la Europa de entreguerras, el "mínimo para habitar", no dependía de la envoltura, sino de en qué medida producir un relato del desarrollo de la vida diaria en familia y también con los demás.

El espacio importaba tanto como la organización y protocolo a través de los recorridos por la casa. La relación entre el conjunto y las partes formulaba la disciplina del proyecto arquitectónico sobre la vivienda moderna. Se estaba construyendo la tradición moderna sobre el espacio doméstico. Por otro lado, la escena fabricada por R. Hamilton parecía anticipar no solo la sobrevaloración del consumo, sino también la sublimación del cuerpo, del sujeto, al mismo tiempo que fabricaba los deseos para una extraña y extravertida intensidad de vivir.

La sobrevaloración del cuerpo en relación con el espacio para vivir estaba en gran medida en algunas de las utopías propuestas por la arquitectura de los radicales italianos de los años setenta.

El interior del espacio doméstico, así como la relación del mismo con el exterior, proponían un nuevo orden de valores, que en este caso relacionaba sensaciones corporales y vida con los demás. Todo ello se desarrollaba en pocos metros. La minimización del espacio cotidiano estaba en estrecha relación con el placer y con las metas alcanzadas por una sociedad que no dependía de las relaciones de producción de la economía clásica. Se nos mostraba una sociedad que tenía resueltos tanto los recursos energéticos como los de la sustentación económica para resolver la vida diaria.

En este caso, los espacios de los interiores domésticos no se llenaban de ofertas comerciales, sino que se resolvían bajo el horizonte de lo que podíamos llamar "el grado cero del habitar". Este grado cero se caracterizaba por proponer una sociedad gregaria, nómada y que improvisaba un futuro sin necesidades mundanas.

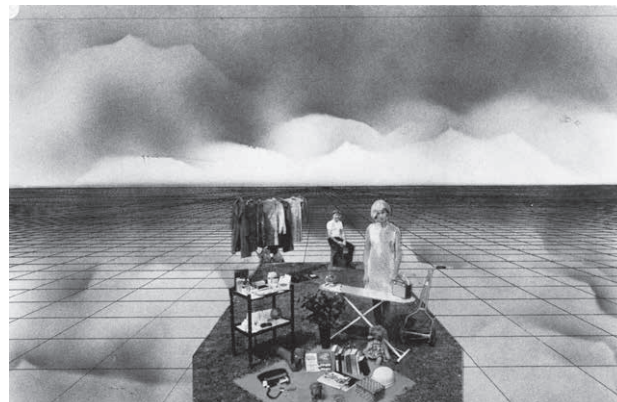
Este mínimo para habitar quedaba compensado por un complemento tecnológico que resolvía todas las posibles carencias que pudieran plantearse sobre el desarrollo de la vida cotidiana —electricidad, alimentos, suministros, etc.—. Un suelo sofisticado se constituía a partir de un solo gesto, con una estructura mínima, que

conseguía reunir un paisaje idílico y una burbuja en la que desarrollar la vida sin aparentes limitaciones. Una infinita alfombra tecnificada era el mueble que soportaba y construía las estancias del *Supersurface* de 1972 (MoMA) de Superstudio (figura 4).

Este minimalismo constituyó la base conceptual y “absoluta” de una singular dramatización de la idea de habitar. Se producía una paradójica conciliación entre la infinitud absoluta y la dictadura de una tecnología que fabricaba un concepto de habitar basado en las sensaciones corporales, el disfrute del lugar y el placer³. Una de las raíces de esta idea de habitar que mostraban los radicales italianos comenzó con las inauguraciones de las discotecas Piper, que a su vez estuvieron muy influenciadas por determinados ambientes y círculos de la cultura norteamericana, y que uno de los miembros del movimiento radical, Carlo Calini, fundador del grupo 9999, supo traducir para la cultura europea⁴.

En gran medida, se trataba de espacios tecnificados y acentuados por la psicodelia de las luces y el sonido que conformaban un espacio lúdico y de encuentro. Estas producciones de las Piper, junto con los diseños de los gazebos, confluían para confeccionar una estancia para vivir que podían rellenar hasta el infinito las campes- tres alfombras de Superstudio.

Esta transformación radical de la idea de habitar tuvo como desencadenante fundacional la tragedia ambiental ocurrida en la ciudad de Florencia. La inundación del espacio urbano provocada por el río ayudó a imaginar una geografía lisa, sin relieve geográfico, que ilusionó a un grupo de jóvenes con la idea de proponer un grado cero para el espacio de habitar y proyectar la vida. Estancias para habitar en las que se podían desarrollar todos los placeres, sin condiciones geográficas, ambientales, etc. El paisaje y el exterior del área doméstica estaban



4

disponibles para la celebración y la fiesta de la vida, alimentada por la alta tecnología y las fuentes energéticas gratuitas.

Esta radical y absoluta ocupación de los lugares y de los paisajes dejaba entrever un cierto dramatismo. El espacio para habitar colonizaba cualquier lugar y entorno idílico, que quedaba en gran medida devaluado por la repetición hasta el infinito de la alfombra tecnificada y el nomadismo errático e incesante de sus habitantes.

Al mismo tiempo que se dibujaban estas arquitecturas sin rumbo, el escenario de la vida doméstica era la suma de escenarios constituidos por unos exteriores imaginarios y unos cuerpos primitivos. Lugares en los que reunir espacios intercambiables sin rastros o permanencias ni tampoco memorias de la casa. El espacio doméstico era una reunión de escenas cambiantes, alterables e inestables.

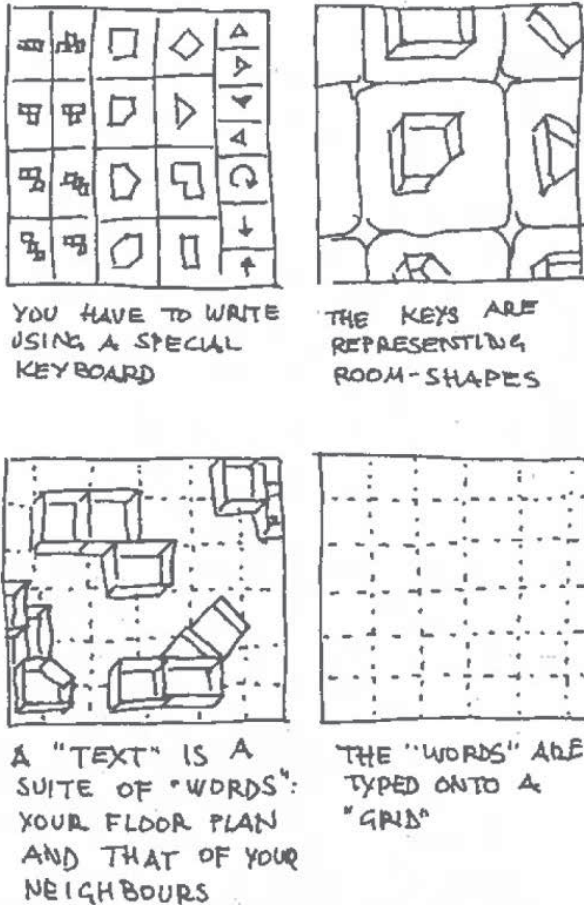
En todos estos proyectos utópicos no había vestigios tipológicos. Los espacios intermedios, las articulaciones o conexiones entre las escenas habían sido eliminados.

3. AURELI, Pier Vittorio. *The possibility of an Absolute Architecture*. Londres / Cambridge: The MIT Press, 2011, p. 7. “The term absolute is intended to stress, as much as possible, the individuality of the architectural form when this form is confronted with the environment in which it is conceived and constructed. I use absolute not in the conventional sense of “purity” but in its original meaning as something being resolutely itself after being “separated” from its other”.

4. “Our project seeks to offer a solution base on new cyclical relations between man, nature, and technology. We want to propose returning once more to elements that have long been lost and are by now forgotten: ancient and primordial things like food and water, side by side with technological inventions”. BRUGELLIS, Pino; PETTENA, Gianni; SALVADORI, Alberto, eds. *Radical Utopias*. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat. Florencia: Quodlibet, 2018.

5. Yona Friedman. Extracto de "The Flatwriter". *Pro Domo* (Barcelona: Actar, 2006).

6. Rem Koolhaas, Cecil Balmond. *Maison Bordeaux*, 1998.



5

En este mismo sentido, hay similitudes con lo que podríamos denominar "la ciudad lisa" de Y. Friedman (Prodomo, 1997). Grandes estructuras domésticas que galopaban sobre cualquier geografía o ciudad preexistente. Organismos que se configuraban teniendo como base a una habitación mínima. Este elemento o habitación-estancia servía de origen para confeccionar ciudades, sirviéndose de la denominada "Máquina de escribir viviendas" (figura 5).

Una estancia diseñada a demanda del usuario. El residente tomaba como base una habitación modular, sin cualidades, con una medida predeterminada, que se insertaba en una retícula. El módulo-estancia era

igualmente un escenario dibujado por muebles y utensilios. De esta manera, se podría decir que se "escribía el habitar" a la vez que se dibujaba un urbanismo que galopaba sobre la ciudad real o cualquier naturaleza.

La estancia-escenario era la base de estos tejidos domésticos infinitos. Sin límites ni obstáculos, estas grandes estructuras avanzaban y se extendían.

Si los radicales italianos habían borrado las huellas de habitar la casa, Y. Friedman, en sus ciudades espaciales, había hecho lo propio con el espacio urbano. Las ciudades preexistentes figuraban como una reliquia devaluada o como decorado para reactivar la vida cotidiana.

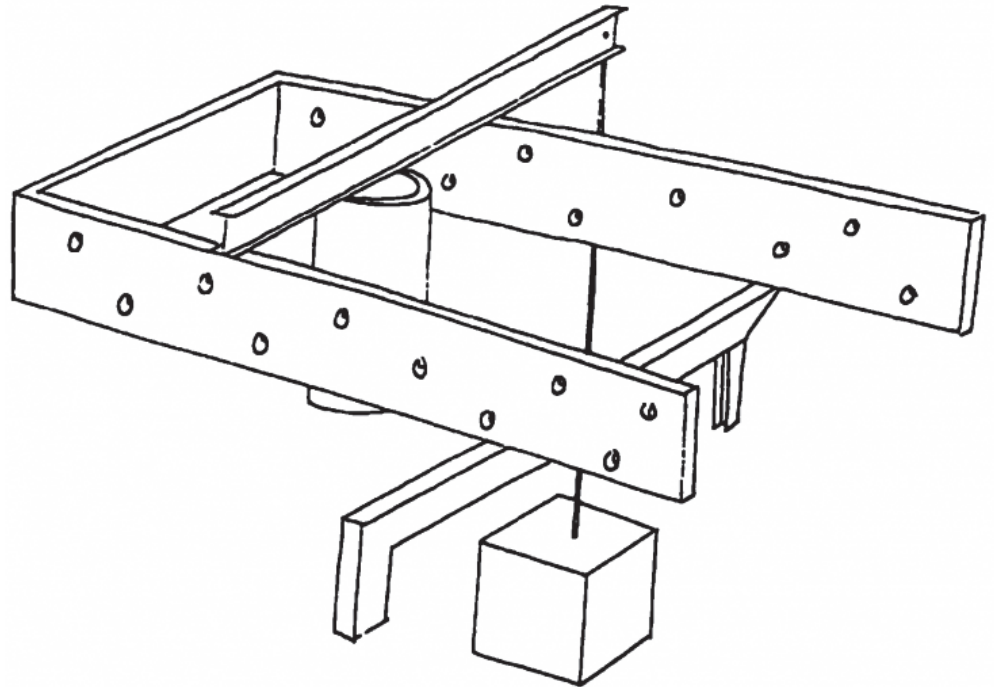
R. Hamilton, bastantes años más tarde de su *What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, modifica las intenciones del conocido *collage*. En su *Hotel du Rhône*, de 2005, expone un escenario cambiante desprovisto de solidez. El exterior que rodea la estancia es prefabricado, y en él coinciden un contradictorio interior con un falso paisaje exterior. La figura que domina el cuadro está encerrada en una habitación de falsos límites, quizás condenada a la limpieza y al trabajo doméstico. Una escena opresiva que no deja ningún rastro del optimismo de los años cincuenta.

Estos escenarios anteriormente descritos presentaban un espacio doméstico desestructurado, disponible para recomponerse en base a nuevas maneras de habitar en las que se había venido alternando la devaluación de la idea de casa, así como del paisaje y de las ciudades preexistentes. Los elementos de la casa, las habitaciones o las estancias, se componían casi aleatoriamente, desprovistas de uniones o articulaciones tipológicas.

ESCENARIOS MÚLTIPLES

Los ejemplos anteriormente descritos, y no realizados, o, mejor dicho, solo figurados a través de instalaciones y dibujos, iniciaron una tradición en la que el espacio doméstico se encontraba desprovisto de elementos articuladores. La habitación constituía el único escenario con el que componer la vida diaria. La sobrevaloración de la estancia y los cuerpos podría explicar algunas arquitecturas y propuestas de los últimos años.

El diseño que mejor describe esta circunstancia es el diagrama estructural de Cecil Balmond para la *Maison Bordeaux* (OMA, 1998). Un esquema de cargas, casi al



6

borde del colapso, pensado para colgar estancias-esce-
nas que se orientan hacia el entorno. Todos los escena-
rios-estancias quedan atados por otro de mayor interés y
ambigüedad: la habitación del ascensor (figura 6).

Este ascensor es el nexo de las relaciones de toda la
casa. Quedan eliminados los tránsitos, los paseos, y se
modifican los protocolos de cualquier espacio doméstico
conocido.

Este elevador es un dispositivo en el que van apa-
reciendo los diferentes escenarios. Cabe entender esta
casa como un momento previo para las posibles recom-
posiciones que podría tener el espacio doméstico frente
a nuevos protocolos de habitar. De cualquier manera,
algo indica que sería posible estructurar el espacio para
habitar en torno a la ordenación de escenarios polivalen-
tes y entrelazados, en los que van desapareciendo los
espacios de intermediación o elementos tipológicos.
Será la habitación por sí misma la que realice el papel de
lugar intermedio o espacio indefinido y reconfigurable: es
el nexo. La habitación se transforma en un lugar flexible,

polivalente y ambiguo, que podría quedar conectada a
otras estancias sin solución de continuidad.

En este sentido, son muy elocuentes las propuestas
de Yves Lion. En las viviendas Domus Demain (1984), la
estancia principal ocupa el centro de la planta centrifu-
gando hacia las fachadas los núcleos húmedos, cocina
y baño, que ocupan el perímetro de la misma. Estos pa-
quetes funcionales se configuran a modo de “bandas”
que sirven y delimitan la estancia principal, convertida
en escenario para la vida cotidiana. El espesor de estas
bandas, situadas en las fachadas, transforma totalmente
los protocolos y la relación de los espacios para el habi-
tar. Cocinar o asearse se convierte en tareas apropiadas
para mostrarse hacia la habitación central, e incluso ha-
cia el exterior urbano. Los núcleos húmedos alojan es-
cenas dignas de presentarse tanto a nivel privado como
público. El límite de la vivienda se coloniza y habita, ini-
ciando de este modo un desarrollo sobre la proyectación
del perímetro de la casa como lugar de dispositivos para
nuevas organizaciones del espacio de habitar (figura 7).

7. Yves Lion. *Domus Demain. Study for an habitat at the beginning of XXI Century.* 1984.

8. Adriá Escolano. "Table II", 2018.



7

Los residentes se muestran de modo desinhibido, desarrollando tareas domésticas en los espacios alojados en el límite de la fachada. Hasta este momento, la cocina y el baño habían quedado, en gran medida, discretamente reservados para los residentes y, por supuesto, censurados para cualquier persona ajena a la casa.

Propuestas de este tipo revisan la relación entre espacios domésticos y protocolos del habitar⁵. Estas

búsquedas inciden sobre la geografía y las relaciones en el espacio doméstico. Y estas alteraciones también se deben a la insistencia que sobre la casa debe adquirir la estancia como representación y disposición de la vida cotidiana. La habitación es el nexo que une el desarrollo de la vida doméstica. El corredor o el pasillo desaparecen, los espacios húmedos giran en torno al centro de la vivienda. La estancia-escena es ahora el lugar y el nexo de todas las relaciones espaciales⁶.

5. Protocolos. *Bartlebooth*. A Coruña, 2016, n.º 2, p. 21. "Unos mecanismos sin, aparentemente, ninguna fisicidad, enunciados a través de textos burocráticos, de esquemas y borradores en hojas de papel, de legajos recopilados en archivos, de promulgaciones en parlamentos o de soberanías reclamadas en territorios, tienen la capacidad de transformar el espacio sin definir el resultado final, sino solo los pasos necesarios para llegar hasta él".

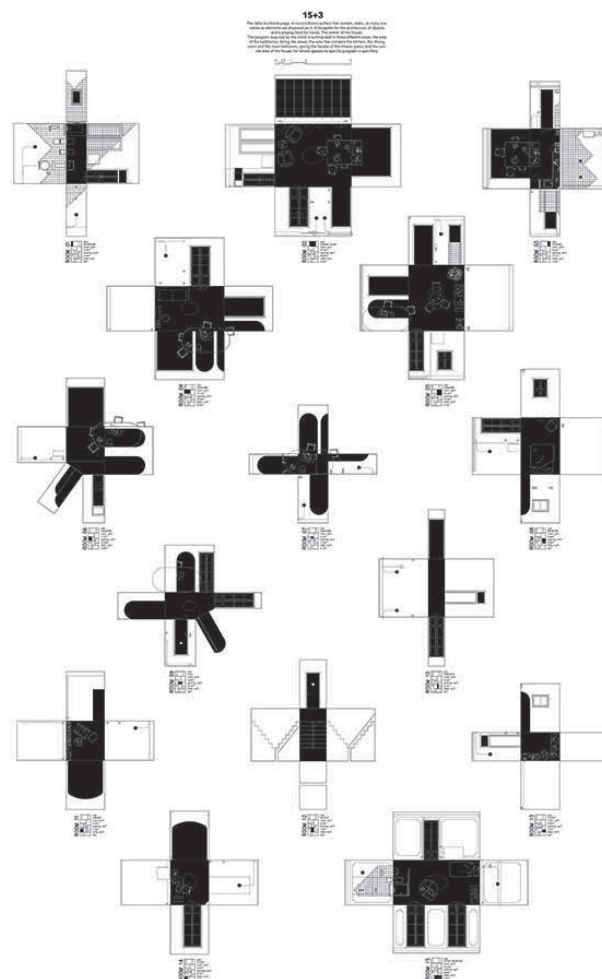
6. En este sentido, son muy elocuentes y didácticas las investigaciones desarrolladas por Ciro Najle. El nexo, la articulación, la unión de recorridos, usos y formas, llegan a constituir un algoritmo capaz de organizar territorios, ciudades y arquitecturas basadas en la repetición hasta el infinito de elementos conectados entre sí. NAJLE, Ciro. *The Generic Sublime*. Barcelona: Actar, 2016.

Adriá Escolano, en el panel *Table II*, de 2018, ejemplifica esta circunstancia. Aquí se nos muestran diversas plantas en las que la estancia principal atrae todos los espacios de alrededor. Esta habitación se transforma en el centro del habitar. Es reflejo de los usos y prácticas que se realizan en los demás espacios periféricos. La estancia adquiere una silueta corporal, antropomórfica, que radiografía la vida cotidiana (figura 8)⁷.

Esta *Table II* sugiere la idea de una nueva organización del espacio doméstico como consecuencia de los protocolos y rituales de la cotidianidad. Se genera un código sobre el espacio de la casa de gran potencialidad. Cabría pensar el mismo modo de proyectar la vivienda colectiva siguiendo estos protocolos que incluirían el espacio de relación, negociación y acuerdos. La estancia, como escena y núcleo del espacio, pierde la especificidad simbólica que vinculaba espacio y función. Se genera, de este modo, una estructura en planta que aumenta las posibilidades y la flexibilidad de usos.

En este sentido, es muy elocuente el proyecto del grupo MAIO para las viviendas de la calle Provença en 2016 (figura 9). Los tránsitos, la ambigüedad de la planta y los posibles cambios de usos definen el espacio doméstico como un tablero de juego, de permanencias y transformaciones.

Se podría establecer metafóricamente una similitud con el dispositivo, modelos de escritura, que descubre R. Queneau en los *Cent mille milliards de poèmes*, libro publicado en 1961 (figura 10). La infinitud de posibilidades de combinar las líneas de los versos entre sí es fruto de una fuerte constricción. La construcción de cada poema es el resultado de la reunión azarosa de los versos. Este juego se podría equiparar a las plantas y a los modos de habitar que podrían resultar de una organización del espacio en damero, en el que cada cuadro podría ser una estancia. Un ejemplo, en el ámbito de la arquitectura, que responde a la misma intención sería la casa Villa Buggenhout (Office KGDVS, 2010). Aquí vuelven a coincidir la escenificación, la variabilidad entre estancias y uso, la ambigüedad de funciones y, por tanto, las posibilidades de habitar (figura 11).



8

EL ESPACIO AMPLIADO DEL HABITAR.

PROTOCOLOS Y ESPACIOS NEGOCIADOS

Yves Lyon, en su proyecto anteriormente citado, anticipó una cuestión de interesantes consecuencias para posibles desarrollos de la vivienda. El perímetro de la casa era mucho más que un límite físico con el que abrigar al espacio. En esa propuesta quedaban alteradas las relaciones entre el interior doméstico y su exterior, así como se modificaba la relación entre la estancia y la mirada hacia el paisaje en general.

En el ejemplo anteriormente comentado, el límite se transformaba en una banda capaz de contener programas funcionales, un filtro capaz de articular la vivienda a otras circunstancias. Las bandas podían servir no solo para contener los núcleos húmedos, sino para posibilitar conexiones de la vivienda o ampliaciones dependiendo

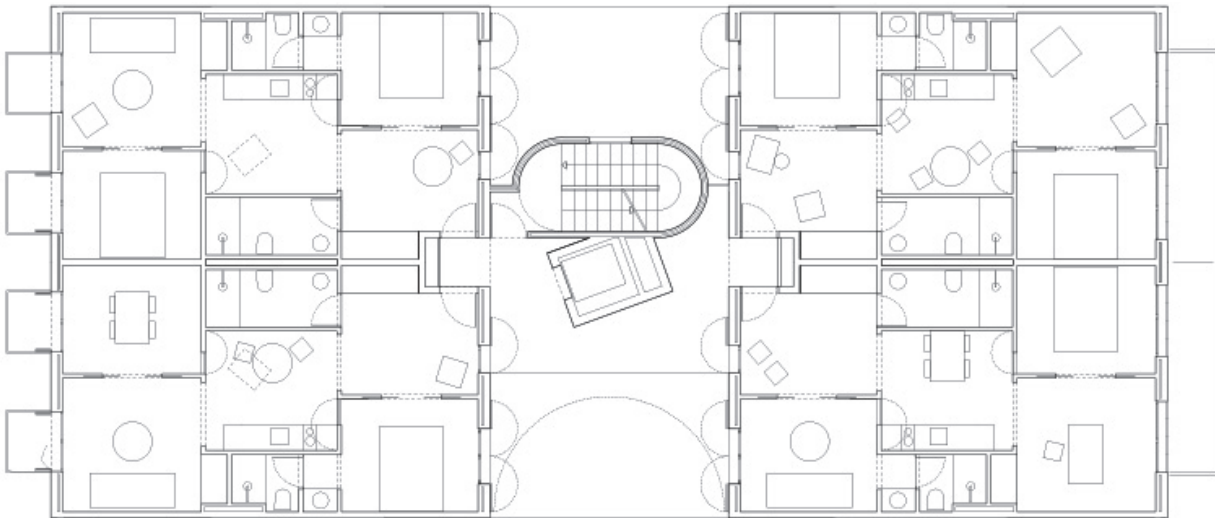
7. AAVV. *Documents (to come)*. Madrid: hdFaber, 2018, p. 21.

9. MAIO, 110 habitaciones. Edificio de 22 viviendas en calle Provença, 2016.

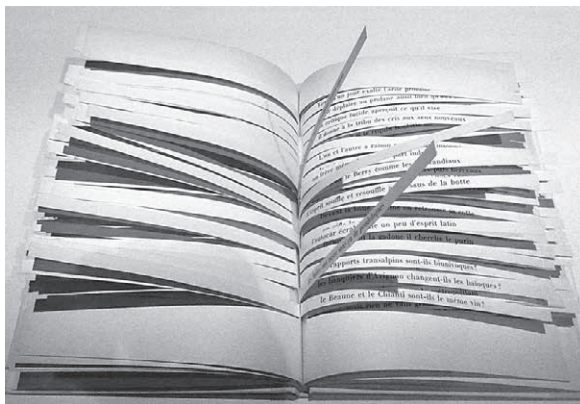
10. Raymond Queneau. *Cent mille milliards de poèmes*, 1961.

11. Office KGDVS. Villa Buggenhout, 2010.

12. MVRDV. Fincas rústicas, 1997.



9



10

de un programa más amplio. De este modo, se abre la posibilidad de explorar alternativas para la vivienda colectiva, así como para el desarrollo de la casa.

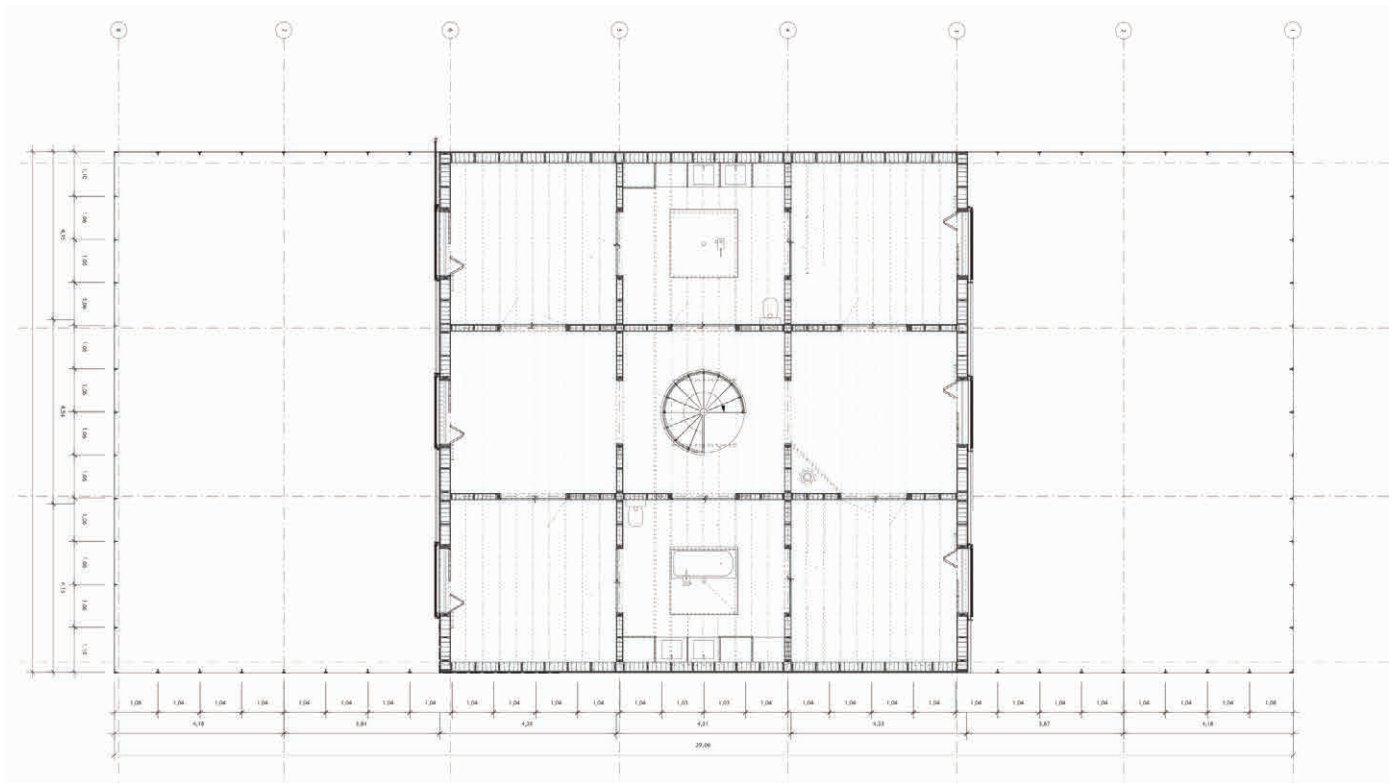
En el proyecto denominado *Fincas rústicas* (MVRDV, 1997) se aborda un interesante estudio para viviendas colectivas que, siguiendo la tradición holandesa, podían transformarse y desarrollarse en el futuro de acuerdo con las expectativas del usuario. En esencia, la

planta de cada vivienda se organizaba en torno a un núcleo húmedo que contenía los módulos de la cocina y el baño como elementos inalterables del espacio. El resto de cada "villa" era un espacio perimetral que se podría adquirir y negociar a voluntad del usuario; un espacio reconfigurable. Este espacio a modo de "collar" también podría pactarse con los demás propietarios y vecinos. Se posibilitaba, de esta manera, el despliegue de diferentes usos de la casa, así como la transformación y progresividad de la misma en el tiempo (figura 12).

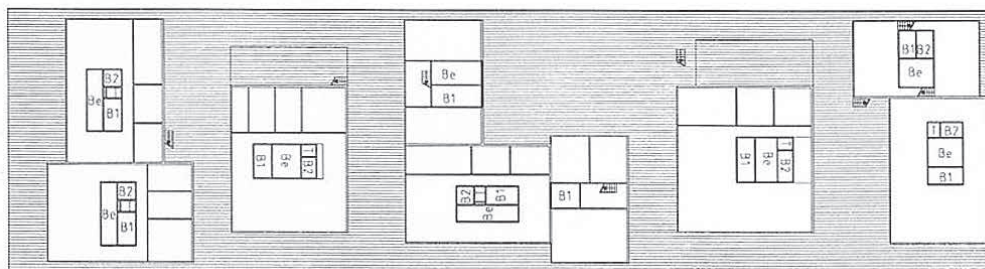
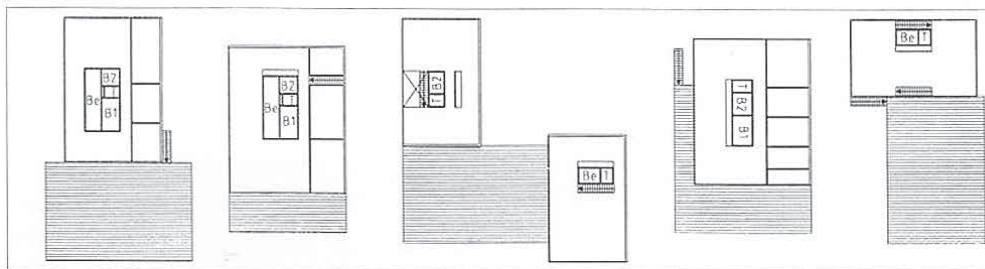
El espacio de la casa era un campo de juego y de superposición de vidas, de acuerdos y de tiempos.

Estos espacios se enunciaban a modo de bandas periféricas que eran algo más que espacios intermedios. Se planteaba un proyecto en el que se daba pie a la incertidumbre del desarrollo de la arquitectura de acuerdo con las biografías y las vidas de los residentes. La habitación colectiva, los relatos de los usuarios, estructuraban un espacio algo más que flexible. Desaparecidos los nexos de articulación y de unión entre las estancias, se habilitan los espacios para negociar.

Las realizaciones sobre la vivienda colectiva de Lacaton y Vassal en la ciudad de Mulhouse (2005) exploran un



11

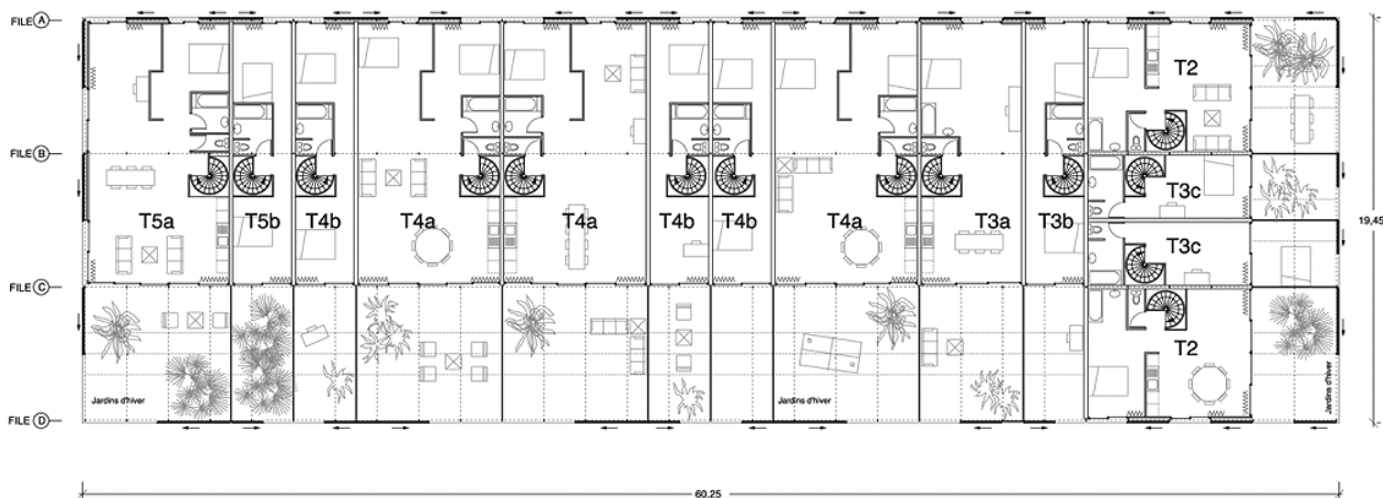


VARIANTE 1 / VARIANT 1
Plantas niveles 1 y 1A / Floor levels 1 and 1A



12

13. Lacaton & Vassal. Mulhouse Social Housing, 2005.



PLAN R+1

13

camino en paralelo a los anteriormente descritos. En gran medida, la apuesta de estos arquitectos se concentra en expandir, ampliar y ofertar mejoras en beneficio de la idea de habitar.

El objetivo de conseguir “más con menos” se obtenía tomando como base un lugar habitable como marco para vivir, netamente caracterizado por los rastros que va dejando el desarrollo de la vida cotidiana. Estos gestos sobre el proyecto doméstico cambian notablemente la arquitectura de la casa y su implicación urbana.

Estas obras y proyectos del grupo francés alteran la tectónica y la construcción habitual de la casa, así como modifican las interferencias entre vivienda y espacio urbano.

El perímetro de la vivienda se espesa y agranda. Líneas sucesivas y paralelas a los paquetes funcionales húmedos del espacio doméstico se constituyen a modo de filtros espaciales en los que la vida diaria se va relacionando con los fenómenos naturales, el clima y el paisaje. Se produce un pacto entre vida, acción cotidiana y naturaleza y/o espacios urbanos. Estas propuestas explican una idea de espacio doméstico expandido, a modo de gradiente, de límites variables, en las que se escenifica el habitar. Un lugar de proximidad con otros residentes, así como de estrecha relación visual y atmosférica con la naturaleza y la ciudad (figura 13).

La vida cotidiana se despliega en ese lugar materializado por una construcción ligera y frágil al mismo tiempo, mutable y luminosa.

La casa como memoria debería dar fe del desarrollo de la vida cotidiana, de aquellos rastros ligeros cambiantes y efímeros. Una memoria aligerada por la relación interna y externa de los espacios entre usuarios y naturalezas.

Con los ejemplos que hemos comentado hasta ahora, se podría decir que la casa ha cambiado de historia, de memoria, de antecedentes, y las estructuras tipológicas del pasado, así como también se está transformando en el mismo sentido la vivienda colectiva⁸.

La sobrevaloración de la estancia, o suma de estancias, sin articulación o nexo (memoria tipológica) se ha venido produciendo en paralelo con la exploración del perímetro del espacio doméstico. En este perímetro se negocian espacios entre vecinos, “se aligera” la memoria e historia de la casa y se exponen los cuerpos.

El armazón de la casa o la vivienda apenas se hace presente, no es la razón que da consistencia a la arquitectura.

Este esqueleto inconsistente, ligero de memorias y alterable o negociable por las vidas de los usuarios es más que arquitectura: es el habitar. ■

8. El proceso del proyecto doméstico está siendo reordenado, lo que de alguna manera tiene que ver con la idea enunciada por Peter Burke: “El proceso por el cual se procesan otras disciplinas, provoca la aparición similar al concepto de “Oicotipo”, realizado como una adaptación a nuevas exigencias sobre costumbres, ecologías, etcétera”. BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal, 2010, p. 150.

Bibliografía citada:

AAVV. *Documents (to come)*. hdFaber, Madrid, 2018.

AURELI, Pier Vittorio. *The possibility of an Absolute Architecture*. Londres / Cambridge: The MIT Press, 2011.

BRUGELLIS, Pino; PETTENA, Gianni; SALVADORI, Alberto, eds. *Radical Utopias*. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Zziggurat. Florencia: Quodlibet, 2018.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal, 2010.

JAMESON, Frederic. *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal, 2009.

LUCAN, Jacques. *Composition, non-Composition. Architecture et théories, XIX-XX siècles..* Lausana: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009.

NAJLE, Ciro. *The Generic Sublime*. Barcelona: Actar, 2016.

Protocolos. *Bartlebooth*. A Coruña, 2016, n.º 2.

José Morales Sánchez (Sevilla). Doctor arquitecto. Profesor catedrático de universidad. Acreditados cinco sexenios de investigación, 1986-2017.

Sara de Giles Dubois (Sevilla). Doctora arquitecta. Profesora Contratada Doctora. Acreditados dos sexenios de investigación 2000-2013.

FICCIONES. DE LA ARQUITECTURA NARRATIVA Y LAS NARRACIONES ARQUITECTÓNICAS AL ARQUITECTO COMO CONTADOR DE HISTORIAS

FICTIONS. FROM NARRATIVE ARCHITECTURE TO ARCHITECTURAL NARRATIVES, TO THE ARCHITECT AS A STORYTELLER

Luis Miguel Lus Arana (<https://orcid.org/0000-0001-5826-2642>)

RESUMEN Las ficciones, entendidas en un sentido amplio, forman parte del quehacer habitual del arquitecto. Desde la definición del programa al proceso de proyecto, los arquitectos requerimos de narrativas que guíen nuestra toma de decisiones. La ficción, en sentido estricto, ha estado presente también en diferentes formas a lo largo de la historia de la arquitectura, proporcionando ideas alternativas u ofreciendo entornos propicios para la especulación, la generación de discursos y de críticas. “Ficciones...” propone un sucinto recorrido por los modos en que la ficción ha interactuado históricamente con la disciplina como punto de partida para analizar el trabajo de una nueva generación de arquitectos que, en un momento de particular difusión de límites entre aquella y su periferia, la utilizan de maneras diversas. La primera parte analiza el tradicional uso de la ficción como catalizador de procesos de proyecto ejemplificado en el trabajo de la firma estadounidense Design With Company. A partir de este, el texto pasa a examinar el fenómeno que, agrupado en torno al debate sobre la arquitectura-ficción, ve cómo profesionales de la arquitectura encuentran en la producción de ficción arquitectónica un campo alternativo de ejercicio profesional.

PALABRAS CLAVE literatura; especulación; fabulación; utopía; ciencia ficción

SUMMARY Fictions, taken in a broad sense, are part of the architect's daily practice. From the definition of the program to the design process, architects need narratives to guide their decision making. Fiction, in the strict sense, has also been present in different forms throughout the history of architecture, providing alternative ideas or offering favorable environments for speculation, and for the generation of discourses and criticism. “Fictions...” offers a quick overview of the ways in which fiction has interacted historically with the discipline as a starting point to analyze the work of a new generation of architects who, working in a moment of particular blurring of boundaries between architecture and its periphery, use it in different ways. The first part analyzes the traditional use of fiction as a trigger for design processes, using the work of the American office Design With Company as a case study. Secondly, the text examines the phenomenon which, gathered around the discussion on architecture-fiction, finds architecture professionals gravitating towards the production of architectural fictions as an alternative field to practice the profession.

KEYWORDS Literature; Speculation; Fabulation; Utopia; Science Fiction.

Persona de contacto / Corresponding author: koldolus@gmail.com. Universidad de Zaragoza. España.

"Su carencia de realidad solo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealdad...". Jorge Luis Borges sobre *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931)¹.

En 1944, Jorge Luis Borges publicaba la obra que seguramente cimentaría la percepción que de la literatura del argentino quedaría en el imaginario colectivo: *Ficciones*. El volumen era en realidad una revisión ampliada de la colección de cuentos *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), que ya contenía algunas de las narraciones más recordadas del escritor, como la que le daba título, "Las ruinas circulares" y, sobre todo, "La biblioteca de Babel". *Ficciones* sería el lugar, en cualquier caso, en que este último relato tomaría su forma definitiva tras una revisión del texto para la edición de 1956, que corregía un error en la descripción y permitía que la biblioteca fuera, efectivamente, infinita. Más allá de su utilidad retórica, Borges y "La biblioteca de Babel" adquieren su relevancia por mostrar de una forma particularmente vívida la capacidad de las obras de ficción para sugerir o *suscitar* ideas y formas, y de ahí su interés para la arquitectura disciplinar. "*El arte –siempre– requiere irrealdades visibles*", decía Borges en "Avatares de la

tortuga"², y algunas de las irrealdades *visualizables* contenidas en sus "fábulas gnóstico-cabalísticas"³ fueron, inevitablemente, arquitectónicas.

ARQUITECTURA Y FICCIÓN: IDEA, IMAGEN, DISCURSO Y FORMA

El caso de Borges también pone de relieve lo productivo de las limitaciones inherentes al intercambio *transdisciplinar* (ficción literaria-arquitectura) por su naturaleza simultánea de traducción *transmediática* (lenguaje escrito-imagen/espacio). Así lo muestran los múltiples análisis y reconstrucciones que de la biblioteca se han hecho tanto desde el mundo de la arquitectura como desde otros campos (figura 1). Como señala Cristina Grau, en Borges a menudo la complejidad está en la descripción del espacio, y no tanto en el espacio que describe, pero esta descripción –su estructura, los términos utilizados, el orden y las repeticiones–es, sin embargo, una característica inalienable de aquel⁴. Unido a la polisemia inherente

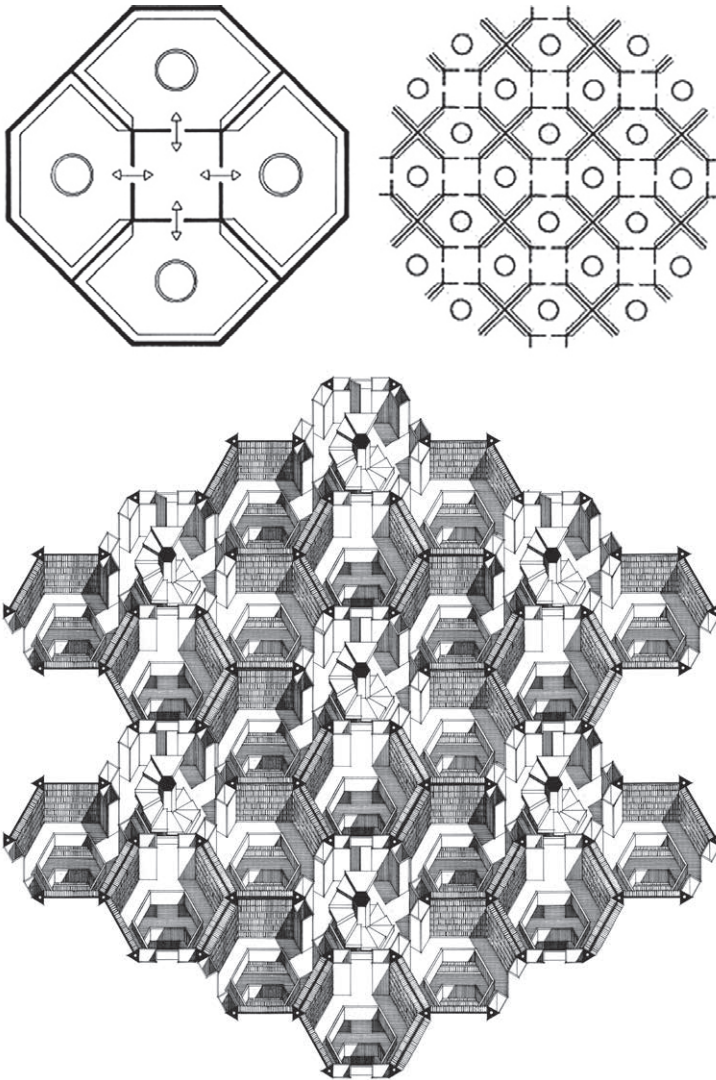
1. BORGES, Jorge Luis. Films. En: Jorge Luis BORGES. *Discusión*. Buenos Aires: M. Gleizer, Colección de Nuevos Escritores Argentinos, 1932.

2. BORGES, Jorge Luis. Avatares de la tortuga. En: Jorge Luis BORGES. *Discusión*. Obras completas, vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 254-259.

3. ABRAHAM, Carlos. *Borges y la ciencia ficción*. Granada: AJEC, 2010, p. 40.

4. GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, col. Ensayos Arte, 1989, pp. 65-84, esp. 66-69.

1. Comparativa entre diferentes interpretaciones de la biblioteca de Babel: esquemas de Cristina Grau (1989) y perspectiva militar de Antonio Toca (1989).
2. Uno de los 11 aguafuertes inspirados en el relato realizados por Erik Desmazières (1997-98).



1

a lo literario, esto hace que podamos encontrar el espíritu de la biblioteca de Borges en visualizaciones tan alejadas de la descripción del relato como la piranesiana versión aportada por Erik Desmazières en su colección de aguafuertes de 1997-1998⁵, a la postre una de las visiones con las que más se la asocia (figura 2). Y lo mismo ocurre con la igualmente hiperbólica adaptación que Dante Ferretti haría de la biblioteca descrita por Umberto Eco en *Il nome della rosa* (1980) para su adaptación al cine. La de Eco, inspirada en su construcción literaria en Borges, no transmitía la misma complejidad cuando se traducían a

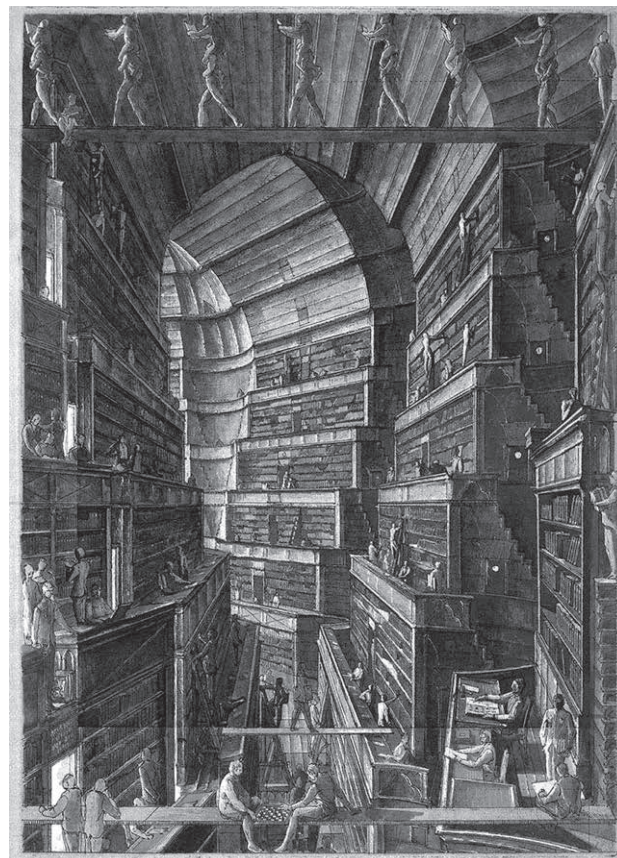
un espacio visual. La forma final, de hecho, resultaría más cercana a la de la también piranesiana ciudad descrita por un Borges posterior en *El inmortal* (1947).

Habida cuenta de esta poliédrica capacidad de sugereencia, no es sorprendente que la arquitectura disciplinar haya encontrado en la ficción, literaria o de otro tipo, fuente de inspiración habitual a lo largo de su historia. Ya en el siglo XX, es conocida la influencia que el pseudomanifiesto *Glasarchitektur* (1914), del escritor protosurrealista Paul Scheerbart, tendría en los arquitectos de la Gläserne Kette, alcanzando incluso a futuros funcionalistas como Walter

5. DESMAZIÈRES, Erik. *Onze estampes inspirées de la nouvelle de Jorge-Luis Borges "La biblioteca de Babel"*. París: Aux dépens de l'artiste/Atelier René Tazé, 1998.

Gropius o Adolf Behne⁶. Pero de igual forma resulta difícil desligar las fantasías antigravitatorias que aparecerían en varios de sus relatos –muy notablemente “Der Kaiser von Utopia: Ein Volksroman”, 1904– de las arquitecturas voladoras que Wenzel Hablik propondría en la misma época⁷. Tampoco es sorprendente que Reyner Banham, cuando escriba a finales de la década de 1950, en la que la ciencia ficción *pulp* contribuiría en gran medida a construir el imaginario arquitectónico de toda una generación, reivindicara la figura de Scheerbart, así como la relevancia de la ficción en general⁸. En su artículo de 1958 “Space, Fiction, and Architecture” incluía una cita de Moholy Nagy en la que este afirmaba que “necesitamos utópicos de genio, un nuevo Julio Verne, no para esbozar en amplias perspectivas una utopía tecnológica fácil de comprender, sino la condición misma de [los] hombres futuros”⁹. La ciencia ficción es, concluía Banham, “parte de la educación esencial de la imaginación de cualquier tecnólogo”¹⁰, y a ella recurriría en muchos de sus artículos.

Mucho antes, sin embargo, la ficción ya había prestado sus servicios a la arquitectura como herramienta para la elaboración de discursos. En la historiografía reciente esta vertiente estaría seguramente mejor representada por *Delirious New York* (1978), el “manifiesto retroactivo del manhattanismo” donde Rem Koolhaas reescribe la historia de Manhattan, mezclando lo real con lo ficticio o lo imposible para crear, como afirma William Saunders, una “fantasía gnómica” que comunica “percepciones poéticas de realidades fundamentales subyacentes”¹¹. Esta función mayéutica de la ficción es una vieja conocida de la filosofía, y en los albores de la tratadística renacentista, ya había sido explotada por Filarete en su



2

Libro Architettonico (c. 1464), donde una conversación ficticia servía como entorno para la descripción de las ciudades ideales de Sforzinda y Plusiápolis. Trescientos

6. Ver WHYTE, Iain Boyd. Introduction. En: Iain BOYD WHYTE, ed. y trad. *The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985.

7. Me refiero a *Der Bau der Luftkolonie* (1908) y *Fiegende Siedlung* (1907/14). Aunque el segundo fue publicado por Hablik en *Cyklus Architektur* (1925), la primera mención al primero que he podido localizar aparece en COLLINS, George R. *Visionary drawings of architecture and planning, 20th century through the 1960s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979.

8. BANHAM, P. Reyner. *The Glass Paradise*. En: *Architectural Review*. Londres: The Architectural Press, febrero 1959, n.º 125, pp. 87-89.

9. MOHOLY-NAGY, László. *Von Material Zu Architektur*. Múnich: A. Langenverlag, Bauhausbücher, n.º 14, 1929, p. 17. Citado en BANHAM, Reyner P. *Space, Fiction, and Architecture*. En: *The Architects' Journal*. Londres: The Architectural Press, 17 abril 1958, vol. 127, pp. 557-559.

10. *Ibid.*, p. 559.

11. SAUNDERS, William S. *Rem Koolhaas's Writing on Cities: Poetic Perception and Gnomonic Fantasy*. En: *Journal of Architectural Education*, septiembre 1997, vol. 51(1), pp. 61-71. Cita en p. 61.

3. Imagen de "The Nocturnal Tower" (CJ Lim/Studio. 8 Architects, 2007), proyecto e historia corta de ficción publicada en *Short Stories: London in Two-and-a-Half Dimensions* (2011).

años después, Giambattista Piranesi la recuperaba, en la forma de un diálogo socrático, en los *Parere sull'architettura* (1765), que elaboraban la posición del arquitecto italiano en el debate sobre el origen griego, romano o etrusco de la arquitectura clásica¹². Más recientemente, Hubert de Cronin Hastings, editor y propietario de *Architectural Review*, actuando bajo la personalidad ficticia de Ivor de Wolfe –o Wofle¹³–, escribiría una versión moderna (en cuanto a *brutalista*) de la *Utopía* de Thomas More en *Civilia: the end of suburban man* (1971)¹⁴. En ella, Hastings construía una crítica al urbanismo de las *new towns* inglesas de posguerra a través de la descripción de la ficticia Civilia, una oda tanto al pintoresquismo como a la arquitectura británica de 1950-1970 situada en algún lugar entre Birmingham y Leicester.

Pero junto con su valor teórico o crítico, estas obras venían también acompañadas de la creación de un universo formal: el *Libro Architettonico* venía profusamente ilustrado con dibujos de la propia mano de Filarete que puede entenderse son la base sobre la que se ha construido la descripción de Sforzinda. Pero, en sentido contrario, no es difícil imaginar estos eclécticos diseños como un producto surgido del fragor de la invención narrativa. Lo mismo puede decirse de los *Parere*, que darían origen a tres monumentales composiciones edificatorias a las que posteriormente Piranesi añadiría otras seis en 1767, más otras dos que nunca llegaría a terminar. *Civilia*, por último, más que por su acerada sátira, es hoy en día recordada por los *collages*, realizados a partir de cientos de fotografías de edificios modernos, con los que Kenneth Browne ilustraría la utopía satírica de Hastings. Todas ellas ponen de relieve, en fin, la habilidad de la ficción para construir discursos, engendrar ideas y sugerir o suscitar imagen y forma arquitectónica.

FICCIONES DE DISEÑO: DESIGN WITH COMPANY.

ESPECULACIÓN O FABULACIÓN ARQUITECTÓNICA

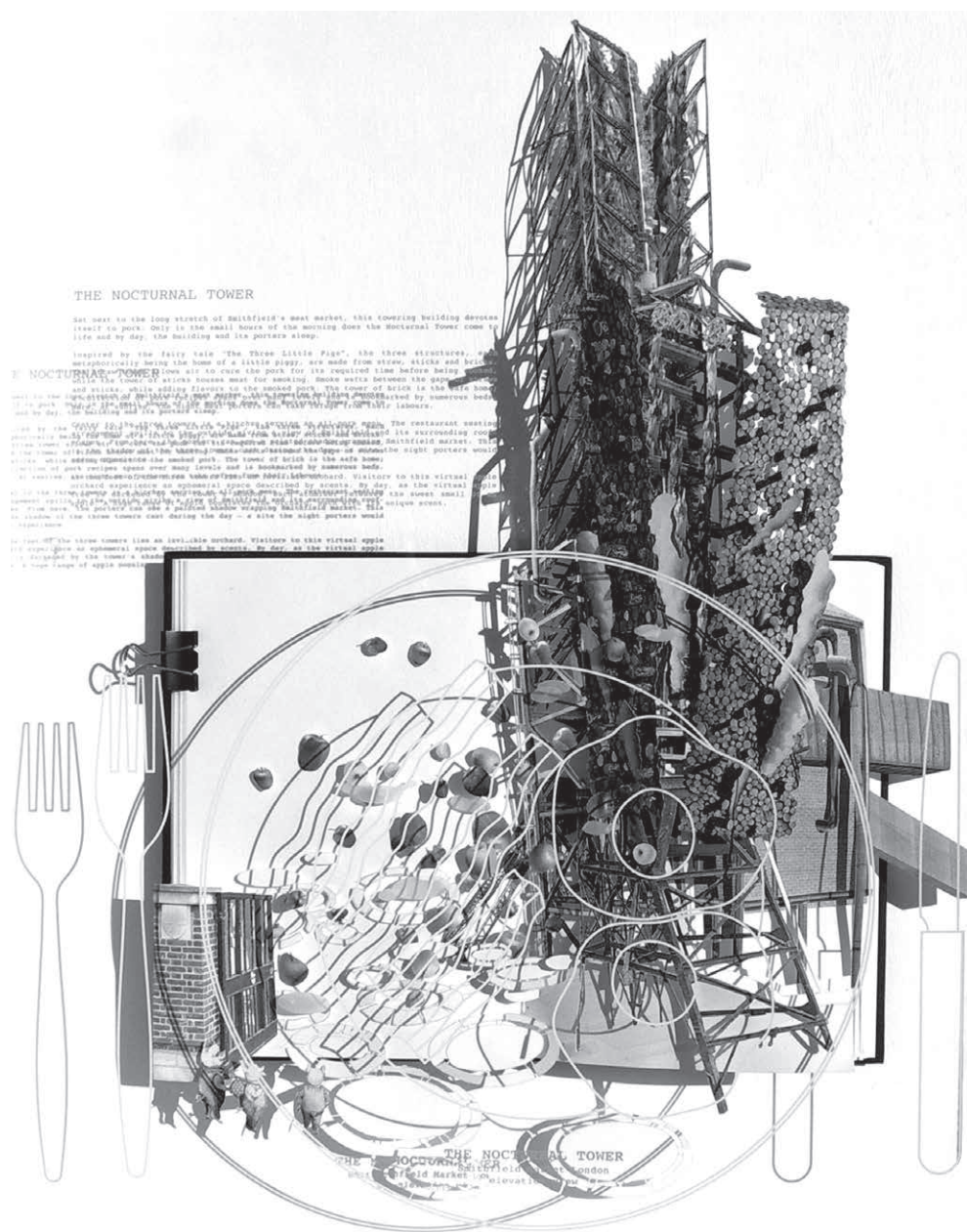
Los múltiples modos en los que la ficción puede apropiarse para su uso en la arquitectura han hecho que esta haya protagonizado diversas incursiones en la escena disciplinar a lo largo de la historia. Encargos ficticios, concursos teóricos o narrativas imaginarias han servido de base a arquitectos de todas las épocas para la realización de ejercicios de proyecto, con un momento particularmente prolífico durante el período visionario de las décadas de 1960 y 1970 que se prolongaría durante la recesión subsiguiente en una década de "paper architecture". La convulsa situación de los últimos diez años ha visto una renovación de este lazo con la ficción, particularmente en profesionales dedicados al ámbito docente cuya obra pertenece más al ámbito de lo especulativo, aunque no exclusivamente. Este perfil, dentro del ámbito anglosajón, puede identificarse en prácticas como las de C.J. Lim/Studio 8, Smout-Allen, o FleaFolly Architects –autodefinidos estos últimos como *architectural storytellers*–, Bureau Spectacular, en Estados Unidos, o el estudio francés We Are an Event, actualmente afincado en México. En general, la actividad de todos ellos se orienta, sobre todo, hacia la producción de imágenes y objetos: pabellones o mobiliario en ocasiones, pero sobre todo instalaciones, maquetas, dioramas o esculturas, que surgen como representación alegórica, en forma arquitectónica, de discursos narrativos. Sin embargo, la ficción no es aquí únicamente una herramienta para el proyecto, sino también un producto en sí mismo, a menudo en forma de relatos, como los contenidos en *Short Stories: London in Two-and-a-Half Dimensions* (2011)¹⁵, de C.J. Lim (figura 3), o la novela gráfica *Citizens of No Place* (2012), que agrupa las historias cortas en las que Jimenez Lai, fundador de Bureau Spectacular, desgana, a través de historias de

12. Para una revisión en profundidad del texto, ver WILTON-ELY, John. Introduction. En: Giambattista PIRANESI, *Observations on the letter of Monsieur Mariette* (...). Trad. Caroline BEAMISH y David BRITT. Los Ángeles, CA: Getty Research Institute, col. Texts & Documents, 2002, pp. 1-86.

13. El seudónimo habitual de Hastings era De Wolfe. De hecho, así aparece en la primera edición de *Civilia*, publicada como número especial de *Architectural Review* en junio de 1971. Sin embargo, en la publicación ampliada del libro (véase nota siguiente), de ese mismo año, apareció por error como De Wofle.

14. DE WOFLE (sic), Ivor; BROWNE, Kenneth. *Civilia: the end of sub urban man: a challenge to Semidetsia*. Londres: The Architectural Press, 1971.

15. LIM, C.J.; LIU, Ed. *Short Stories: London in Two-and-a-Half Dimensions*. Abingdon, Oxon; Nueva York: Routledge, 2011.



Dentro de este grupo, un caso que muestra de manera particularmente vívida la simbiosis entre producción de ficción y génesis arquitectónica es, quizá, el de Design With Company (en adelante, DWC), oficina situada en Chicago y compuesta por dos nativos de Michigan cuyo

17. MORTICE, Zach. Next Progressives: Design with Company. En: *Architect Magazine* [en línea]. Washington, D.C.: Hanley Wood, 15 septiembre 2015. [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <https://www.architectmagazine.com/next-progressives/>

4. Bureau Spectacular: estructura temporal *Tower of Twelve Stories* (Coachella Valley Music and Arts Festival, California, 2016).

5. Jimenez Lai: página de la historia corta "Sociopaths" (2012).



4

de pertenencia a un Medio Oeste americano tradicionalmente condenado a una opresiva y vasta "medianidad". En sus diferentes proyectos, la ficción, construida

siempre después de un proceloso proceso de búsqueda y análisis de referentes, es un catalizador para la creación y una herramienta que aporta la narrativa necesaria para guiar el proceso de diseño. Pero, en sentido contrario, el producto final se convierte también en una nueva mitología compuesta por arquetipos/mitemas extraídos de una arquitectura popular cuyo escaso pedigrí abrazan precisamente por su potencial mitopoético, lo que les permite generar retrospectivamente una identidad de nuevo cuño para un *Midwest* supuestamente carente de historia.

Así, DWC se definen como practicantes de lo que denominan *slipstream architecture*, que entienden como aquella que, nuevamente aludiendo a una función mayéutica, "*revela condiciones latentes de la realidad por medio de narrativas y ficciones de diseño*"¹⁸. Esta es, en principio, una atribución tradicional de la ficción, que, bien desde la sátira, la hipérbole o la metáfora, se diseña a menudo como un espejo que deforma la realidad, haciendo más evidentes sus atributos en el proceso. En el caso de la ficción especulativa, a menudo indisolublemente ligada a las condiciones del presente desde el que se produce, esta ligazón ha permitido a algunos autores hablar de determinados subgéneros –muy notablemente el *cyberpunk*, en su relación con la posmodernidad– como un *mapa cognitivo* de la realidad¹⁹. Resulta reveladora, en este sentido, la desvinculación que los autores hacen con respecto de la noción tradicional de *arquitectura especulativa*, históricamente emanada de la prospectiva, y por ello a una determinada plausibilidad, por improbable que esta sea. Frente al *architectural speculator*, ellos proponen la figura del *architectural fabulist* (fabulador/fabulista arquitectónico), "*aquel que distancia lo cotidiano a través de fábulas arquitectónicas, para crear un paisaje contemporáneo de placentera disonancia cognitiva, volviendo lo familiar extraño o lo extraño familiar*"²⁰. Nuevamente, la familiarización/desfamiliarización son herramientas habituales

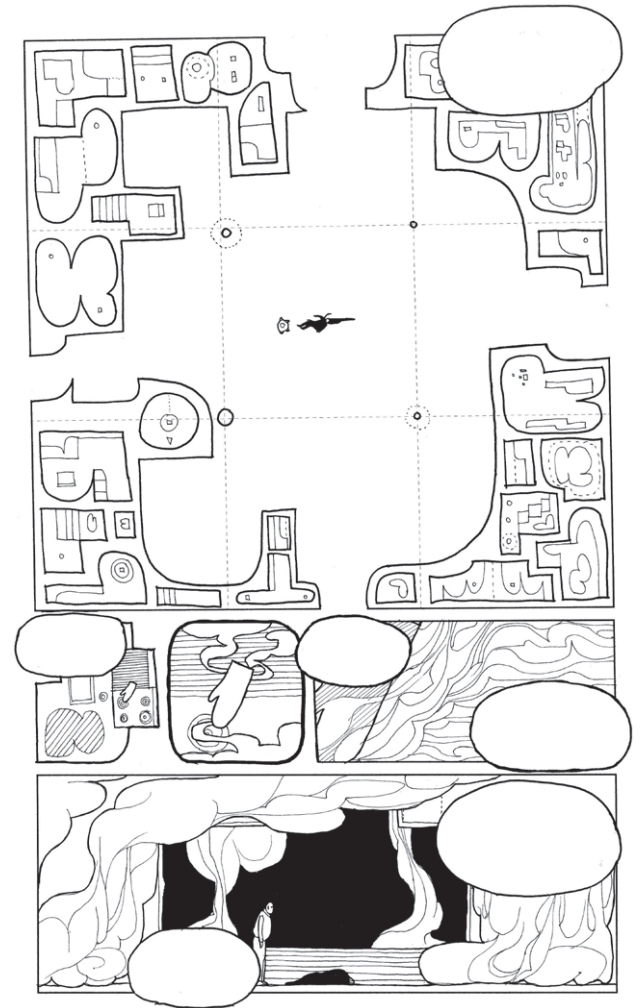
18. DWC utilizan este término en referencia a la ciencia ficción *slipstream*, término que Bruce Sterling y Richard Dorsett acuñarían, por oposición al *mainstream*, para agrupar aquella ciencia ficción que incorporaba elementos fantásticos o surrealistas, provocando en el lector una sensación de extrañeza. Ver: STERLING, Bruce. *Slipstream*. En: *Science Fiction Eye. Beyond Cyberpunk*. Til Washington, D.C.: 'Til You Go Blind Cooperative, julio de 1989, vol. 1, n.º 5, s/p.

19. Véase, por ejemplo, Post futurism and the End of Science Fiction. En: Vivian SOBCHACK, *Screening Space. The American Science Fiction Film*. Segunda ed. ampliada. Nueva York: Ungar, 1997, pp. 299-305.

20. HICKS, Stewart; NEWMeyer, Allison. Tales from the Fabulous Middle. Conferencia en *MAS Context: Analog*. Chicago: New Projects Gallery, 15 de octubre de 2011. En: *mascontext.com* [en línea], [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <<http://www.mascontext.com/events/mas-context-analog-2/mas-context>

en la ficción, y muy especialmente en la ciencia ficción, como han señalado autores como Vivian Sobchack, que DWC reorientan hacia un cierto realismo mágico²¹. Entremezclando lo cotidiano con lo improbable, buscan crear en el observador una sensación de extrañamiento que abre la puerta a una nueva percepción de la realidad. La obra del estudio juega así con la ficción en varios niveles, diseñando encargos ficticios para clientes inexistentes y situándolos en una realidad coincidente en gran medida con la nuestra en la que se insertan imaginarios hechos pasados o procederes surrealistas: una realidad que proporciona las narrativas necesarias para su diseño y fuera de las cuales aquellos no podrían existir.

En el estrato más bajo de interacción con la ficción se encuentra un proyecto como *Late Entry to the Chicago Public Library Competition*, que por otra parte resulta paradigmático de los procesos de creación de narrativas y de la traducción de estas en forma arquitectónica habituales en el estudio. Creado para la Chicago Architecture Biennial de 2015, *Late Entry...* nace como continuación de una suerte de tradición local inaugurada en 1965 por Claes Odenburg con su *Late Submission to the Chicago Tribune Architectural Competition of 1922*, que respondía retroactivamente y en clave surrealista al concurso de cuatro décadas antes, y que sería apropiada y expandida por Stanley Tigerman, Stuart E. Cohen y Ben Weese en el posterior *Late Entries to the Chicago Tribune Tower Competition* de 1980²². En realidad, esta tradición de añadir propuestas ficticias y satíricas podría incluso retrotraerse hasta el concurso original, tras el cual Robert McCormick, propietario y editor del *Tribune*, encargó a varios caricaturistas de la plantilla del periódico que presentaran sus propias propuestas, posteriormente exhibidas y publicadas junto con las auténticas²³. Siguiendo este precedente, DWC revisarían otro concurso emblemático



5

de la ciudad, el de la Harold Washington Public Library de 1987, proyecto adjudicado al arquitecto local Thomas

analog-stewart-hicks-allison-newmeyer>. De nuevo, los autores se apropian aquí de conceptos y terminologías originados en lo literario; en concreto, en la discusión sobre la ciencia ficción apuntada por Robert SCHOLLES en *Structural Fabulation; An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1975.

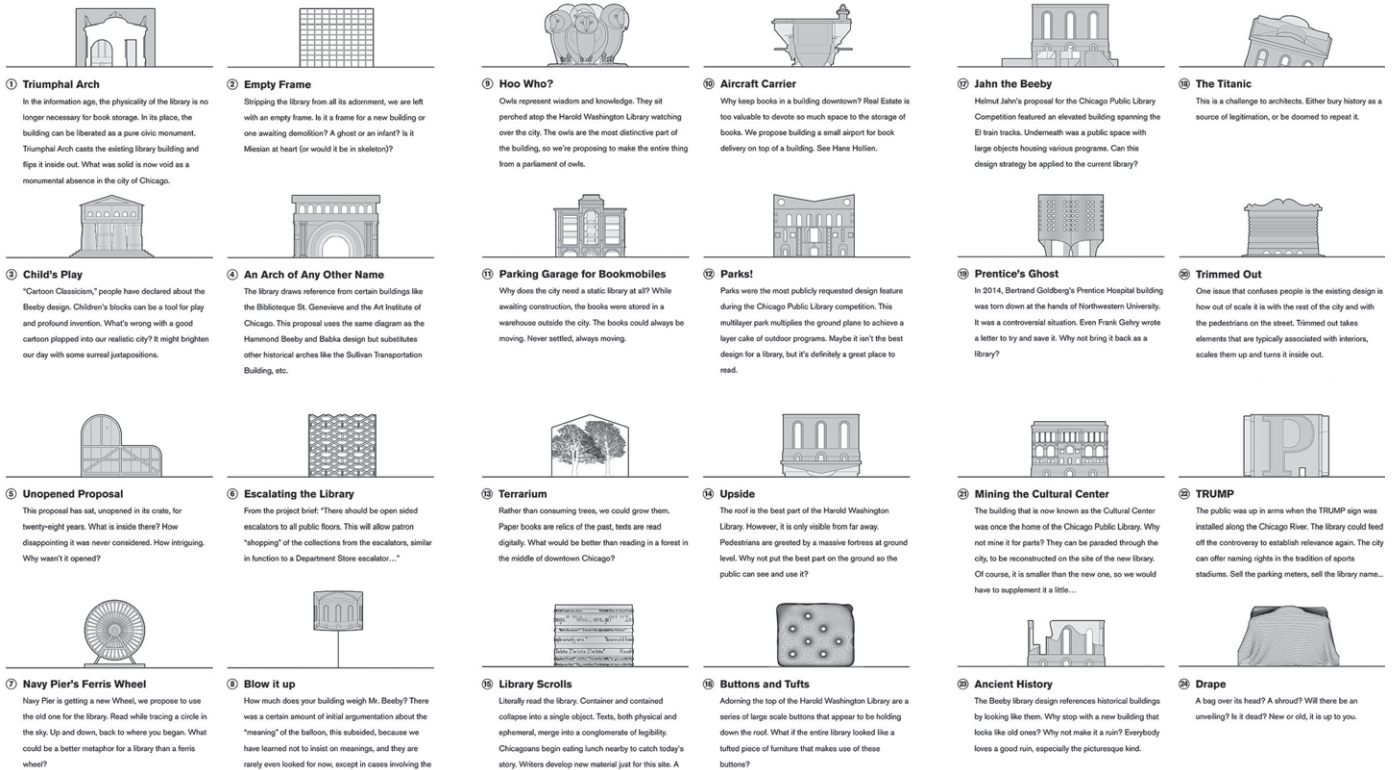
21. En relación con los procesos de familiarización en la ciencia ficción, véase: The Alienation of the Familiar. En SOBCHACK, *op. cit. supra*, nota 19, pp. 107-135.

22. TIGERMAN, Stanley; COHEN, Stuart E. *Late entries to the Chicago Tribune Tower competition*. Nueva York: Rizzoli, 1980.

23. Véase SOLOMONSON, Katherine. *The Chicago Tribune Tower Competition: Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*. Urbana: University of Chicago, 2003, esp. p. 57-60.

6. Design With Company: *Late Entry to the Chicago Public Library Competition* (2015). Respuestas arquitectónicas a las veinticuatro reacciones al concurso original seleccionadas por el estudio.

7. *Late Entry to the Chicago Public Library Competition* (2015): axonometría explotada.



Beeby que desencadenaría un torrente de reacciones, a menudo desfavorables.

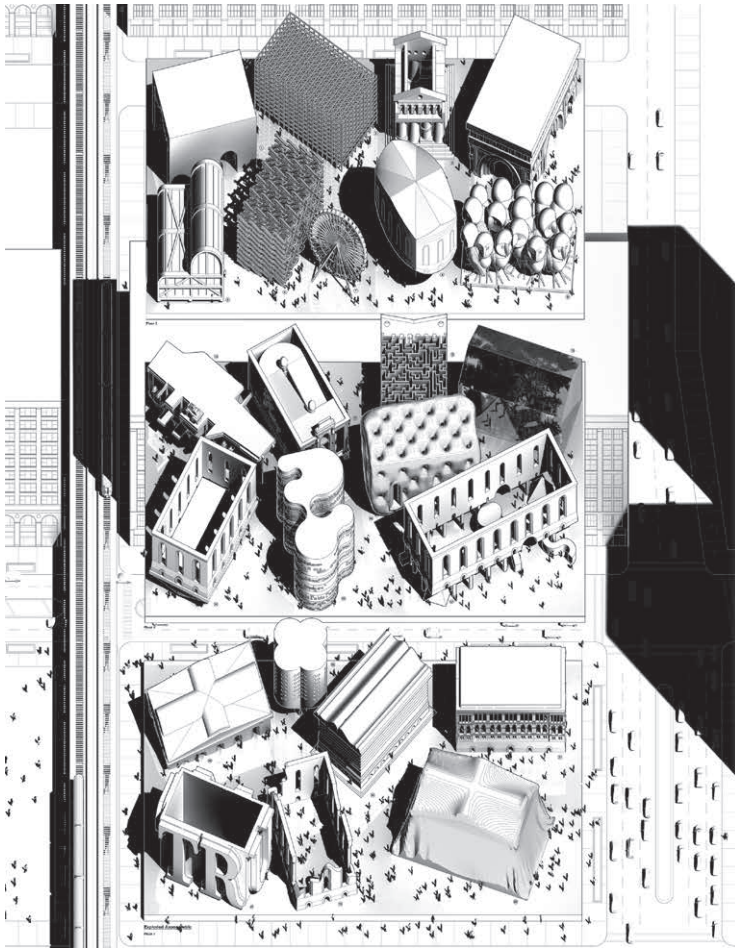
Viendo en estas reacciones un valioso capital argumentativo, los arquitectos decidieron realizar una búsqueda en los fondos de la propia biblioteca, identificando mil entradas diferentes de entre las cuales veinticuatro fueron seleccionadas para engendrar una respuesta en forma arquitectónica²⁴ (figura 6). De este modo, se encontraron con 24 “entradas tardías” que respondían de manera intencionadamente parcial no al concurso, sino a la propuesta

ganadora, y que podían ser recompuestas en un único elemento arquitectónico, un artefacto “*que se comporta como una ciudad, jugando con escala, legibilidad y narrativa*”²⁵: un posmoderno *collage* compuesto literalmente de “pequeñas narrativas” (*pétits récits*), pequeñas ficciones arquitectónicas que funcionan como representaciones simbólicas de las percepciones complementarias de un mismo evento (figura 8). En su momento, el edificio construido (real) había sido criticado, al igual que la Tribune Tower, por ser un falso pastiche pseudohistoricista, esto

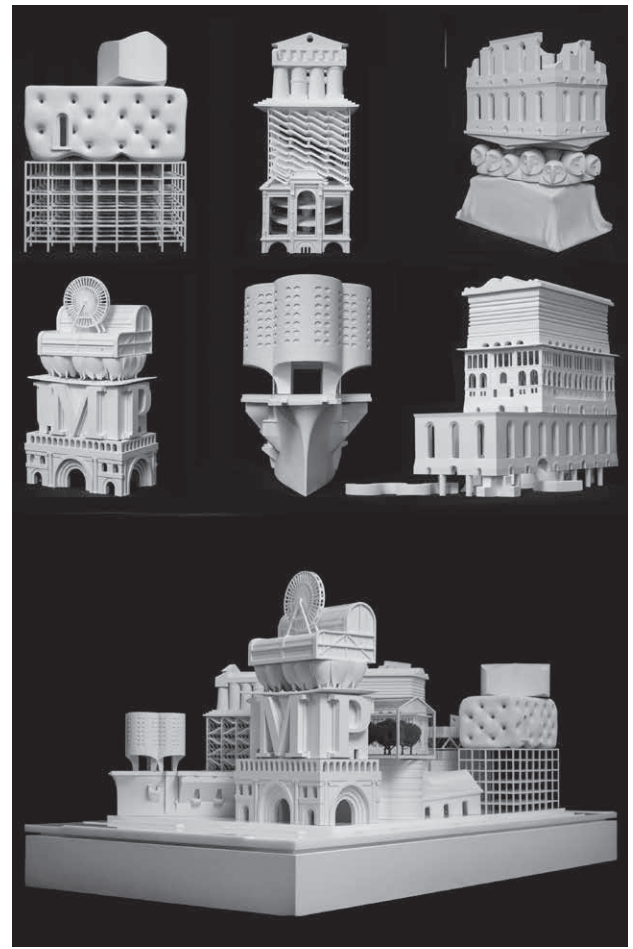
24. “Nos interesaba (...) encontrar la forma de delaminar todas las narrativas que están presentes tanto dentro de la arquitectura en sí misma como aquellas que superponen sobre ella aquellos que la juzgan”. HICKS, Stewart. Conferencia en el evento “Envisioning New Spatial Organizations”, Chicago: Chicago Design Museum, 14 de febrero de 2018. En: *mascontext.com* [en línea], [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <http://www.mascontext.com/events/mas-context-spring-talks-2018/envisioning-new-spatial-organizations>

25. HICKS, Stewart; NEWMeyer, Allison. *Late Entry to the Chicago Public Library Competition*. En: *MAS Context*. BOLD, primavera 2016. Chicago: MAS Studio, n.º 29, pp. 144-55.

8. Late Entry to the Chicago Public Library Competition (2015): maquetas de agrupaciones parciales y maqueta de conjunto de una de las agrupaciones seleccionadas.



7



8

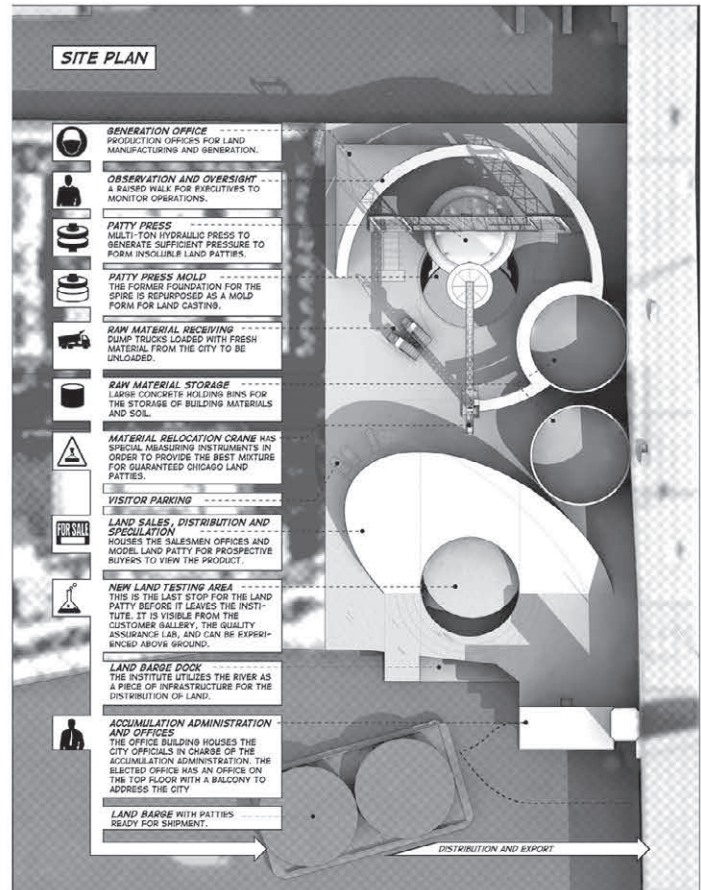
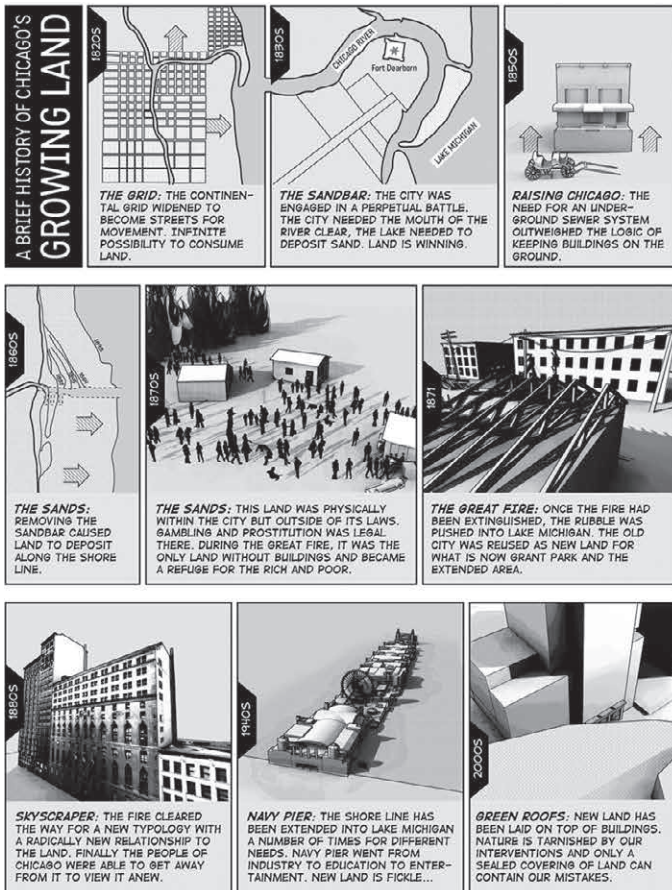
es: por tratar de conjurar la visión de un ficticio pasado arquitectónico que no era sino una construcción artificial creada alrededor de los usos del Viejo Mundo. En un irónico juego de opuestos, la (ficticia) propuesta de DWC genera una forma arquitectónica engendrada a partir de fragmentos de la muy real historia del proyecto de Beeby, que son utilizados como catalizador formal para producir un *collage* que es tanto un diseño como una representación, simbólica, pero legible, de un debate (figura 7).

Esta actitud pseudoarqueológica, que rescata hechos del pasado y se hace eco de ellos, reformulándolos como estrategias de proyecto formalmente productivas, está presente de una u otra manera en la mayoría de los proyectos de la oficina, como los anteriores *Chicago Institute for Land Generation* (2010) y su secuela, *Chicago P.L.O.T.s* (2011)²⁶. En este caso, el proyecto partía de la insólita pero real figura de George Streeter, quien había reclamado la propiedad y autonomía jurisdiccional

26. HICKS, Stewart; NEWMeyer, Allison. Chicago P.L.O.T.s - A Land Institute Addendum. En: *PLAT Journal*. If you see something, say something. Houston, Tex.: Rice School of Architecture, primavera / verano 2012, n.º 2.0; y HICKS, Stewart; NEWMeyer, Allison. Chicago Institute of Land Generation. En: *Bracket*. Goes Soft. Barcelona, Nueva York: Actar, 2012, n.º 2, pp.159-167.

9. Design With Company: *Chicago Institute for Land Generation* (2010). Extractos de la historia ficcionalizada de Chicago y planta de la sede propuesta para la también ficticia organización que da nombre al proyecto.

10. Design With Company: *Farmland World* (2011): Sección del Farmhouse Bulb Hotel.



9

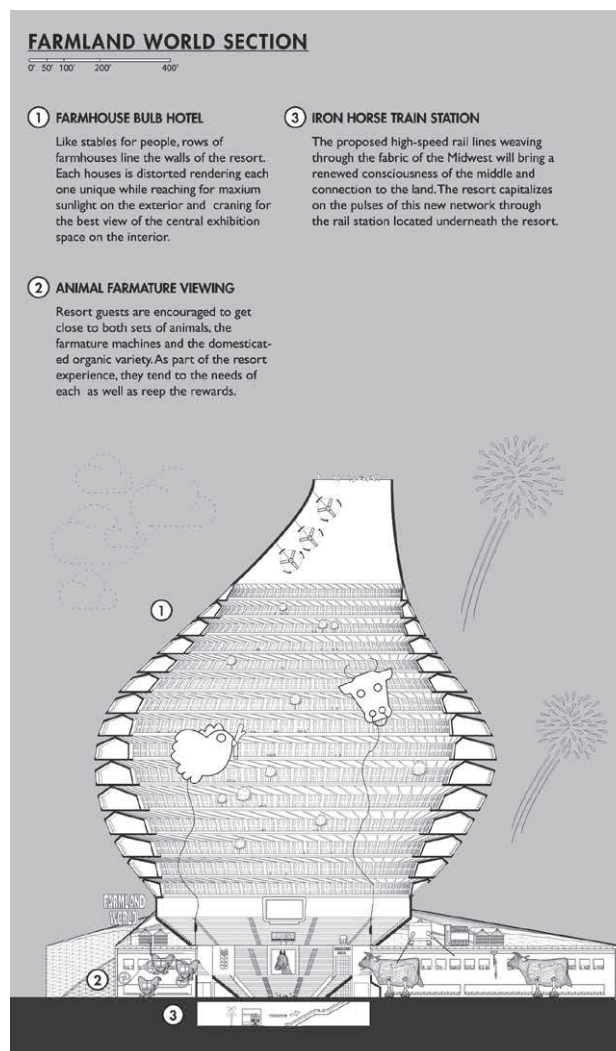
de The Sands, una franja de terreno producida por la acumulación de arena en la bahía de Chicago a cuyo crecimiento, de acuerdo con la tradición local, había contribuido. Expandiendo la mitología de esta historia, que es en parte leyenda, Hicks y Newmeyer relataban la creación de un instituto público que gestionaría la reutilización de la tierra de excavación producida en el crecimiento de Chicago para crear islas-estado artificiales en la bahía. En este caso, el proyecto arquitectónico-urbano, que abarca tanto el diseño de las instalaciones de la institución como el *master plan* para la bahía, es, pese a su atractivo formal, secundario: el verdadero proyecto es la revisión mágica de la historia, codificada en la forma de una narrativa gráfica (figura 9), así como la

crítica implícita en la propuesta, cargada de una evidente componente satírica. Una aproximación similar tendría lugar en el caso del sarcástico "Monumento a Bruce", que documentaba en 2013 la inauguración de la estructura que alojaría la bola de demolición que acabaría, pocos meses después, con el Prentice Women's Hospital, de Bertrand Goldberg.

Toda esta construcción mitopoética pasa al primer plano, en cualquier caso, en aquellos proyectos en que los arquitectos se enfrentan al aparente vacío referencial de su Medio Oeste natal, cuya ausencia de iconografía cultural prestigiada se aprovecha para recolectar arquetipos insólitos dentro de un discurso crítico-celebratorio de la cultura americana. DWC construye así un *Midwest*

más mágico que mítico cuya iconografía se asume hasta el punto de la parodia como base para una investigación formal que genera arquitecturas descabelladas, pero cuidadosa y hábilmente diseñadas. Así sucede en *Farmland World* (2011)²⁷, proyecto que plantea reconvertir las granjas del Medio Oeste en complejos turísticos agropecuarios (“mitad parque temático, mitad granja en funcionamiento”), lo que resulta, merced a la mezcla de tipologías y referentes formales asociados, en objetos como el Farmhouse Bulb Hotel: híbrido entre un hotel de John Portman y un estadio de rodeo (figura 10). En él las habitaciones son sustituidas por anillos concéntricos de granjas que se abren al vacío central, en cuya base puede contemplarse el espectáculo de ver las vacas pastar, mientras el bulboso exterior alude tanto a las torres de la Marina City de Bertrand Goldberg como a formas animales y vegetales. En el mismo complejo, las *animal farmatures* (farm + armature) aparecen como gigantescas estructuras agrofabriciles destinadas al mismo tiempo a fines pedagógicos (figura 11) cuyo exterior zoomórfico insertan este Medio Oeste de fantasía en una genealogía arquitectónica que abarca desde la neovanguardia de los años 60 hasta el elefante habitable que proyectara Charles Ribart para los Campos Elíseos²⁸.

Un paso más allá se sitúa el posterior *Culture Sampler - A statistically average mile of the Midwestern United States* (2014), un proyecto situado igualmente en un incierto *terrain vague* entre la celebración y la parodia, querebusca nuevamente en la iconografía del Medio Oeste para ofrecer una “muestra”, evidente y cuidadosamente comisariada que permita deducir el carácter de la americanidad²⁹. Buscando alejarse de la imagen de una construcción “de arriba abajo”, DWC utilizan una estrategia que Borges compartió con Lovecraft: referirse a un libro inexistente, como el *Necronomicón*, o *The God of the*



10

Labyrinth, de Herbert Quain³⁰, que aporta el deseado – aunque ilusorio– capital simbólico: una cita apócrifa que

27. Véase POLI, Matteo. *Farmland World*. Design With Company. En: *Abitare*, abril 2012, n.º 521, p. 72.

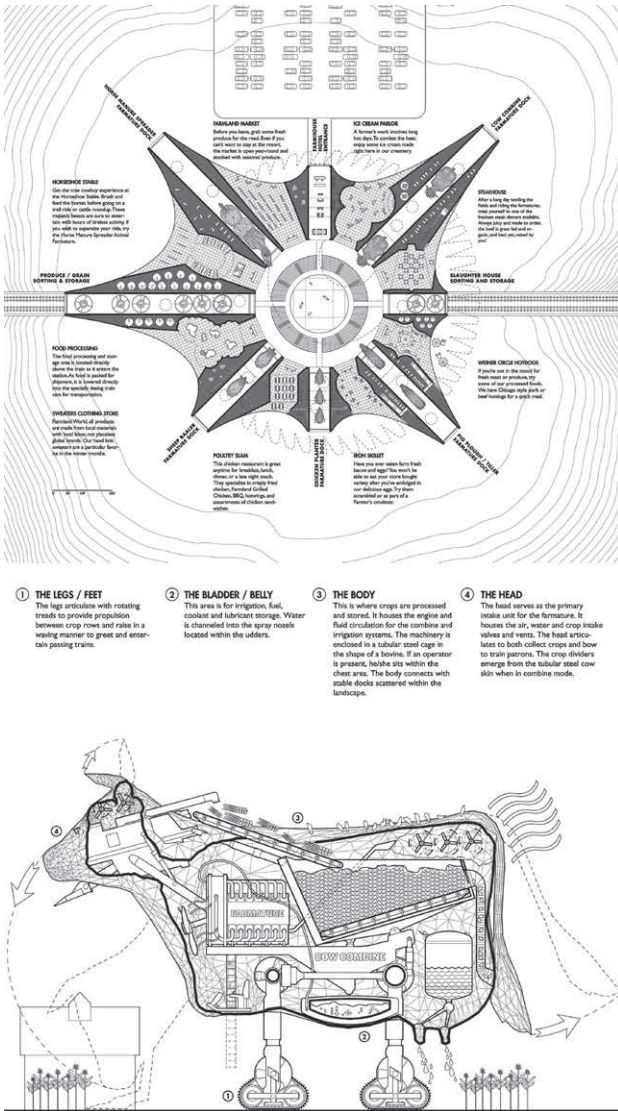
28. RIBART DE CHAMOUST, Charles François: *L'elephant triomphal, grand kiosque a la gloire du roi*. París: L'Imprimerie de Moreau (texto), Pierre Patte (láminas), 1758.

29. “En *Culture Sampler* intentamos hacer un modelo análogo o un mundo análogo. En lugar de tratar de diseñar una solución vertical donde nosotros, como DWC, diseñáramos cada uno de los aspectos de este mundo, estábamos interesados en construir un mundo de los pedazos que encontramos a nuestro alrededor (...) a partir de todos los promedios de los Estados Unidos”. HICKS, Stewart. *Envisioning New Spatial Organizations*, op. cit. supra, nota 24.

30. BORGES, Jorge Luis. Análisis de la obra de Herbert Quain. En: Jorge Luis BORGES. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941.

11. Design With Company: *Farmland World - A Midwestern Attraction* (2011): planta de conjunto y sección longitudinal de "Bessie", animal farmature dedicada al cuidado y proceso de las cosechas.

12. Dos páginas del libro *Misguided Tactics for Propriety Calibration*.



11

establece una "erudita genealogía falsa" que "explica", pero también "*legítima, lúdicamente*"³¹. Aquí, el punto de partida es la centésima edición del imaginario *Midwestern Standards for Propriety Calibration*, publicado por el igualmente ficticio Institute of Quantities [sic], Scale and Image, que sirve de modelo para el subsiguiente *Misguided*

Tactics for Propriety Calibration (figura 12) redactado, este sí, por los autores. A partir de este, los arquitectos elaboran un "muestrario cultural" construido sobre una retícula jeffersoniana colonizada por una muestra de "términos medios" estadounidenses que ofrecen "*la cantidad justa de agricultura, ciudad y suburbios*" (figura 13). También aquí la construcción narrativa se utiliza como argumento de diseño, en la forma de los Departamentos de Cantidad, Escala e Imagen, estructuras diseñadas de acuerdo con los parámetros enunciados en el propio tratado que resuenan con ecos tanto de la tradición de la arquitectura colonial como de su reinterpretación posmoderna, y que seguirá desarrollándose en proyectos posteriores del estudio (figura 14). Esto no deja de ser inevitable –y deseable– en un proyecto que es, por su propia naturaleza, fundamentalmente *citacional*, y en el que también están presentes las autocitas. El mayor interés del proyecto reside, sin embargo, en la mitología creada por la agrupación de hitos arquitectónicos recolectados, tan bizarros, en algunos casos, que hacen modestas en su heterodoxia las propuestas de la firma y que refuerzan el aspecto general del conjunto como una perversión de la Broadacre City de Frank Lloyd Wright. Así, DWC juega a configurar nuevas genealogías, integrando, por ejemplo, su inexistente Farmhouse Bulb Hotel en una iconografía real, construida en torno al cultivo del maíz, que lo liga con el Corn Palace de Mitchell (Dakota del Sur), el insólito Cornhenge de Dublin (Ohio) y a estos con las "mazorcas" de hormigón de Marina City, por mediación de la Torre Inclinada de Niles (Illinois). Como Borges, DWC propone una relectura de la realidad en clave de ficción que permita su reescritura posterior para transformar lo mundano en mito y lo banal en arquitectónicamente productivo. Pero para ello relegan sus narrativas a un plano, colindante con el realismo mágico, en el que manifiesto, parodia y crítica conviven sin definir de manera explícita su naturaleza exacta.

TOWARDS AN ARCHITECTURE (FICTION)

"Es completamente posible escribir "*arquitectura ficción*" en lugar de "*ciencia ficción*", como hizo, por ejem-

31. ABRAHAM, *op. cit. supra*, nota 3, p. 87, nota 210.

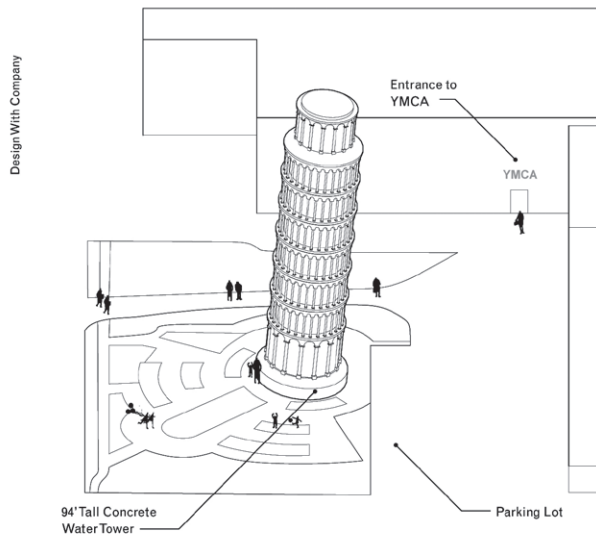
LEANING TOWER OF NILES

Niles, IL

Mis-Scale x50%

Mis-Cast Water Tower as Leaning Tower of Pisa

The Leaning Tower of Niles was built in 1934 (600 years after the original). Originally, the structure was a utility tower, made from steel, concrete, and precast stone, designed to hide water filtration tanks for a local swimming pool. The angle of lean is fixed by special concrete anchors to ensure the safety of visiting tourists.



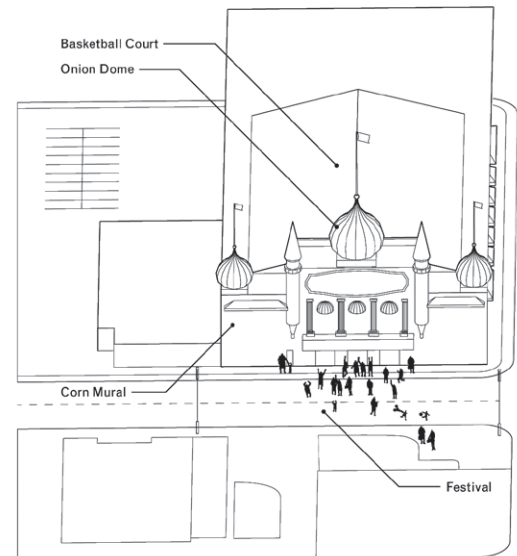
CORN PALACE

Mitchell, South Dakota

Mis-Copy X275,000 ears of corn

Mis-Cast Basket Court as Russian Palace of Corn

Originally conceived to promote the fertility of Midwestern soil, the Corn Palace is decorated with themed mural mosaics of corn. A parade marks the completion of the decoration. The building was voted one of the best places to play high school basketball in the country.



plo, Archigram en los años 60. *Plug-in City, Living Pod... Walking City*. Lees todo este material de Archigram hoy en día y es sorprendente lo meditado, humano y sensato que parece". Bruce Sterling³²

El desarrollo de narrativas desligadas, o al menos no directamente supeditadas a la producción de proyectos arquitectónicos, supone un nuevo campo de actuación cuyo valor para la disciplina ha sido incorporado al

debate en la última década, agrupado en torno al término *architecture fiction*. El origen de este, y del propio debate, puede rastrearse hasta un artículo escrito por el padre de la *new wave* de la ciencia ficción inglesa, James Graham Ballard, "A Handful of Dust", publicado en *The Guardian* en 2006³³. El artículo no era en realidad un texto de ficción, sino la rememoración de un paseo por las abandonadas estructuras militares de Utah Beach

32. STERLING, Bruce. Science Fiction and Architecture Fiction. En: *Off Center* [en línea], 20 de marzo de 2006 [actualmente inaccesible].

33. BALLARD, James Graham. A Handful of Dust. En: *The Guardian* [en línea]. Lunes, 20 de marzo de 2006 [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/mar/20/architecture.communities>

13. *Culture Sampler - A statistically average mile of the Midwestern United States* (2014): vista parcial de la maqueta. En primer término, una de las tres piezas proyectadas ex profeso: el Departamento de Escala.

14. Diseños de fachada de los Departamentos de Cantidad, Escala e Imagen.



13

que Ballard, admirador confeso del Independent Group, utilizaba para escribir una suerte de epitafio lírico de una modernidad que, por otra parte, había dado forma a gran parte de su obra literaria. Pese a ello, el texto suscitó una respuesta inmediata de Bruce Sterling, discípulo de Ballard y a su vez una de las figuras que establecerían y mejor representarían el subgénero *cyberpunk*. Sterling planteaba la posibilidad de escribir “arquitectura ficción” en lugar de “ciencia ficción”, entendiendo aquella como “algo que utiliza los edificios (¿frente al lenguaje de la ciencia?) para articular mundos posibles y realidades aún no realizadas”³⁴. Como ejemplo de ello, ofrecía un trabajo propio, el relato “The Growing”, libremente inspirado en el trabajo de Greg Lynn³⁵. Tras él, otros contribuirían

al debate, como David Gissen, que apunta que la “arquitectura-ficción” podría convertirse en “*un tipo de crítica arquitectónica que se apropia de los tropos y la licencia poética de la ficción con el objetivo de repensar la relación entre el texto y el edificio, implicando algún tipo de nuevo contrato entre lo escrito y lo construido que aún está por definirse*”³⁶.

Es cierto que en esta difusa definición, la “arquitectura-ficción” no parece diferir sustancialmente de la ficción convencional. Como señala David Dery, “según esa lógica, gran parte de la arquitectura ‘en papel’ posmoderna –representaciones hiperrealistas de ideas reificadas, edificios no construibles inspirados por filósofos franceses (...)– es ficción arquitectónica”³⁷. Kazys

34. GISSEN, David. Architecture Fiction - A short review of a young concept. En: *HTC Experiments* [en línea], 22 de febrero de 2009 [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <https://htcexperiments.org/2009/02/22/architecture-fiction-%E2%80%94a-short-review-of-a-young-concept/>

35. STERLING, Bruce. The Growing. *Metropolis Magazine* [en línea], 1 de enero de 2003 [consulta: 15 marzo 2019]. Disponible en: <https://www.metropolis-mag.com/ideas/arts-culture/the-growing>.

36. DERY, David. Architecture Fiction: Premonitions of the Here and Now. En: *Thought Catalog* [en línea], 9 de febrero de 2011 [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <https://thoughtcatalog.com/mark-dery/2011/02/architecture-fiction-premonitions-of-the-present/#iv>

37. *Ibíd.*



14

Varnelis, por su parte, invierte la ecuación, preguntándose si la ficción arquitectónica es aquello que sucede cuando la arquitectura da forma a nuestras experiencias de tal manera que se aproxima a los efectos producidos por el cine o la ficción³⁸. Más allá de la falta de concreción del concepto, el *término* posee, en cualquier caso, un inestimable valor operativo, al dar sustento nominal a una intuición expresada quizá de manera más vívida por el arquitecto y crítico Geoff Manaugh cuando afirma que *“en lugar de monografías, los estudios de arquitectura deberían encargar y publicar novelas. Una*

novela de Ian McEwan... ambientada en edificios de Richard Rogers”.

Ciertamente, la utilización de narrativas ficcionadas o de medios narrativos en la representación de proyectos de arquitectura, bien para facilitar su comprensión desgranando la información, hacerlos más amables, o para introducir el elemento humano, subjetivo y afectivo, generalmente ausente de la representación tradicional, no han sido ajenos a la arquitectura disciplinar. Ejemplos notables de incorporación de la narrativa gráfica pueden encontrarse en lugares tan diferentes como la obra de Wes

38. VARNELIS, Kazys. In defense of architecture (fiction). En: *Varnelis.net* [en línea], 2 de marzo de 2009 [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: http://index.varnelis.net/blog/in_defense_of_architecture_fiction.

15. Kibwe Tavares: *Robots of Brixton* (2011). Diseño de planos para una secuencia del filme.

Jones, Morphosis, Jean Nouvel y Foster and Partners³⁹, y esta práctica ha experimentado un crecimiento sostenido en las dos últimas décadas, como recoge Mélanie van der Hoorn en su enciclopédico *Bricks & balloons: architecture in comic-strip form* (2012)⁴⁰, que registra diferentes apropiaciones del lenguaje y la estética del cómic desde la arquitectura. Pero junto con este uso instrumental también surgen con cada vez mayor frecuencia ejercicios en que la ficción se emancipa de su naturaleza de elemento mediador para la posterior elaboración o comunicación de un proyecto arquitectónico. Coincidiendo en el tiempo con el debate arriba descrito, el año 2009 vio la aparición de *Beyond: Short Stories on the post-contemporary* (2009-2010), publicación que a lo largo de sus tres números presentaría “nuevas formas experimentales de escritura arquitectónica y urbana” producidas por escritores, críticos e historiadores de arquitectura, artistas visuales y arquitectos. En su colaboración en el primer número, Aaron Betsky declaraba, en lo que podría funcionar como manifiesto colectivo, que “la arquitectura es una ficción... Algunas de las obras de arquitectura más poderosas no existen como edificios. Las habitamos a través de historias, ya sean mitos, ficción o poesía...”⁴¹.

Este es el pensamiento que parece impulsar a un número creciente de profesionales que, procedentes del mundo de la arquitectura, deciden explorar sus inquietudes arquitectónicas desde otros medios y, bien de forma paralela al ejercicio tradicional de la profesión, bien de forma exclusiva, se dedican a la creación de ficción como fin en sí mismo: como producto final y, más aún, como *producto arquitectónico*. En ocasiones, estas exploraciones se realizan desde fuera de la disciplina, en productos dirigidos a un público general. Mélanie van der Hoorn

presenta un ejemplo particularmente vívido en la figura de Matthias Gnehm, arquitecto dedicado al cómic profesional para cuyo álbum *Tod eines Bankiers; Das Leben ist teuer* (2004) diseñaría un plan urbano para la Bürkli Platz en Zúrich que suscitaría un debate popular e institucional sobre el desarrollo urbano del área⁴². Otros integran la producción de ficción como parte de su actividad crítica o de investigación, o simplemente de forma paralela al ejercicio profesional, generando “artefactos arquitectónicos” independientes de la estricta producción de arquitectura, pero dirigidos a un público procedente del interior de la disciplina: tal es el trabajo de oficinas como Architecture Hero o Drawing Design Studio, cuya obra más reciente parece explorar la posibilidad de un nuevo género: la novela gráfica arquitectónica.

En sentido contrario, y medio siglo después de que Archigram, entre otros, insertaran la ficción en las aulas, esta vuelve con fuerza a las escuelas, pero no solo en el taller de proyectos. También está presente en experimentos docentes como la Unit 15 (Bartlett School of Architecture, 1999-2011) de Nic Cleary Simon Kennedy, en la que las ficciones de Ballard son utilizadas como base para la realización de cortometrajes con una particular componente arquitectónica (figura 10)⁴³. Estos vídeos no son en sí mismos arquitectura, ni las arquitecturas que se proyectan para aparecer en ellos tienen voluntad de escapar de sus universos de ficción. Son ficciones arquitectónicas como lo son los propios filmes, inseparables unas de otros como parte de una misma construcción audiovisual, lo que reabriría el recurrente debate sobre lo que puede o no considerarse un producto arquitectónico cuando en 2011 uno de ellos (*Robots of Brixton*, de Kibwe Tavares) ganara la President's Medal del RIBA

39. Una descripción de todos ellos puede encontrarse en: LUS ARANA, Luis Miguel. Comics and Architecture: A reading guide. En: Jonathan CHARLEY, ed. *The Routledge Companion on Architecture, Literature and the City*. Londres; Nueva York: 2019, pp. 347-384.

40. VAN DER HOORN, Mélanie. *Bricks & balloons: architecture in comic-strip form*. Rotterdam: 010 Publishers, 2012.

41. BETSKY, Aaron. The Alpha and the Omega. En: *Beyond. Scenarios and Speculations*. Róterdam: Sun Publishers, 2009, n.º 1, p. 125. El director de la publicación y editor de todos los números fue Pedro Gadanho, posterior comisario de arquitectura del MoMA.

42. VAN DER HOORN, Mélanie. More architecture per cubic meter. On the potential contribution of the comic strip medium to architecture projects. En: Olof van de WAL, ed. *Architecture Bulletin*. Róterdam: NAI010 Publishers, 2007, n.º 3, pp. 51-56.

43. Todos los cortometrajes pueden consultarse en: Unit Fifteen Archive [en línea]. Disponible en: <http://unitfifteen-archive.com>.



15

en 2011⁴⁴ (figura 15). La fundación casi inmediata de Factory Fifteen, oficina fundada por exalumnos del curso y dedicada a la visualización arquitectónica, a menudo a través de la ficción, no zanjaría la discusión, pero sí la haría en cierto modo superflua. Sea o no arquitectura, la producción de Factory Fifteen es un producto realizado por profesionales de la arquitectura con criterios y estrategias de proyecto, herramientas de diseño y objeto –no objetivos– emanados de la práctica arquitectónica, aspectos todos ellos que terminan por dar forma a un artefacto *arquitectónicamente relevante*.

Por otra parte, Factory Fifteen también pone de relieve la creciente superposición entre el trabajo de los arquitectos y los profesionales de otros medios en la era digital, utilizando ambas herramientas y procesos de trabajo a menudo coincidentes. Pero esta superposición no es nueva: la presencia de arquitectos en el cine fue habitual desde los comienzos del medio: figuras como Hans Poelzig, Robert Mallet-Stevens o André Lurçat diseñaron escenografías cinematográficas al mismo tiempo que proyectaban arquitectura fuera de la pantalla. Estas nuevas

prácticas muestran, sin embargo, un escenario en que el arquitecto no es un mero traductor que da forma arquitectónica a las ficciones de otros –quizá, en ocasiones, trasladando sueños producidos fuera de esta–, sino que hace de la ficción en todos sus aspectos su objeto de proyecto, produciendo artefactos “arquitectónicamente relevantes” en sí mismos, sin perjuicio de que puedan servir de inspiración o ser rescatados para su uso intra-disciplinar. Y, en suma, vislumbran junto con las anteriores, si no un cambio de paradigma, sí una ventana hacia un ensanchamiento del campo de acción del arquitecto más allá de los límites tradicionalmente establecidos.

POST SCRIPTUM: EL ARQUITECTO COMO NARRADOR

“Esto matará a aquello”, se lamentaba el arcediano Claude Frollo en un conocido pasaje de *Notre-Dame de París*, de Víctor Hugo, señalando al edificio al que el libro sustituiría como receptáculo de historias para una masa iletrada. El libro, evidentemente, no había acabado con la arquitectura, aunque sí la había reemplazado como “*productor dominante de significado y orden social*”⁴⁵. Casi dos siglos

44. Ver SCHUMACHER, Patrick. Schumacher slams British architectural education. En: *The Architectural Review* [en línea], 31 enero 2012 [consulta: 15 marzo 2019]. Disponible en: <https://www.architectural-review.com/essays/schumacher-slams-british-architectural-education/8625659.article>

45. VARNELIS, Kazys. In pursuit of architectural fiction. In: *Urbanistika ir architektura / Town planning and architecture*. Vilnius: Vilniaus Gedimino technikos universitetas, 2011, vol. 35(1), pp. 18–20.

después de que Hugo escribiera estas palabras, es la arquitectura la que parece querer no ya recuperar, sino expandir su dimensión narrativa través de la ficción, haciendo más visible un intercambio que en realidad ha estado presente todo a lo largo de su historia. Si las ficciones literarias, cinematográficas o de otro tipo, han servido de inspiración a arquitectos de todas épocas, la ficción también ha proporcionado a la arquitectura espacios para construir discursos críticos y manifiestos. Más aún, el tránsito por el otro lado del velo de la realidad ofrece al arquitecto un entorno en el que explorar caminos, inspirados por

la narrativa, a los que no llegaría desde sus procesos de proyecto habituales, y que pueden llevar a hallazgos que importar con posterioridad en su práctica, profesional o académica. El panorama actual muestra, sin embargo, un nuevo escenario en que la arquitectura comienza a mirar la producción de ficción no solo como una herramienta de apoyo al proyecto entendido de manera tradicional, sino como un nuevo ámbito para el desarrollo del pensamiento arquitectónico que se encuadra dentro de un proceso general de reevaluación de la relación de la arquitectura con las disciplinas situadas en su periferia. ■

Bibliografía citada

- ABRAHAM, Carlos. *Borges y la ciencia ficción*. Granada: AJEC, 2010: 40.
- BALLARD, James Graham. A Handful of Dust. En: *The Guardian* [en línea]. Lunes, 20 de marzo de 2006 [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/mar/20/architecture.communities>
- BANHAM, P. Reyner. Space, Fiction, and Architecture. En: *The Architects' Journal*. Londres: The Architectural Press, 17 abril 1958, vol. 127, pp. 557-559.
- BANHAM, P. Reyner. The Glass Paradise. En: *Architectural Review*. Londres: The Architectural Press, febrero 1959, n.º 125, pp. 87-89.
- BETSKY, Aaron. The Alpha and the Omega. En: *Beyond. Scenarios and Speculations*. Róterdam: Sun Publishers, 2009, n.º 1, p. 125.
- BORGES, Jorge Luis. Films. En: Jorge Luis BORGES. *Discusión*. Buenos Aires: M. Gleizer, Colección de Nuevos Escritores Argentinos, 1932. Publicación reciente en: BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Obras completas, vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 254-259.
- BORGES, Jorge Luis. Análisis de la obra de Herbert Quain. En: Jorge Luis BORGES. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- BORGES, Jorge Luis. Avatares de la tortuga. En: Jorge Luis BORGES. *Discusión*. Obras completas, vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 254-259.
- COLLINS, George R. *Visionary drawings of architecture and planning, 20th century through the 1960s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979.
- DERY, David. Architecture Fiction: Premonitions of the Here and Now. En: *Thought Catalog* [en línea], 9 de febrero de 2011 [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <https://thoughtcatalog.com/mark-dery/2011/02/architecture-fiction-premonitions-of-the-present/#iv>
- DESMAZIÈRES, Erik. *Onze estampes inspirées de la nouvelle de Jorge-Luis Borges "La biblioteca de Babel"*. París: Aux dépens de l'artiste/Atelier René Tazé, 1998.
- DE WOLFE, Ivor; BROWNE, Kenneth. *Civilia: the end of sub urban man: a challenge to Semidetsia*. Londres: Architectural Press, 1971.
- GISSSEN, David. Architecture Fiction - A short review of a young concept. En: *HTC Experiments* [en línea], 22 de febrero de 2009 [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <https://htcexperiments.org/2009/02/22/architecture-fiction-%E2%80%94a-short-review-of-a-young-concept>
- GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, Ensayos Arte, 1989.
- HICKS, Stewart; NEWMAYER, Allison. Tales from the Fabulous Middle. Conferencia en *MAS Context: Analog*. Chicago: New Projects Gallery, 15 de octubre de 2011. En: *mascontext.com* [en línea], [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <http://www.mascontext.com/events/mas-context-analog-2/mas-context-analog-stewart-hicks-allison-newmeyer>
- HICKS, Stewart; NEWMAYER, Allison. Chicago P.L.O.T.s - A Land Institute Addendum. En: *PLAT Journal*. If you see something, say something. Houston, Tex.: Rice School of Architecture, primavera /verano 2012, n.º 2.0.
- HICKS, Stewart; NEWMAYER, Allison. Chicago Institute of Land Generation. En: *Bracket*. Goes Soft. Barcelona, Nueva York: Actar, 2012, n.º 2, pp.159-167.
- HICKS, Stewart; NEWMAYER, Allison. Late Entry to the Chicago Public Library Competition. En: *MAS Context*. BOLD, primavera 2016. Chicago: MAS Studio, n.º 29, pp. 144-55.

- HICKS, Stewart. Conferencia en el evento "Envisioning New Spatial Organizations", Chicago: Chicago Design Museum, 14 de febrero de 2018. En: *mascontext.com* [en línea], [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <http://www.mascontext.com/events/mas-context-spring-talks-2018/envisioning-new-spatial-organizations/>
- LAI, Jimenez. *Citizens of No Place: An Architectural Graphic Novel*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2012.
- LIM, C. J.; LIU, Ed. *Short Stories: London in Two-and-a-Half Dimensions*. Abingdon, Oxon; Nueva York: Routledge, 2011.
- LUS ARANA, Luis Miguel. Comics and Architecture: A reading guide. En: Jonathan CHARLEY, ed. *The Routledge Companion on Architecture, Literature and the City*. Londres; Nueva York: 2019, pp. 347-384.
- MOHOLY-NAGY, László. *Von Material Zu Architektur*. Múnich: A. Langenverlag, Bauhausbücher, n.º 14, 1929.
- MORTICE, Zach. Next Progressives: Design with Company. En: *Architect Magazine* [en línea]. Washington, D. C.: Hanley Wood, 15 septiembre 2015. [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: <https://www.architectmagazine.com/next-progressives/>
- POLI, Matteo. Farmland World. Design With Company. En: *Abitare*, abril 2012, n.º 521, p. 72.
- RIBART DE CHAMOUST, Charles François. *L'elephant triomphal, grand kiosque a la gloire du roi*. París: L'Imprimerie de Moreau (texto), Pierre Patte (láminas), 1758.
- SAUNDERS, William S. Rem Koolhaas's Writing on Cities: Poetic Perception and Gnostic Fantasy. En: *Journal of Architectural Education*, septiembre 1997, Vol. 51(1), pp. 61-71.
- SCHUMACHER, Patrick. Schumacher slams British architectural education. En: *The Architectural Review* [en línea], 31 enero 2012 [consulta: 15 marzo 2019]. Disponible en: <https://www.architectural-review.com/essays/schumacher-slams-british-architectural-education/8625659.article>
- SCHOLLES, Robert. *Structural Fabulation; An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1975.
- SOBCHACK, Vivian. *Screening Space. The American Science Fiction Film*. Segunda edición ampliada. Nueva York: Ungar, 1997.
- SOLOMONSON, Katherine. *The Chicago Tribune Tower Competition: Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*. Urbana: University of Chicago, 2003.
- STERLING, Bruce. Slipstream. En: *Science Fiction Eye. Beyond Cyberpunk*. Til Washington, D. C.: 'Til You Go Blind Cooperative, julio de 1989, vol. 1, n.º 5, s/p.
- STERLING, Bruce. The Growing. *Metropolis Magazine* [en línea], 1 de enero de 2003 [consulta: 15 marzo 2019]. Disponible en: <https://www.metropolismag.com/ideas/arts-culture/the-growing/>.
- STERLING, Bruce. Science Fiction and Architecture Fiction. En: *Off Center* [en línea], 20 de marzo de 2006 [inaccesible].
- TIGERMAN, Stanley; COHEN, Stuart E. *Late entries to the Chicago Tribune Tower competition*. Nueva York: Rizzoli, 1980.
- VAN DER HOORN, Mélanie. *Bricks & balloons: architecture in comic-strip form*. Róterdam: O10 Publishers, 2012.
- VAN DER HOORN, Mélanie. More architecture per cubic meter. On the potential contribution of the comic strip medium to architecture projects. En: Olof van de WAL (ed.): *Architecture Bulletin*. Róterdam: NAI010 Publishers, 2007, n.º 3, pp. 51-6.
- VARNELIS, Kazys. In defense of architecture (fiction). En: *Varnelis.net* [en línea], 2 de marzo de 2009 [consulta: 1 octubre 2018]. Disponible en: http://index.varnelis.net/blog/in_defense_of_architecture_fiction
- WHYTE, Iain Boyd. Introduction. En: Iain BOYD WHYTE, ed. y trad. *The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985.
- WILTON-ELY, John. Introduction. En: Giambattista PIRANESI. *Observations on the letter of Monsieur Mariette: with opinions on architecture, and a preface to a new treatise on the introduction and progress of the fine arts in Europe in ancient times*. Trad. Caroline Beamish y David Britt. Los Ángeles, CA: Getty Research Institute, col. Texts & Documents, 2002, pp. 1-86.

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

DE LA INTENCIÓN DIBUJADA A LA REALIDAD CONSTRUIDA. MIES EN WEISSENHOF SIEDLUNG

FROM THE DRAWN INTENTION TO THE BUILT REALITY. MIES IN WEISSENHOF SIEDLUNG

Jorge Bosch Abarca. (<https://orcid.org/0000-0003-0958-7496>)

RESUMEN Mies van der Rohe es ya un arquitecto de prestigio internacional cuando asume la dirección de la Bauhaus en 1930. A este reconocimiento contribuyó, en gran medida, su intervención como director intelectual y artístico en la exposición de modelos de vivienda construida en el establecimiento del Weissenhof de Stuttgart en 1927, considerada como el primer momento en que la arquitectura moderna se expresa de una manera conjunta, internacional y coherente. Su aportación edilicia a la muestra, el bloque lineal de vivienda de alquiler, se incluye en todos los manuales de la historia de la arquitectura, pero en pocos lugares se destacan las diferencias evidentes entre las intenciones del autor, recogidas en los abundantes dibujos del proyecto, y la realidad construida que podemos contemplar en Stuttgart. Tras la investigación principal del proyecto en torno a una incipiente idea de flexibilidad, aún hoy vigente, otros aspectos arquitectónicos de la propuesta quedaron finalmente relegados. Aspectos formales que, en un análisis detenido de la obra, resultan extraños y que solo se entienden desde la comprensión de un proceso apresurado que parece haber obligado a ciertas renunciaciones. Sobre esta hipótesis de una imperfección asumida se aborda en este artículo una revisión de la propuesta de Mies en Weissenhofsiedlung.

PALABRAS CLAVE Mies van der Rohe; Weissenhofsiedlung; nuevas formas de habitar; vivienda flexible.

ABSTRACT Mies van der Rohe is already an architect of international prestige when he became the director of Bauhaus in 1930. A contributing factor of this recognition was, to a great extent, his intervention as intellectual and artistic director in the exhibit of models of built houses in the Weissenhof settlement of Stuttgart in 1927, considered as the first moment in which modern architecture is expressed in a joint, international and coherent way. His built contribution to the exhibition, the linear block of rental housing is included in all the history of architecture manuals. However, very few places highlight the clear differences between the author's intentions, gathered in numerous drawings of the project and the built reality that can be contemplated in Stuttgart. Behind the main research of the project centred around an emerging idea of flexibility, still prevailing today, other architectural aspects of the proposal were finally relegated. Formal aspects that, in an in-depth analysis of the project, seem odd and are only understood from a comprehension of a hurried process that seemed to have forced certain renunciations. Relating to this hypothesis of an assumed imperfection, this article addresses a review of Mies' proposal in Weissenhofsiedlung.

KEY WORDS Mies van der Rohe; Weissenhofsiedlung; new ways of living; flexible housing.

Persona de contacto / Corresponding author: jboscha@pra.upv.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. España.

INTRODUCCIÓN

En el análisis de la obra de arquitectura podemos encontrar en los dibujos de proyecto, y en sus plantas en la mayoría de ocasiones, las pautas que permiten intuir el hecho construido. Cuando se perciben con claridad, parece que el proyecto está bien concebido, aunque esto no siempre es así.

En la arquitectura contemporánea de la vivienda colectiva esta confianza en lo dibujado está cada vez más presente y conduce, en general, a una configuración de la planta en la que se identifican ordenaciones que derivan del carácter sistemático de una vivienda ideada para su previsible repetición, pero también, cada vez más, ajustada a unas reglas que le permitan adaptarse a necesidades y circunstancias cambiantes.

Mies van der Rohe proyecta y construye en el Weissenhofsiedlung una de las propuestas más relevantes en el desarrollo primigenio de esta idea de *flexibilidad*, como puede denominarse a esta capacidad de

adaptación. En el bloque de viviendas para el trabajador que construye en Stuttgart para la exhibición de modelos incluida en la Exposición Internacional Die Wohnung, de 1927, se conciben las primeras ideas para la configuración de un edificio de vivienda que permita el desarrollo de “*toda pretensión habitable razonable*”¹, manera en la que el maestro alemán se refiere a la cuestión de mayor relevancia en su propuesta para un modelo de vivienda de alquiler para el trabajador. Este interés por favorecer el desarrollo de *nuevas formas de habitar*, presente, por otra parte, en todo el espíritu del establecimiento del Weissenhof, erigido bajo la dirección intelectual y artística de Mies, es aún más relevante si atendemos a autores como C. Aymonino, que señala como características de la vivienda moderna de la tercera década del siglo XX, representada para él en las propuestas debatidas en los CIAM II, de Fráncfort (1929) y CIAM III, de Bruselas (1930)², la ausencia de simultaneidad de tipos diversos en el mismo edificio y la identificación unívoca entre tipo edificatorio y

1. MIES VAN DER ROHE, Ludwig; DEUTSCHER WERKBUND. *Bau und Wohnung die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundausstellung "Die Wohnung"*. Stuttgart: Wedekind, 1927.

2. CIAM es el acrónimo de Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. El CIAM II se dedica a la vivienda bajo el lema: “La vivienda para un mínimo existencial” (*Die Wohnung für das Existenzminimum*). El CIAM III aborda la cuestión urbana y trata sobre: “Métodos constructivos racionales, casas bajas, medias y altas”.

tipo de alojamiento a la hora de resolver la diversidad de programas funcionales considerados necesarios³.

Sin embargo, las plantas finales de esta propuesta de Mies, recogidas en la publicación oficial de la exposición y, en general, en las monografías sobre el autor, no evidencian la idea de un conjunto organizado según un criterio, más bien se entienden como una suma de fragmentos. A ello contribuye el hecho de que la experimentación organizativa y espacial se realiza sobre recintos de extensión limitada e invariable: los contenedores funcionales que constituyen cada una de las veinticuatro viviendas del edificio. Frente a las soluciones más contemporáneas de engarce, donde predomina la variación de tipos por un cambio en los límites mediante la adición o sustracción de espacios sin que se altere necesariamente la estructura de orden interior, las transformaciones de ámbitos y usos en un mismo espacio delimitado resultan más discordantes, pues la visión conjunta de organizaciones dispares no favorece la sensación de unidad.

También incide sobre esta lectura fraccionada la intervención de distintos autores en la definición final de las plantas con la intención de promover soluciones diversas de habitación; pero es el tamaño sensiblemente diferente de las células base situadas a ambos lados de la comunicación vertical lo que más significa la diferencia entre ellas, al producirse, sin un criterio evidente, un desequilibrio respecto de la posición centradora del núcleo. Y lo que aún añade mayor dificultad a la comprensión de estas plantas es que, a su vez, estos dos tamaños son ligeramente diferentes según se integren en las casas situadas en los extremos del bloque o en las centrales, configurándose, finalmente, cuatro tamaños diferentes entre las ocho células que forman una planta tipo.

Esto, que de hecho no resulta contradictorio con la idea de Mies de lograr un contenedor de funciones variables, es, sin embargo, el resultado de un proceso de adaptación forzado en el que el proyecto del edificio, ajustado a unos plazos límite marcados por el comienzo del evento expositivo, tiene que asumir imposiciones finales externas. Aun así, el principio generador de la

propuesta es suficientemente sólido como para soportar estos últimos cambios radicales, pero en el camino queda deshecha una primera configuración de planta que trasladaba con más claridad al conjunto construido los principios ordenadores de este primer sistema de *espacio delimitado transformable*. Los cambios de última hora provocan un desajuste del proyecto, una alteración de las pautas de la planta que, finalmente, afectan a la configuración formal del edificio.

A propósito de este proceso, puesto en evidencia en los propios dibujos de Mies y en textos originales del momento, se destacan en este artículo algunas consideraciones que, aunque conocidas, parecen haber quedado olvidadas, pues en este proyecto de vivienda moderna para el trabajador algunas de sus intenciones han quedado diluidas en una realidad construida confusa.

EL BLOQUE DE MIES

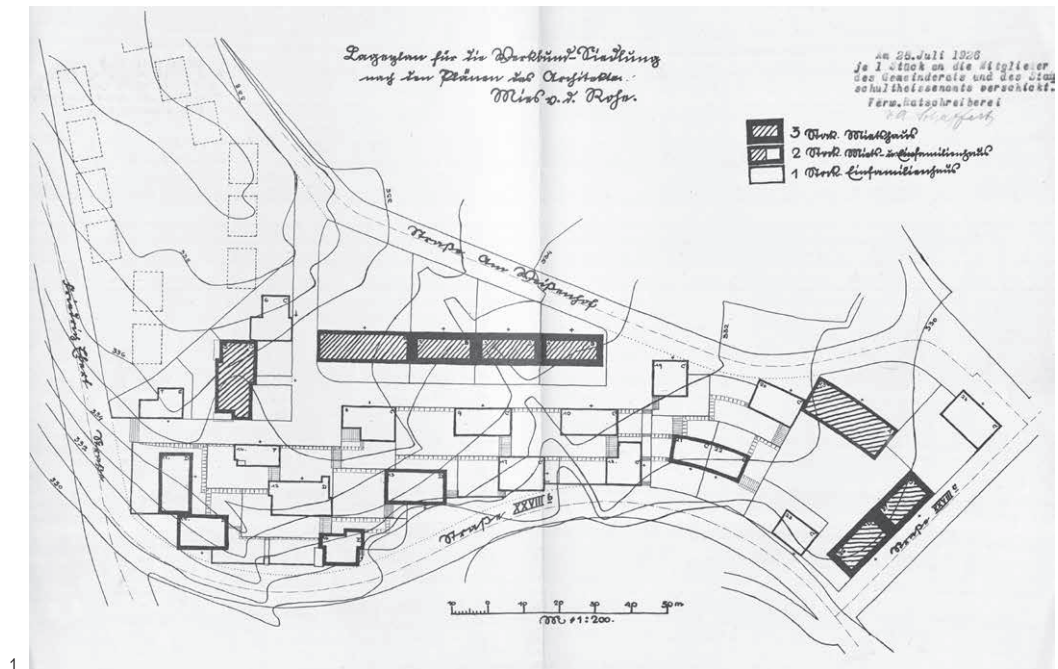
Desde la propuesta inicial, está presente la idea que sobre este tipo de edificio tiene Mies y que expone en la publicación del Werkbund sobre los edificios del Weissenhof:

*"Sobre mi bloque: Los factores económicos de hoy demandan una construcción estandarizada y racionalizada de la vivienda de alquiler. La creciente diferenciación en nuestras necesidades de vida requiere por otra parte la mayor libertad en su utilización. En el futuro será necesario conjugar ambas tendencias. La construcción con esqueleto es el sistema constructivo, en este sentido, más adecuado. Permite una producción racional y una organización totalmente libre de la división de los espacios. Limitándose solo a configurar la cocina y el baño, por sus instalaciones, como espacios constantes y optando además por dividir el resto de la superficie habitable con paredes cambiables, creo puede satisfacerse toda pretensión habitable razonable"*⁴.

La idea de una organización espacial variable del alojamiento será el argumento principal de la propuesta. Este concepto reconoce por primera vez en la vivienda para las masas la singularidad del habitante. Las distintas

3. AYMONINO, Carlo. *La vivienda racional: ponencias de los congresos CIAM 1929/1930*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973, p. 94.

4. MIES VAN DER ROHE, DEUTSCHER WERKBUND, *op. cit. supra*, nota 1, p. 77.



formas de habitar pueden requerir espacios distintos. Frente a los planteamientos más deterministas que caracterizan la arquitectura de la vivienda colectiva más funcional de este momento, como ocurre en las propuestas coetáneas de la oficina de E. May para Fráncfort, donde la diversidad de programas se resuelve en edificios distintos⁵, o en anteriores de Hilberseimer, más visionarias, donde la variación permite un crecimiento sistematizado del programa como respuesta al cambio de tamaño de la unidad familiar⁶, Mies plantea la idea de *espacio libre transformable*, fundamentado en una mínima interferencia estructural interior que permita organizar diversas maneras de entender la vida doméstica.

Desde las primeras propuestas para el gran bloque lineal que corona el establecimiento se aprecia un diferente tamaño en las distintas casas que lo conforman. En el plano de ordenación de julio de 1926⁷ se prevé su organización en dos partes: la primera, adecuada a la parte más alta del terreno con un solo núcleo y dos plantas de altura, la casa 1, con dos viviendas por planta del denominado por el Werkbund tipo A, con cuatro espacios habitables además de cocina y baño; la segunda se adapta a la parte más baja del terreno y se organiza en tres núcleos, casas 2, 3 y 4, con tres plantas de altura y dos viviendas por planta de un tipo más pequeño, de tres espacios habitables, denominado tipo B⁸ (figura 1).

5. MAY, Ernst. Fünf Jahre Wohnungsbautätigkeit in Frankfurt am Main. En *Das Neue Frankfurt* [en línea]. 1930, vol. 4, n.º 2, 3. Disponible en: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1930/0033?sid=b1e1d835fd13174573c94ac020dee246.

6. HILBERSEIMER, Ludwig. *La arquitectura de la gran ciudad de Ludwig Hilberseimer*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

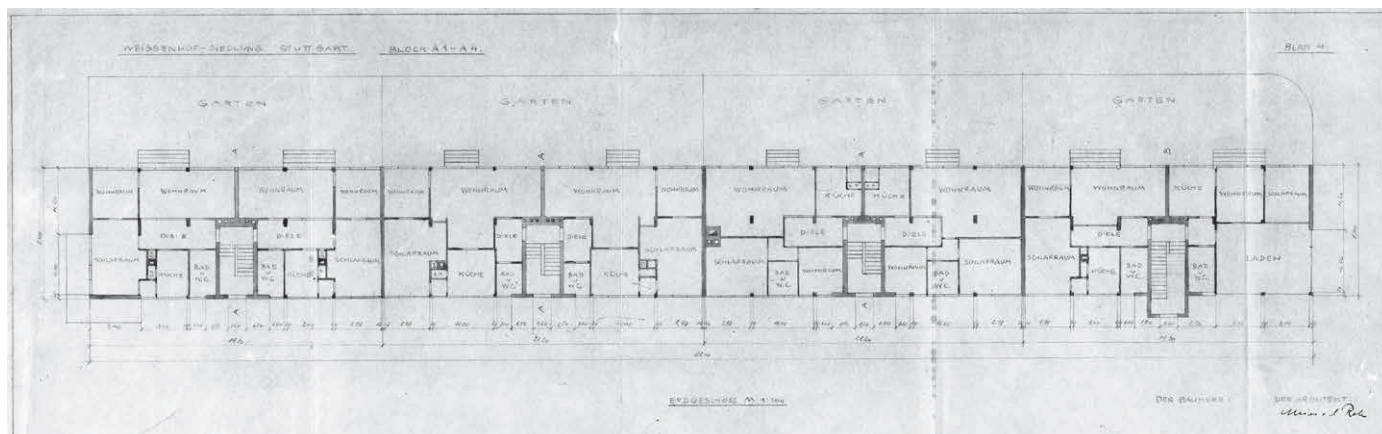
7. POMMER, Richard; OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture*. Chicago: University of Chicago, 1991, p. 32, 197.

8. Los tipos previstos se identifican en el plano con las letras A, B, C, D, E, F. De C a F corresponden a la vivienda unifamiliar, los tipos A y B corresponden a la vivienda agrupada de alquiler, grupos de J. J. P. Oud, Mies van der Rohe, M. Stam y P. Behrens.

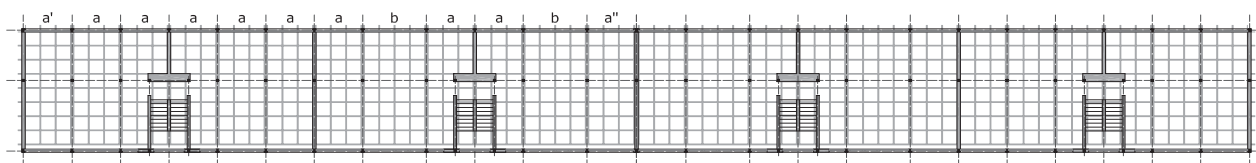
2. Planta baja general de la primera propuesta. Archivo MVR 4.196 d.

3. Métrica y ritmo de la propuesta preliminar. El bloque resuelve dos tamaños de contenedor espacial.

4. Trazado regulador geométrico para la organización interior de los tipos. Archivo MVR 4.167.



2



3

En la evolución del proyecto se mantendrá esta aproximación a dos tamaños de vivienda distinta, de manera más sutil en una primera propuesta y de forma más evidente, aunque también más forzada, en la propuesta definitiva que se construye como resultado de un último y drástico recorte.

PRIMER PROYECTO. SISTEMA

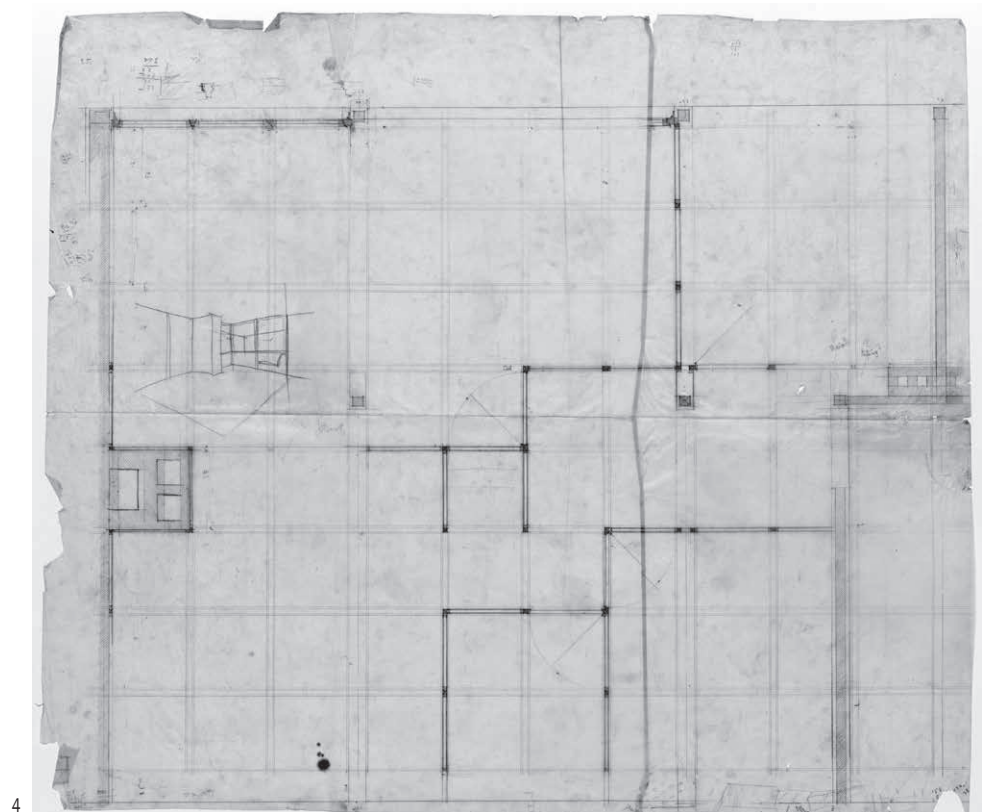
La organización del bloque prevista en el plano de julio de 1926 se modificará en los siguientes meses hacia su configuración definitiva de tres plantas sobre una planta de sótano, resolviendo el encuentro con el terreno mediante la introducción del podio, elemento recurrente en la arquitectura posterior de Mies.

De las cuatro casas en las que se organizan las viviendas que forman el edificio, las situadas en los extremos se estructuran con un ritmo de seis módulos idénticos,

mientras que en las centrales, de los seis módulos, dos tienen mayor dimensión (figura 2). De esta forma, el esquema métrico se configura como un sistema regular basado en un intereje estructural longitudinal de 3,19 m para el módulo (a), característico, y de 4,20 m para el módulo singular (b)⁹. Cada casa de dos viviendas se resuelve en seis módulos y cada vivienda en tres. La sutil diferencia entre los tipos de esta propuesta la constituye únicamente la introducción del módulo singular (b) en las dos agrupaciones centrales (figura 3).

Esta diferencia de 1,01 m entre los interejes (a) y (b) se refleja también en la división modular interior y se establece como métrica común. Toda la planta puede ordenarse con este trazado regulador que servirá de base a los sucesivos estudios de compartimentación, como se aprecia en uno de los dibujos del archivo de Mies, donde sobre una vivienda izquierda del núcleo 2, reconocible

9. Las dimensiones indicadas figuran en los dibujos de las plantas de proyecto del Archivo de Mies van der Rohe del MoMA.



por alojar la chimenea general de humos que proviene del sótano, se estudia una compartimentación mediante elementos modulares¹⁰ (figura 4).

La modulación de la estructura se traslada a una fachada este regular, basada en un hueco tipo de 2,97 m de longitud, correspondiente al módulo característico (a), dividido en tres partes, o de 3,98 m, en el módulo singular (b), con cuatro divisiones. Esta dimensión del hueco se mantiene constante, por lo que en los extremos del bloque el módulo estructural se ajusta a 3,21 m (a') para adecuarse al espesor del cerramiento, y en el eje del edificio, al aumentar ligeramente la separación intermedia entre huecos, posiblemente por regulación de incendios

ya que no se observa ni junta ni duplicidad estructural, el módulo se ajusta a 3,28 m (a'').

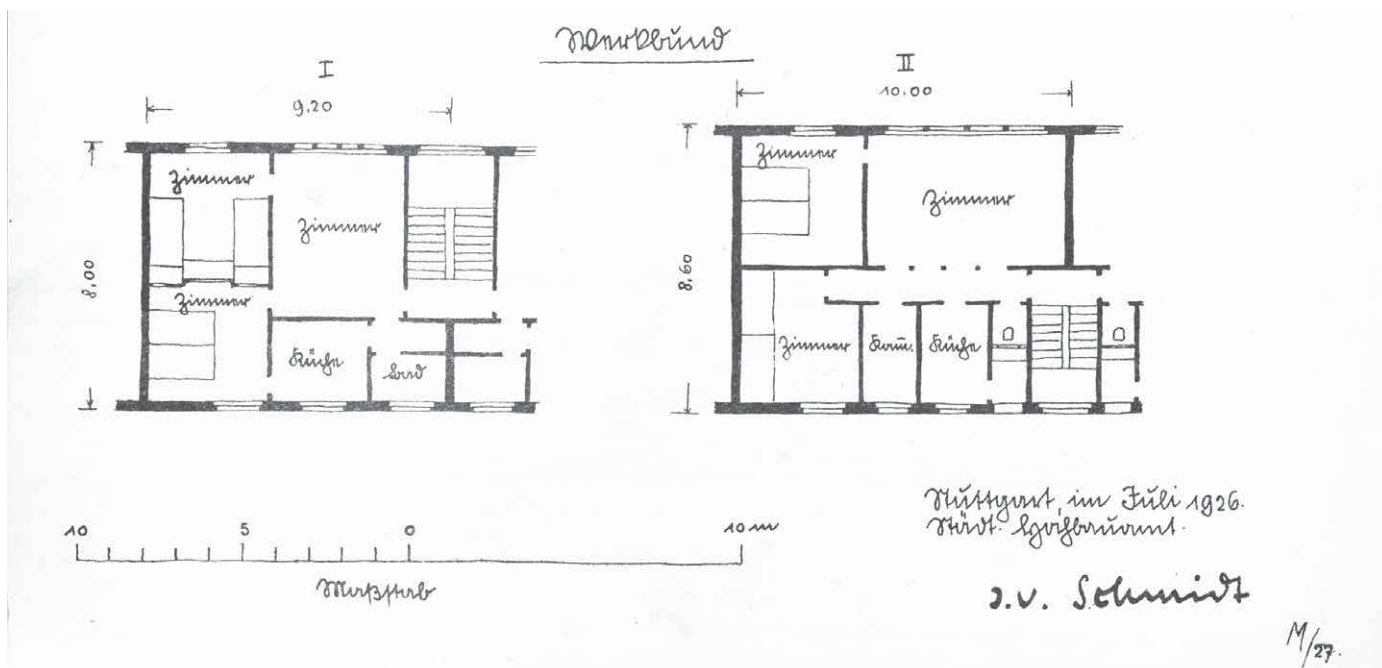
En el sentido transversal se resuelven dos crujeas desiguales. La mayor, de 5,05 m, se ajusta a la dimensión de la caja de escalera, y la segunda, de 3,60 m, marcará el ancho tipo de la pieza principal de estancia. El esquema se modifica en la fachada oeste para alojar el núcleo de escaleras en el eje de cada casa. El soporte correspondiente al eje se desdobra en dos en el pórtico de fachada y en el intermedio, delimitando el núcleo de escalera.

La estructura reticular metálica define en todo el bloque soportes, vigas, dinteles y alféizares. Los huecos se disponen entre los elementos sustentantes ocupando

10. La propuesta grafiada se corresponde con el esquema dibujado en la planta general y es muy similar a la organización final que realizará Lilly Reich para la vivienda en esta posición situada en la planta baja del edificio.

5. Tipos de tres espacios habitables y cocina propuestos por la oficina de Stuttgart, en julio de 1926, como tipos del Werkbund de referencia sobre los que desarrollar las viviendas del Weissenhofsiedlung. Fragmento. Archivo municipal Stuttgart 11/584/_100.

6. Planta tipo de la primera propuesta con variaciones sobre la organización propuesta por la oficina de Stuttgart como tipo del Werkbund. Archivo MVR 4.74.



5

todo el ancho, dejando solo pequeños maineles estructurales entre ellos. El sistema estructural define así un contenedor modular en el que cada vivienda es un espacio vacío con dos esbeltos elementos estructurales exentos fijos en su interior. Una envolvente, también definida por el orden estructural, encierra un volumen simple en el que se pone en valor el potencial arquitectónico de la estructura porticada, de igual manera que ocurre en las casas de Le Corbusier o en la hilera del holandés M. Stam¹¹.

Queda así configurado el soporte para la idea fundamental de Mies: un trazado regulador de todo el edificio, base de una división espacial interna fácilmente transformable; una fenestración rítmica y poco determinante de los planos envolventes; un espacio interior diáfano con la mínima presencia de elementos estructurales y una

agrupación sistemática de núcleos de servicio establecen las posibilidades de la organización interior. Unos parámetros hoy característicos en una propuesta de habitación contemporánea.

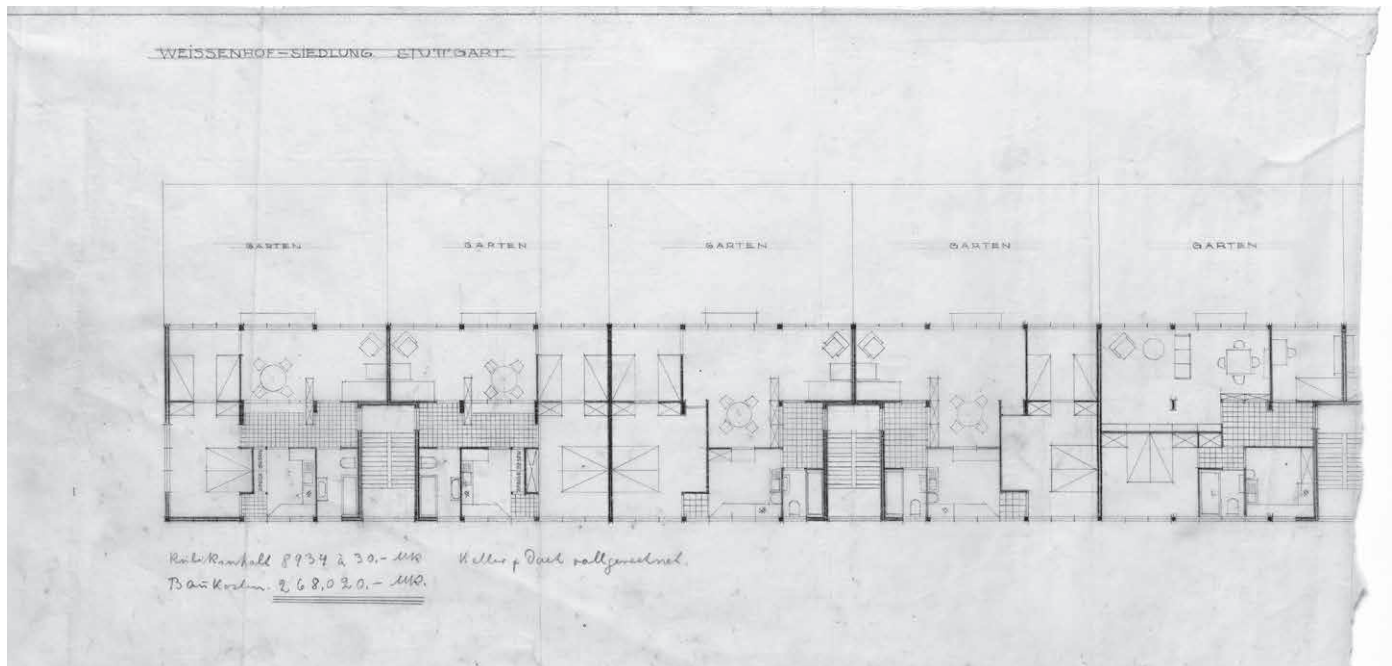
TIPO

En un documento elaborado por la oficina municipal de Stuttgart se recoge la evolución del tipo básico de doble crujía y núcleo de escalera con dos viviendas por planta, en función de su anchura de fachada, profundidad edificada y el número de habitaciones¹². Un tipo que monopoliza la producción de la vivienda social alemana prácticamente hasta finales de 1928, cuando se comienza a utilizar el acceso por corredor como sistema de agregación adecuado a la vivienda mínima¹³ (figura 5).

11. POMMER, OTTO, *op. cit. supra*, nota 7, p. 77.

12. *Ibid.*, p. 31 y fig. 48.

13. El primer edificio de viviendas con acceso con corredor en Alemania lo construye, en 1927, P. A. R. Frank en Hamburgo. E. May introducirá el corredor en Fráncfort en la segunda fase de la Siedlung Praunheim, iniciada en agosto de 1928.



6

En el tipo elaborado por el Werkbund, que debe servir de referencia para las viviendas por desarrollar en la exposición, se observa una evolución, con relación a propuestas anteriores, hacia un mayor desarrollo de fachadas y una reducción de la profundidad edificada, mejorando la iluminación de los espacios interiores. Se aprecia una mayor jerarquía entre espacios, aumentándose en general el tamaño de la estancia, que amplía sus propias dimensiones o asume las circulaciones generales de la vivienda.

Mies optará por la vivienda tipo B, *Drei Zimmer Wohnung*, de tres piezas habitables, como vivienda básica para responder al requerimiento de la municipalidad de aumentar la proporción de vivienda pequeña en el conjunto de la actuación del Weissenhof. La vivienda de cuatro espacios se resolverá de forma singular, sobre este mismo esquema, en posteriores evoluciones de las viviendas del bloque.

La relación dimensional de la propuesta de Mies con la vivienda esquemática propuesta es muy precisa pues, con el sistema métrico indicado, la vivienda

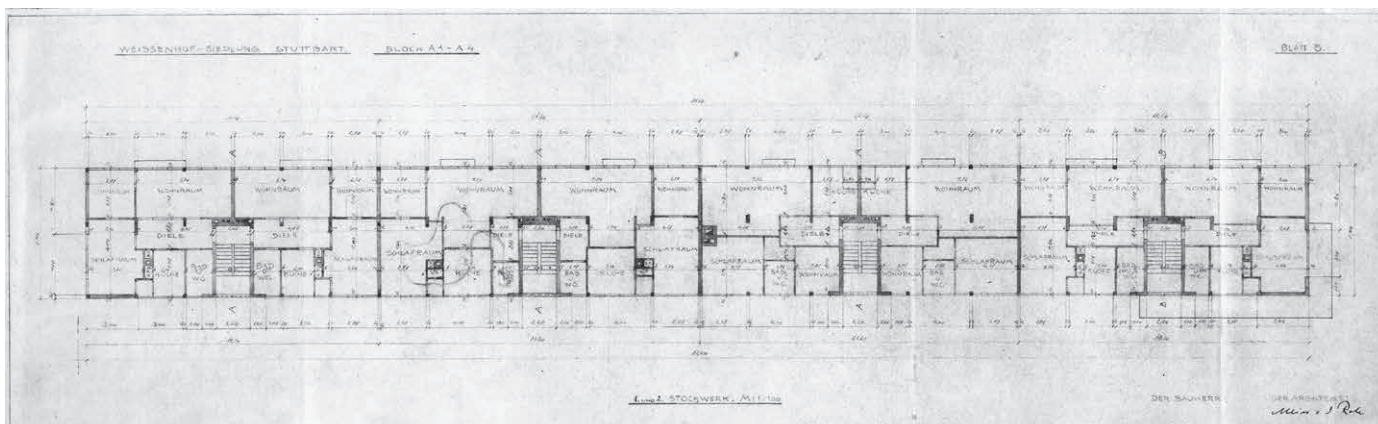
de tres módulos (a) tiene un frente de 10,23 m y una profundidad de 8,83 m, muy similar al tipo II de la ficha de Stuttgart. En las viviendas de las dos casas centrales, con un módulo (b) de mayor tamaño, la fachada del tipo alcanza 11,24 m. La variación que introduce este módulo (b) es importante, pues permite una organización alternativa donde la estancia asume una circulación interior de paso a la segunda habitación, quedando la cocina comunicada y contigua con la zona de comedor. Se configuran así dos tipos básicos, los situados en las casas extremas y los de las casas centrales, con una superficie útil de 71 m² y 80 m², respectivamente.

En esta primera propuesta se asume, casi literalmente, el tipo II del Werkbund. Los núcleos húmedos se disponen de forma fija junto a las escaleras y se ensayan tres soluciones distintas con esta disposición. En todas ellas se buscan recorridos alternativos para las circulaciones que generen variaciones en la organización funcional de los espacios habitables. Las circulaciones se vinculan visualmente a los espacios principales, de manera que siempre tienen iluminación natural (figura 6).

7. Plantas primera y segunda de la primera propuesta. Archivo MVR 4.196 c.

8. Primera propuesta, alzado este. Archivo MVR 4.196 f.

9. Primera propuesta, alzado oeste. Archivo MVR 4.196 g.



7

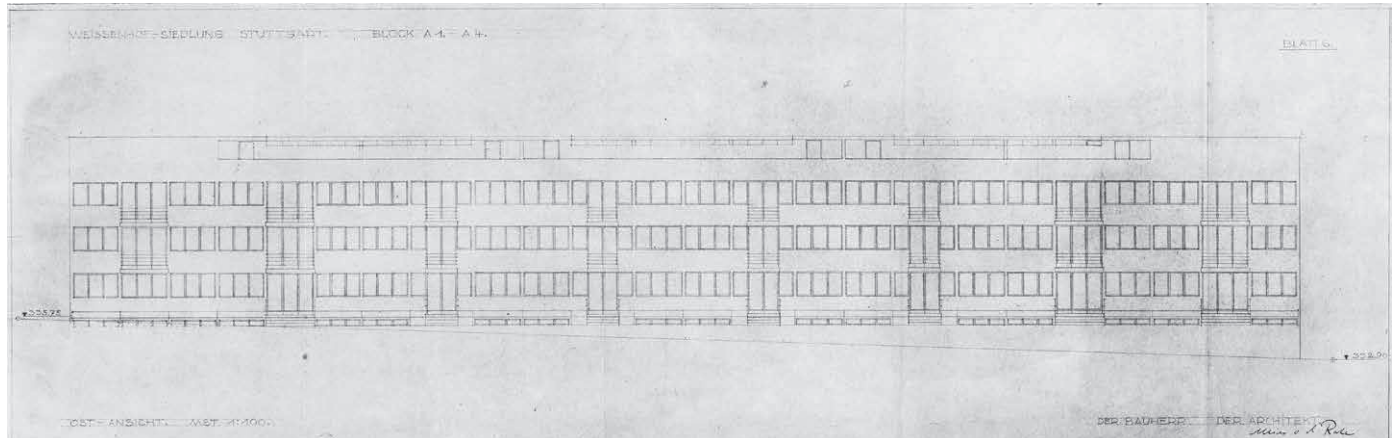
En los planos de desarrollo de esta propuesta, que puede situarse en torno a diciembre de 1926¹⁴, se observa un cambio de uso de la habitación junto a la estancia en el núcleo 2 (segundo por la derecha), que intercambia su posición con la cocina y permite una relación más directa de las habitaciones y el baño, y de la cocina con el espacio de comedor, sin cruces en la circulación (figura 7).

Esta disposición enfrentada de núcleos de servicio organizados como banda vertical se alternará, tanto en esta solución proyectada como en la construida, con la organización agrupada de baño y cocina junto a la escalera, propiciando distintas organizaciones, cada una con relaciones funcionales distintas más o menos adecuadas, en función de los criterios de uso. En los borradores de trabajo de estas plantas se aprecia la organización de un tipo de cuatro habitaciones, el tipo A, al ajustar la estancia al módulo central de los tres que configuran el tipo. Se ensaya esta solución con la disposición enfrentada de servicios y, finalmente, se resolverá en la propuesta construida en las viviendas 13 y 15 de la casa 3 como variante del tipo básico que agrupa baño y cocina sobre la fachada oeste.

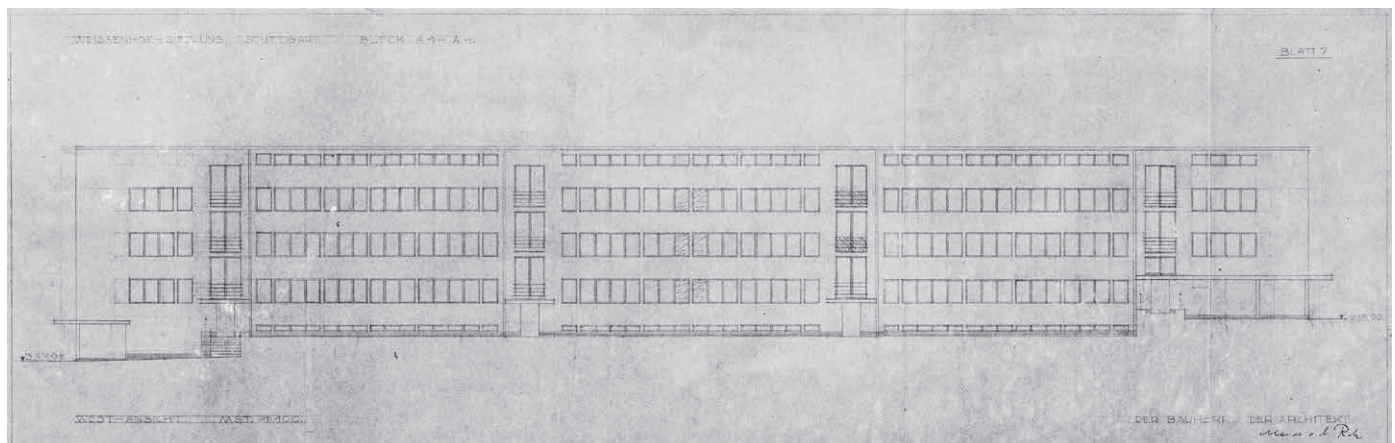
FORMA

En este primer proyecto quedan ya determinadas las características formales definitivas del bloque de Mies. La estructura ordena y controla la definición de la fachada, que se constituye con un ritmo uniforme de huecos. Solo en la fachada este los elementos volados fijan la posición de la pieza principal de la vivienda. El balcón se dispone siempre en el módulo central de los tres que configuran cada vivienda en esta propuesta, una disposición compatible con cualquier organización de las piezas de fachada. La estancia abarca, normalmente, dos módulos, el central, vinculado al vuelo, y un módulo lateral en cualquiera de las posiciones, derecha o izquierda; y en la variante para el tipo de cuatro espacios habitables, la estancia siempre ocupa el módulo central. En las casas situadas en los extremos el balcón abarca las tres hojas en que se divide el hueco de fachada y se repite igual en ambas viviendas. En las dos casas centrales el vuelo se asocia siempre al módulo (b), módulo central de 3,98 m, cuya carpintería se divide en cuatro partes y se ajusta a la longitud de la puerta central de dos hojas. El ritmo pautado y equidistante de los cuatro balcones centrales menores queda remarcado por los dos vuelos de mayor

14. KIRSCH, Karin. *Briefe zur Weissenhofsiedlung*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1997, p. 137. Una carta de Mies al director de la ejecución de las obras del Weissenhof, R Döcker, habla sobre un posible aumento de longitud del bloque para un ajuste de su métrica, por lo que puede entenderse que esta propuesta se estaba desarrollando en este momento, ya que inmediatamente después el proyecto se tiene que reducir en lugar de ampliarse.



8



9

tamaño en cada extremo, en una solución de fachada que resulta equilibrada (figura 8).

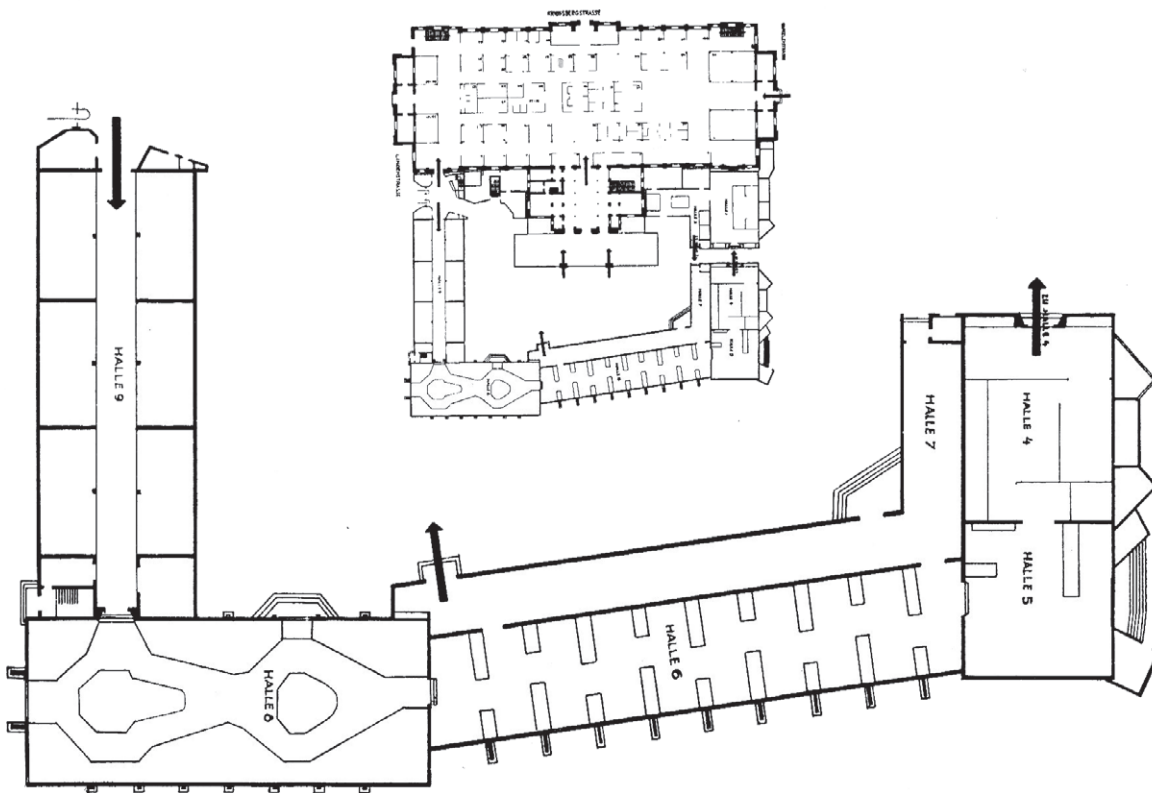
En la fachada oeste, un hueco hasta el suelo del descansillo de la escalera, remarcado por una protección ligera, marca los núcleos de escalera. La duplicidad del elemento estructural en este ámbito define un hueco de menor tamaño junto al núcleo de escaleras, vinculado al baño. El resto de huecos se desarrolla de manera uniforme y la diferencia entre los de tres y cuatro módulos resulta poco perceptible en el ritmo general, al ser los cuerpos entre núcleos sensiblemente iguales (figura 9).

El terreno se escalona de tal forma que aún se mantiene en el bloque sur, en la casa 1, una planta baja

a nivel, en la que se resuelve un local o tienda vinculado a la vivienda. También en el extremo norte, por la buena relación del sótano con el exterior, se resuelve otro local que se mantendrá en la propuesta definitiva (figura 9).

La planta de sótano es realmente un semisótano. La planta baja se eleva medio tramo de escalera, generando en la fachada de acceso un elemento de zócalo. En la fachada este, delimitando la parcela del edificio, mayor que la propia huella edificada, y ajustándose a la pendiente del terreno, el zócalo se convertirá en podio, una base continua sobre la que descansa la forma prismática del bloque.

10. Pabellón de exposiciones con las salas 4 a 9. La sala 4 es el espacio del vidrio y se sitúa como final del recorrido. En la planta reducida se representa la implantación conjunta de estas salas junto al pabellón 1.



10

Por último, la planta de cubierta, al incluir elementos de servicio, se constituye con la altura de una planta más. En su fachada oeste se abren ventanas horizontales alineadas con los huecos de la planta inferior, definiendo un remate del edificio que, junto con el zócalo del semi-sótano, le confiere a todo el frente una proporción característica que recuerda, sutilmente, a la contundencia volumétrica de sus anteriores viviendas en Afrikanische Strasse, en Berlín. En la fachada este el volumen de remate se mantiene conformando unas esquinas sólidas para después aligerarse en las cubiertas-jardín centrales, alternando divisorias verticales y planos horizontales

sobre los espacios cubiertos, y rematando mediante un juego de sombras el orden del cuerpo principal.

ESPACIO

Las principales cualidades espaciales de las viviendas –una geometría limpia y abundante luz natural– están presentes desde los primeros dibujos de la planta y definen un nuevo marco arquitectónico que, junto a un equipamiento ligero y funcional, configurarán el *espacio doméstico moderno*. Un espacio nuevo, luminoso y etéreo, el verdadero protagonista en todas las viviendas de la exposición.

Sin embargo, en los dibujos del archivo del MoMA de esta primera propuesta no se aprecia todavía la que será la aportación espacial más radical de Mies: la introducción del espacio continuo sin interrupción, el espacio fluido independizado de una función específica. Un cambio de paradigma espacial en el que se abandona “*el sistema usual de delimitar espacios interiores, para conseguir una secuencia de efectos espaciales en vez de una serie de espacios singulares*”¹⁵, tal y como había indicado Mies al describir, en 1924, la planta de su proyecto de casa de ladrillo. Este proceso de “*abrir la planta cerrada*”¹⁶, que culmina en la casa Tugendhat y en el pabellón de Barcelona, y configura la estructura espacial en sus proyectos de casa con patio¹⁷ y en la vivienda en planta baja presentada en la muestra *Die Wohnung unserer Zeit* de la Exposición de la Construcción Alemana¹⁸ de 1931 en Berlín, tiene en el Weissenhof de Stuttgart sus primeras manifestaciones construidas.

Al finalizar diciembre de 1926, Mies recibe el encargo de organizar el Pabellón de Exposiciones destinado a la muestra del equipamiento de la vivienda¹⁹. Mies abordará esta tarea con Lilly Reich, estrecha colaboradora, que figurará en los créditos del catálogo oficial de la exposición como “organizadora artística de la Exposición de Pabellón”. Reich será la responsable de la organización general del Pabellón de Exposiciones, y de manera específica aparece como responsable de la organización de la sala principal, o pabellón 1, y de los pabellones 4, 5, 6 y 7,

figurando en las diversas actuaciones como responsable de la *ordenación espacial y montaje* en unos casos, o simplemente de la *ordenación y montaje* en otros²⁰.

Reich interviene junto a Mies en los pabellones 4 y 5, pero solo en el pabellón 4, de la Asociación de Fabricantes Alemanes de Vidrio, la responsabilidad que acompaña a los nombres de Lilly Reich y Mies van der Rohe alcanza el grado de *Raumgestaltung* o *concepción espacial*, un término diferenciador con el que destacar el carácter arquitectónico de esta intervención en relación con las anteriores consideraciones²¹ (figura 10).

En este espacio expositivo se formalizará la nueva concepción espacial. El espacio surge de la disposición ortogonal de planos murales de vidrio, coloreados o transparentes, que delimitan, sin cerrarlos, espacios interiores y exteriores, y que se interrumpen dejando pasos y favoreciendo recorridos. Un espacio definido por planos ordenados sobre una planta abstracta que provocan una transición continua entre lugares distintos. Un espacio cuyas trazas adscribe William Curtis, con relación a la posterior trayectoria de Mies, a “*las plantas basadas en la rotación dinámica y el despliegue centrífugo de los planos*”²², en el que no existe un eje que lo organice y donde su percepción, su “*campo de energía*” en palabras de Curtis, varía con el recorrido al aproximarnos a los vacíos, a los pasos o a los planos (figura 11).

La experiencia espacial del pabellón de la Asociación de Fabricantes Alemanes de Vidrio se trasladará al

15. NEUMEYER, Fritz. Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. Madrid: El Croquis, 1995, p. 276. Neumeyer recoge esta cita de Mies en la nota 22. Ver el texto citado en la p. 380.

16. *Ibíd.*, p. 278.

17. ALTÉS BUSTELO, José. La casa con patio en Mies van der Rohe. En: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Forma y Construcción en Arquitectura [en línea]. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2013, n.º 8, pp. 42-57. En el artículo se incluye el dibujo original del Archivo de Mies van der Rohe de la planta de la sala del vidrio.

18. LIZONDO SEVILLA, Laura *et al.* La idea materializada en el espacio construido. La muestra “Die Wohnung unserer Zeit” de Mies van der Rohe. En: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Forma y Construcción en Arquitectura [en línea]. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2013, n.º 8, pp. 28-41.

19. KIRSCH, *op. cit. supra*, nota 14, p. 133. Carta de G. Stotz a Mies de 27 de diciembre de 1926.

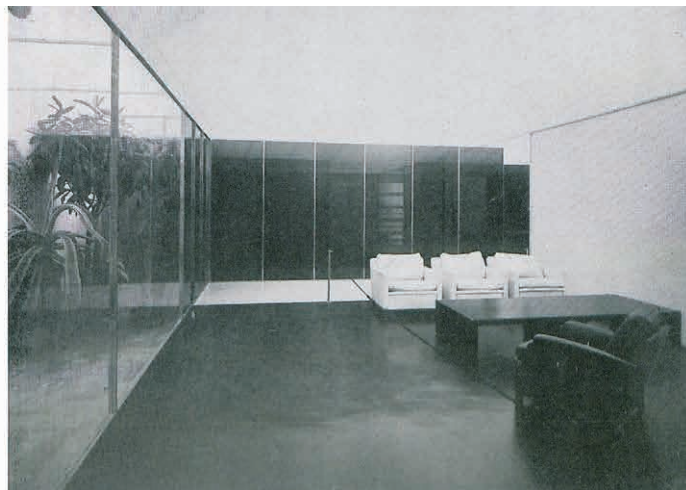
20. MUCH, F. J. (ed.); MUCH, F. J.; KLOTZ, H.; DEBUS-STEINBERG, A. *Amtlicher Katalog der Werkbund-Ausstellung “Die Wohnung”, Stuttgart 1927 (Schriftenreihe Weissenhof)*. Stuttgarter Gesellschaft für Kunst und Denkmalpflege. Stuttgart: [s. n.], 1998, p. 15, 83. Lilly Reich figura en los créditos como responsable de “Künstlerischer Aufbau der Hallenaustellung”.

21. *Ibíd.*, p. 91. El catálogo oficial de la exposición recoge detalladamente los créditos de cada elemento de la exposición y se pueden observar estos matices respecto de la tarea realizada.

22. CURTIS, William J. R. *La arquitectura moderna desde 1900*. Londres: Phaidon, 2006, p. 192. Curtis hace aquí referencia a la alternancia en Mies de las plantas simétricas y axiales y las basadas en la rotación espacial.

11. Glassraum o espacio del vidrio en el pabellón de exposiciones de Stuttgart. Acceso a la sala desde el pabellón de Linóleo (izquierda) y tránsito por el espacio principal hacia la salida acompañado por el patio (derecha).

12. Esquema comparativo de planta compartimentada y planta libre sobre el sistema de seis módulos.



11

espacio doméstico y encontrará en el bloque de Mies un lugar privilegiado como una posible “pretensión habitable razonable”.

En los dibujos de la publicación del archivo de Mies van der Rohe del MoMA²³ no figura un dibujo de la planta del bloque que incluya esta propuesta espacial. Sin embargo, Hilberseimer, en su libro *Arquitectura de la gran ciudad*²⁴, recoge dos versiones diferentes de la planta de un bloque tipo de los que configuran el edificio. Una, con dos viviendas con espacios compartimentados que muestran variaciones funcionales, definida en el pie como de *espacios cerrados*. La otra, con una solución de *espacios abiertos*, reproduce dos configuraciones distintas de la planta libre de Mies. Están desarrolladas sobre una de las casas intermedias, como se deduce de su modulación (a-b-a), y el momento de elaboración de esta propuesta debe corresponderse a la primera etapa descrita del proyecto, pues la división en seis módulos de la casa tipo es, como veremos, una característica específica de esta fase (figura 12).

Se puede concluir, por lo tanto, que en este primer proyecto Mies había abordado sus intenciones fundamentales y la solución estaba próxima a ser definitiva, como se pone de manifiesto en la maqueta final con la que se presentan al público, en enero de 1927, las futuras viviendas de Stuttgart, y donde el bloque de Mies, tal y como había sido concebido hasta ese momento, remata con sobriedad monumental todo el conjunto (figura 13).

EL BLOQUE QUE SE CONSTRUYE

En febrero de 1927, cuatro meses antes del inicio de la exposición, el arquitecto local Richard Döcker, que actuaba como director de las obras, comunica a Mies que su bloque se tiene que revisar. La comisión municipal ha determinado que debe reducir su superficie entre un 15 y un 20% por motivos de presupuesto. Mies reduce la longitud de su bloque 12 m²⁵.

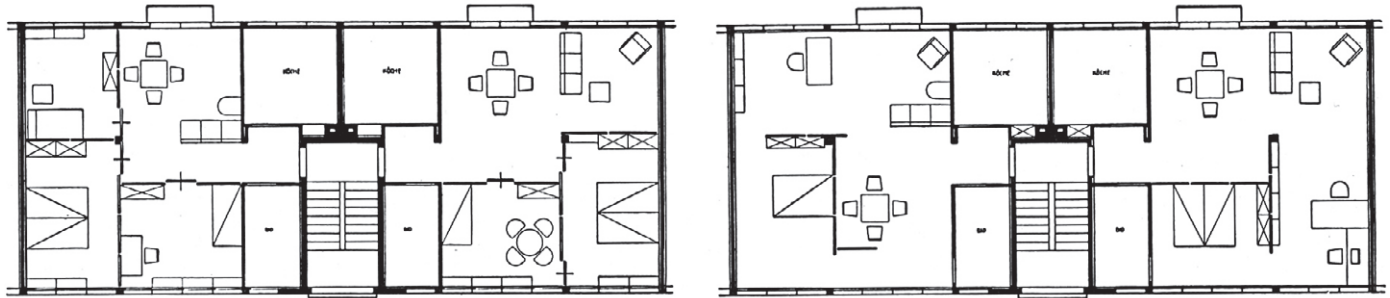
Esta reducción se realiza eliminando un módulo tipo (a) de 3,19 m en cada uno de las cuatro agrupaciones que constituyen el edificio, que ahora se configura con cuatro casas de cinco módulos cada una, en

23. DREXLER, Arthur; MIES VAN DER ROHE, Ludwig; SCHULZE, Franz. The Mies van der Rohe archive: 1910-1937. Nueva York: Garland, 1986.

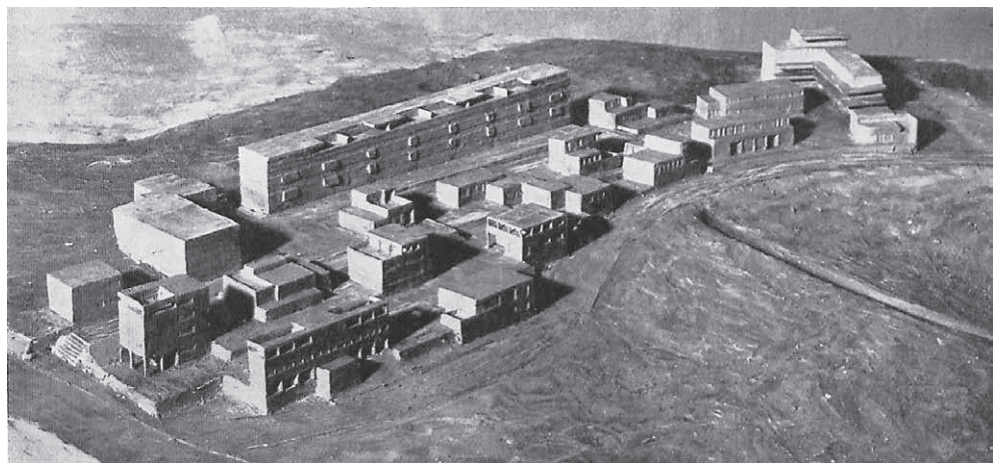
24. HILBERSEIMER, *op. cit. supra*, nota 6, p. 34.

25. KIRSCH, *op. cit. supra*, nota 14, p. 150-153. Así figura en las cartas de Döcker a Mies de 2 de febrero de 1927 y en su contestación del 5 de febrero. El 19 de febrero, solo 17 días después, Döcker recibe los nuevos planos del bloque, que tenía que estar acabado cuatro meses más tarde.

13. Maqueta del Weissenhof publicada en Die Form, enero de 1927. Se reconoce el ritmo ordenado de vuelos característico de la primera propuesta. Se aprecia cómo la secuencia de balcones pequeños queda acotada a ambos lados por los dos vuelos mayores de las viviendas tipo situadas en los bloques de los extremos.



12



13

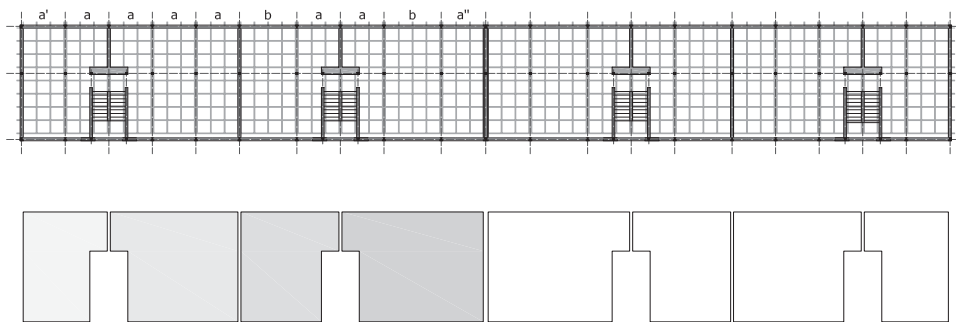
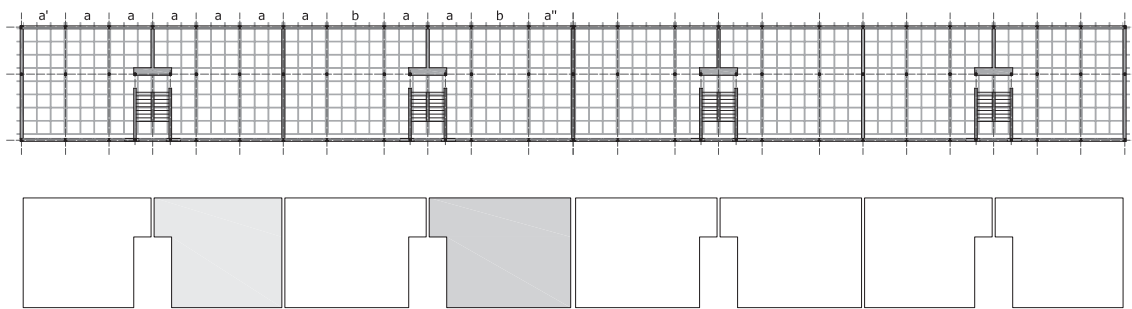
lugar de los seis característicos de la primera propuesta. Este módulo se extrae de una de las dos viviendas de cada núcleo, con lo que en cada casa se resuelven finalmente una vivienda de tres módulos, coincidente básicamente con los planteamientos iniciales, y otra, nueva, de dos. Además, se sigue utilizando el módulo singular (b) en las dos casas centrales, con lo que de los dos tamaños de vivienda previstos en la propuesta inicial –(a-a-a), (a-b-a)– se pasa a una solución de cuatro tamaños distintos: (a-a), (a-a-a), (b-a), (a-b-a), y su repetición simétrica, que configuran el bloque construido. Las superficies útiles de estos tipos serán de 45, 71, 53 y 80 m² (figura 14).

La organización final del bloque con dos viviendas desiguales por núcleo se produce como una solución forzada ante un ajuste impuesto. La estructura métrica

del bloque es capaz de asumir este cambio con facilidad, pero la búsqueda de varios tipos de tamaño claramente diferentes no es una determinación de partida, como podría interpretarse a la vista de la propuesta construida.

En esta organización final se reordenan o, mejor, se desordenan los elementos volados de fachada. Se elimina el balcón de la vivienda de esquina, que ahora incluso podría ser contradictorio con una organización interior variable, y la relación entre balcones largos y cortos es confusa. Los elementos volados de cubierta también se resienten con este cambio, y se evidencia en el remate del edificio el desequilibrio que se produce respecto de los ejes marcados por los núcleos. También en la fachada oeste la secuencia de huecos con tamaños y particiones distintas resulta más confusa.

14. Esquema métrico comparativo de la organización del bloque del primer proyecto y del edificio construido. Los dos contenedores o tipos de la primera propuesta se transforman en cuatro en la solución final.
15. Plantas del bloque de Mies van der Rohe construido en Weissenhofsiedlung.



14

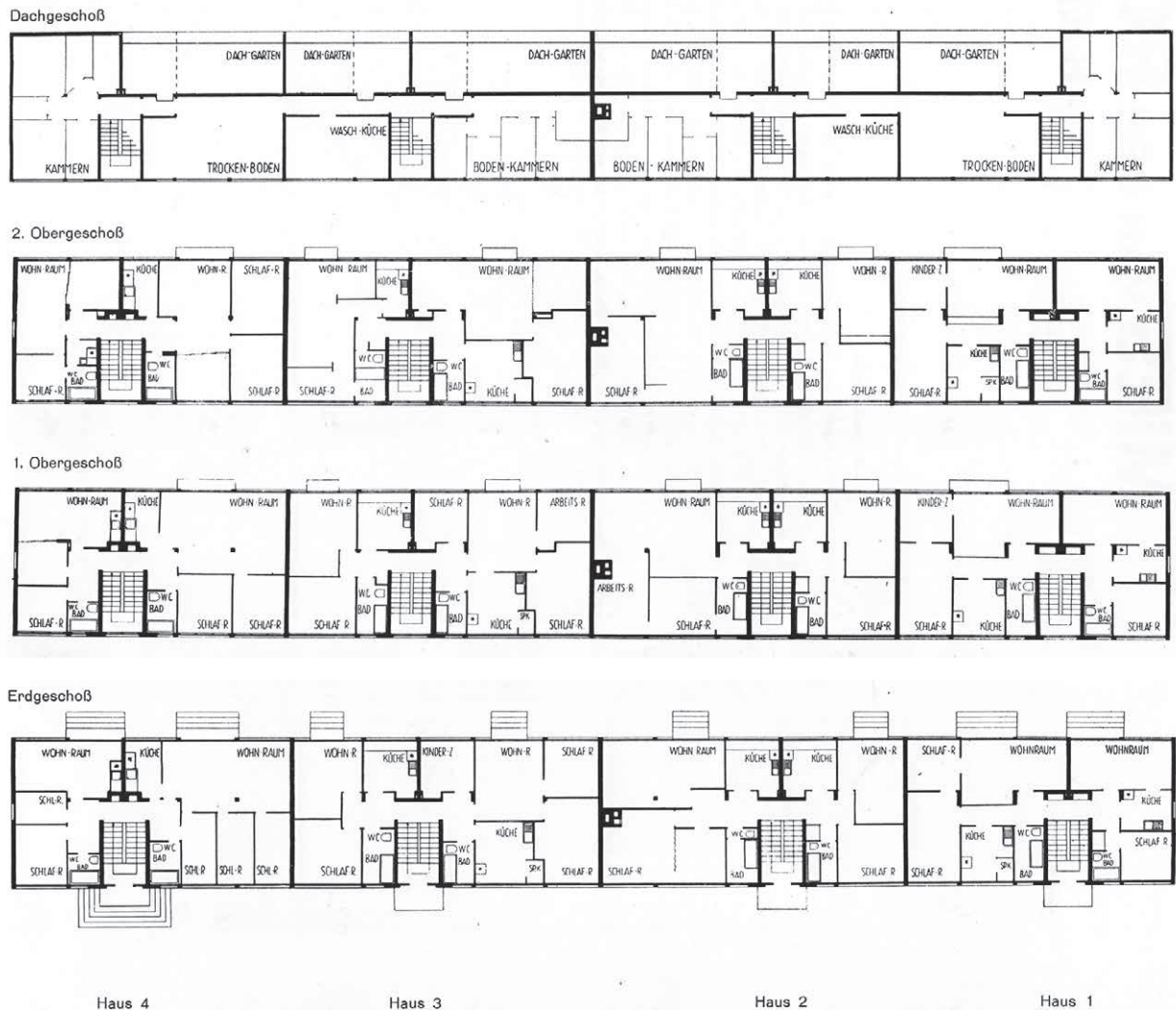
La organización definitiva de los tipos se realizará con el criterio de diversidad, base de la propuesta original. En la configuración de la planta o en la definición del espacio interior intervendrán un total dieciocho

arquitectos alemanes, de Stuttgart, Fráncfort, Múnich, Weimar y Berlín, y trece arquitectos del Werkbund suizo, elaborándose soluciones diversas para grupos de población diferentes²⁶.

26. MUCH, F. J. (ed.), *op. cit. supra*, nota 20, p. 25-35. El catálogo de la exposición recoge un listado pormenorizado de todas las actuaciones. Es la referencia para la elaboración de esta nota:

«En el bloque 1 la planta baja derecha se destina a la “Vivienda de la mujer trabajadora” elaborada por las representantes de las mujeres trabajadoras conjuntamente con los arquitectos Hans Zimmermann, R&M Sotz y Walter Schneider, todos ellos de Stuttgart. La distribución de esta vivienda se mantiene en las tres plantas. La vivienda izquierda, también prácticamente igual en las tres plantas, es la aproximación más directa al tipo II del Werkbund, ya elaborado en la primera propuesta. Los interiores de estas viviendas los resuelven Richard Lisker, Ferdinand Kramer y Adolf Meyer, todos ellos de Fráncfort.

»En el bloque 2, las tres viviendas superpuestas de la izquierda se compartimentarán con sistemas ligeros. La planta baja la realiza Lilly Reich y se divide con un sistema de mamparas ciegas o con huecos y puertas de compartimentación. En las dos plantas superiores construirá Mies sus dos propuestas de espacio habitable continuo, donde solo la cocina y el baño se compartimentan. El resto del espacio se organiza mediante un sistema desmontable de paneles de madera, independientes del perímetro del contenedor espacial, que junto con el amueblamiento definen los distintos ámbitos de uso. Las tres viviendas de la derecha resuelven el tipo de 2 espacios con la característica banda de servicios enfrentada. Su interiorismo lo resolverán Rudolf Frank, de Fráncfort, y Erich Dieckmann, de Weimar. El bloque 3 se organiza con las variaciones de los tipos del Werkbund. El diseño interior y amueblamiento de las seis viviendas de este bloque será propuesto por otros tantos arquitectos, entre los que destacan Adolf Schneck, que resuelve la vivienda 15 en la planta primera derecha, y



15

CONCLUSIÓN

La diversidad de soluciones de habitación producida en el bloque del Weissenhof evidencia el potencial de la idea de Mies (figura 15). La consideración de distintos modos de habitar y las diferentes respuestas le sitúan lejos de los planteamien-

tos del momento de determinación objetiva de estándares mínimos y programas tipo al que se vinculan las propuestas más funcionalistas. Mies propondrá viviendas más allá de las convencionales relaciones de la familia, anticipándose de esta manera a la realidad de una sociedad cambiante.

los hermanos Bodo y Udo Rasch, autores de la monografía más exhaustiva sobre la construcción del Weissenhof, que realizan la compartimentación de la vivienda 18 de la segunda planta izquierda, ensayando también una compartimentación más libre.

«El bloque 4 se proyecta con los criterios de un equipo de arquitectos del Werkbund Suizo bajo la dirección de Max Ernst Haefeli. Utilizarán soluciones de elementos de compartimentación móviles, que permiten además una cierta variación en la definición espacial principal. Para la vivienda (a-a-a) propondrán soluciones de tres y cuatro habitaciones de las que destacan dos soluciones de dormitorio-cabina y circulación integrada en la estancia, en las viviendas 19 y 20 de planta baja y planta primera y un segundo tipo, muy novedoso, en la vivienda de la planta segunda con una estancia pasante a las dos fachadas, que además puede dividirse mediante una pared móvil. La novedad reside en el carácter pasante de la estancia, que habitualmente se resolvía en una de las dos fachadas de ortodoxa orientación este u oeste. Hans Scharoun retomará este tipo de espacio pasante en su propuesta para el bloque diagonal de acceso de la Siemens-tadt (1929-1931) en una solución muy similar. Respecto de la planta "camarote", el tipo puede relacionarse de manera más inmediata con la propuesta teórica de Hilberseimer para el edificio típico de la "Ciudad residencial para 125000 habitantes" y su posterior materialización por Otto Haesler en las viviendas de la *Siedlung Georgsgarten* en Celle (1925-1927), pero podrían establecerse los antecedentes de este tipo en la vivienda colectiva holandesa de principios de siglo, e incluso remontarnos a la primera Exposición Mundial de Londres en 1851 y las "viviendas del príncipe Alberto" construidas por la SICLC para el evento, en una muestra evidente de la relación entre la vivienda funcional moderna y los primeros anhelos reformadores para la vivienda del trabajador».

En este sentido, la propuesta construida en el Weissenhof da satisfacción a las expectativas planteadas. Tras un recorte de última hora realizado sin ambages, sus planteamientos funcionales y espaciales aún se mantienen intactos. Concluido el tiempo del proyecto, las ideas se funden en los edificios construidos.

Conceptos tan contemporáneos como el de *neutralidad* del espacio contenedor frente a la predeterminación espacial, clave de la configuración de la vivienda actual, encuentran en esta propuesta un antecedente claro. La utilización de una estructura regular metálica que permita la generación de espacios abiertos y fluidos, y su puesta en valor como protagonista en la definición formal, está también en la base de la utilización de estructuras y fachadas poco determinantes en las propuestas actuales de vivienda. La idea contemporánea de flexibilidad como posibilidad de adaptación de una manera sencilla a necesidades cambiantes del propio edificio o del usuario, encuentra en las *pretensiones habitables razonables* de Mies un claro antecedente.

Sin embargo, la solución arquitectónica es imperfecta. Lo es cuando al observar el edificio nos vemos obligados a descifrar los ritmos de sus paramentos, la relación con los vacíos variables de remate en la cubierta o la extraña relación entre unos balcones, largos y cortos, que se juntan y separan de manera incomprensible. Lo es cuando analizamos las secuencias de sus plantas y buscamos, sin éxito, un ritmo, un equilibrio respecto de los centros de gravedad que marcan sus núcleos de comunicación.

El Weissenhof de Stuttgart ha pasado a la historia como la primera expresión coherente de una tendencia arquitectónica colectiva e internacional que dio origen al Movimiento Moderno en arquitectura. Tras el velo envolvente de esta gran gesta, las rarezas del bloque construido de Mies van der Rohe parecen pasar desapercibidas y han merecido pocas explicaciones.

Pero al revisar su concepción, lo que se pretendió y casi se construyó, las intenciones magistrales de Mies quedan fuera de las sombras.■

Bibliografía citada

- ALTÉS BUSTELO, José. La casa con patio en Mies van der Rohe. En: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Forma y Construcción en Arquitectura [en línea]. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2013, n.º 8, pp. 42-57 [consulta: 25-02-2019]. ISSN 2173-1616. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/56/61>. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2013.i8.03>. °
- AYMONINO, Carlo. *La vivienda racional : Ponencias de los congresos CIAM 1929/1930*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973. ISBN 842520755X.
- CURTIS, William J. R. *La arquitectura moderna desde 1900*. London: Phaidon, 2006. ISBN 9780714898506; 0714898503.
- DREXLER, Arthur; MIES VAN DER ROHE, Ludwig; SCHULZE, Franz. *The Mies van der Rohe archive: 1910-1937*. Nueva York: Garland, 1986. ISBN 0824040287.
- Glasraum in der Gewerbehalle auf der Werkbundaussstellung, "Die Wohnung" Stuttgart 1927. En *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* [en línea]. 1928, n.º 3, pp. 114-117 [consulta: 01.10.2018]. Disponible en: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1928/0124/text_ocr
- HILBERSEIMER, Ludwig. *La arquitectura de la gran ciudad de Ludwig Hilberseimer*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. ISBN 8425209498.
- KIRSCH, Karin. *Briefe zur Weissenhofsiedlung*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1997. ISBN 3421031282.
- LIZONDO SEVILLA, Laura et al. La idea materializada en el espacio construido. La muestra "Die Wohnung unserer Zeit" de Mies van der Rohe. En: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Forma y Construcción en Arquitectura [en línea]. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2013, n.º 8, pp. 28-41 [consulta: 25-02-2019]. ISSN 2173-1616. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/55/60>. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2013.i8.02>.
- MAY, Ernst. Fünf Jahre Wohnungsbautätigkeit in Frankfurt am Main. En: *Das Neue Frankfurt* [en línea]. 1930, vol. 4, n.º 2, 3, pp. 21-70. Disponible en: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1930/0033?sid=b1e1d835fd13174573c94ac020dee246
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig; DEUTSCHER WERKBUND. *Bau und Wohnung die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaussstellung "Die Wohnung". Stuttgart: Weiskind, 1927.*
- MUCH, F. J. (ed.); MUCH, F. J.; KLOTZ, H.; DEBUS-STEINBERG, A. *Amtlicher Katalog der Werkbund-Ausstellung "Die Wohnung", Stuttgart 1927 (Schriftenreihe Weissenhof)*. Stuttgarter Gesellschaft für Kunst und Denkmalpflege. Stuttgart: [s. n.], 1998. ISBN 3-926168-10-2.
- NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe : la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid: El Croquis, 1995. ISBN 8488386087.
- POMMER, Richard; OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture*. Chicago: University of Chicago, 1991. ISBN 0226675157.
- Werkbund-Ausstellung: Die Wohnung: Stuttgart, Juli-September 1927. En *Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit* [en línea]. 1927, n.º 1-2 [consulta: 01.10.2018], pp. 24-25 Disponible en: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1927/0032/image>

Jorge Bosch Abarca (Valencia, 1961) Dr. Arquitecto, Profesor Asociado. Departamento Proyectos Arquitectónicos, ETSAV.

HOUSE OF CARDS: EL “CONTINENTE” EAMES EN UNA BARAJA DE CARTAS

HOUSE OF CARDS: THE EAMES “CONTINENT” IN A DECK OF PLAYING CARDS

Nieves Fernández Villalobos (<https://orcid.org/0000-0003-2559-0652>)

RESUMEN Los juguetes despiertan a menudo el interés de los arquitectos. Numerosos autores reconocidos los han empleado en diferentes momentos de la historia para expresar de forma sintética un determinado ideario arquitectónico, por lo que su análisis desde la actualidad permite comprender fácilmente el contexto del que surgieron. Charles y Ray Eames encabezan la lista de arquitectos fascinados por los juguetes: los coleccionaban, los exhibían y también los diseñaban para producirlos en serie. Uno de los juguetes más innovadores y comercialmente exitosos que crearon fue la House of Cards: una baraja de cartas impresas con motivos gráficos o fotografías que se encajaban entre sí mediante seis ranuras para conformar varias estructuras tridimensionales. El pequeño objeto condensa conceptos presentes en todo su trabajo: el juego como objeto y como metodología, el cambio de escala y el proceso de trabajo concatenado, lo individual en lo seriado, la importancia de lo cotidiano, de la colección y de la fotografía, el uso de la imagen múltiple, el origen de la obra como regalo, la celebración permanente y la conexión de la vida con el arte.

El artículo se propone así desarrollar los rasgos más característicos de la obra de los Eames a través de este atractivo objeto, mostrar su influencia en otros autores y obras, y rescatarlo de su extenso legado como método creativo y laboratorio de experimentación para futuras arquitecturas.

PALABRAS CLAVE Eames; House of Cards; juego; regalo; colección; fotografía

SUMMARY Toys often arouse the interest of architects. Many recognized authors have used them at different times in history to express in a synthetic way a certain architectural ideology, so its analysis from the present allows us to easily understand the context from which it emerged. Charles and Ray Eames top the list of architects fascinated by toys: they collected them, exhibited them, and also designed them to produce them in series. One of the most innovative and commercially successful toys they created was the House of Cards: a deck of playing cards, printed with graphic motifs or photographs, that fit together with six slots to form several three-dimensional structures. The small object condenses concepts present in all their work: the game, as object and as methodology, the change of scale and the process of concatenated work, the particular in the mass produced, the importance of the everyday, of the collection and photography, the use of the multiple image, the origin of the work as a gift, the permanent celebration, and the connection of life with art.

The article aims to develop the most characteristic features of the Eames' work through this attractive object, showing its influence on other authors and works, and rescuing it from their extensive legacy as a creative method and experimentation laboratory for future architecture.

KEY WORDS Eames; House of Cards; game; gift; collection; photography

Persona de contacto / Corresponding author: nfvillalobos@yahoo.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

UNAS CUANTAS SILLAS, UNA CASA... Y UN JUGUETE
La arquitectura vive un momento de redefinición constante. A menudo, volvemos atrás con el objetivo de buscar inspiración y reivindicar aquellas figuras que, por su capacidad visionaria y originalidad, nos puedan servir de guía. Nuestra mirada se detiene frecuentemente en Chales y Ray Eames como auténticos impulsores de una revolución artística y conceptual. Su legado es inmenso y atemporal. Los arquitectos británicos Alison y Peter Smithson fueron unos de los primeros en reconocer ese legado. Consideraban a Charles y Ray Eames sus “padres arquitectónicos”, en su habitual juego dialéctico de generaciones en el que Mies van der Rohe (y Le Corbusier también) eran sus “abuelos”¹. Este juego generacional procede de las enseñanzas recibidas y las fervientes admiraciones que unos y otros profesaban a los anteriores. Pero la traslación no sería tan inmediata. Aunque Charles era un

admirador indiscutible de Mies van der Rohe, sustituyó la máxima atribuida a su maestro “menos es más” por la de “más por menos”; en concreto: “*La mayor cantidad de lo mejor al mayor número de personas por el menor precio*”².

Precisamente la consecución de este ambicioso objetivo potenció la prolífica obra de esta pareja, que no en vano ha sido definida por Rolf Fehlbaum, presidente de la célebre marca de muebles Vitra, como un “continente”³. La metáfora ilustra la inmensa influencia que tuvieron los Eames en el diseño del siglo XX, y alude también a la magnitud y diversidad de sus creaciones.

Ya en 1966 la revista *Architectural Design*, editada por los Smithson, publicaba el primer estudio sobre la influencia de los Eames en el panorama internacional. El número monográfico, que es considerado aún hoy uno de los documentos más rigurosos sobre los postulados de los Eames, incluye el artículo de Peter Smithson titulado

1. SMITHSON, Peter. Three Generations. En: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Italian Thoughts*. Estocolmo: The Royal Academy of Fine Arts; Sven Ivar and Siri Lind's Foundation; Peter and Birgitta Celsing's Foundation, 1993, pp. 9-15.

2. KOENIG, Gloria. *Eames*. Colonia: Taschen, 2005, p. 15.

3. REMMELE, Mathias. Introducción. En: DACHS, Sandra; DE MUGA, Patricia; GARCÍA HINTZGE, Laura, eds. *Charles y Ray Eames*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p. 9.

1. Bruno Taut: Dandanah, The Fairy Palace, 1919;
Kengo Kuma: Tsumiki, 2014.

“Solo unas cuantas sillas y una casa: un ensayo sobre la estética de los Eames”⁴. Exponía con rigor y admiración lo que el título anuncia: los Eames, con sus sillas y su casa, cambiaron radicalmente el mundo del diseño. Ese “continente”, entendido como el resultado de una fructífera colaboración entre dos personalidades diferentes, con aptitudes y talentos idealmente complementarios, está conformado por obras muy diversas. Además de mobiliario y arquitectura, su obra se extiende al diseño gráfico, a la pintura y la escultura, al diseño de objetos para el hogar, a la creación de películas, instalaciones multimedia e incluso a nuevos modelos de educación. También al diseño de juguetes. Uno de ellos, aparentemente sencillo y de pequeño tamaño, nacido a partir de una simple baraja de cartas, ha tenido una importante repercusión en el diseño y aún hoy sigue suscitando gran interés. El artículo se propone a continuación desarrollar los rasgos más característicos de su obra a través de este atractivo juguete.

LOS JUGUETES COMO PRELUDIOS DE IDEAS SERIAS

Los juguetes constituyen un perfecto laboratorio de formas arquitectónicas. Despiertan el interés y el entusiasmo de los niños por el entorno construido a través de la experimentación tridimensional, permitiéndoles reflexionar de manera inconsciente sobre el espacio, la luz, el color, las formas, las estructuras, los materiales y las texturas. El pedagogo Friedrich Fröbel, a mediados del siglo XIX, descubrió esas cualidades educativas de los juguetes de construcción y diseñó sus propios materiales. Todo arquitecto puede descubrir en los *dones* de Fröbel y su fuente de abstractos patrones formales un germen de inspiración inagotable. Algunos, como Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, reconocieron sin ambages la gran influencia que tuvieron en su infancia esos juguetes, visible incluso en la volumetría de varios de sus proyectos. El juego tuvo tam-

bién un papel fundamental en la pedagogía de la Bauhaus, ya que ofrecía a los docentes la posibilidad de crear una herramienta que se adaptaba coherentemente a su nueva lógica proyectual. Nacieron varios juguetes como ejercicios que compendaban distintas cuestiones de diseño, como el juego de construcción de Bernhard Schrammen de 1922. Alma Siedhoff-Buscher desarrollaría asimismo versátiles y coloridos juguetes de construcción, abogando por el “juego libre” en oposición a los juegos creados con fines puramente pedagógicos, como los de Fröbel⁵.

El arquitecto expresionista Hermann Finsterlin creó varios juguetes subrayando “la importancia de las construcciones del niño, porque se enfrenta a ellas desprovisto de todos los condicionantes culturales y es capaz de inventar nuevas arquitecturas”⁶. En general, la experimentación con los juguetes a lo largo de las vanguardias tuvo una relevancia significativa, y fueron muchos los arquitectos que diseñaron sus propios modelos para sintetizar un determinado ideario arquitectónico, casi a modo de manifiesto. Un buen ejemplo es *Dandanah, The Fairy Palace*, diseñado por Bruno Taut en 1919: un conjunto de piezas de cristal, realizadas con los colores propios de la modernidad, con los que conformar y transmitir sus “utopías cristalinas” (figura 1).

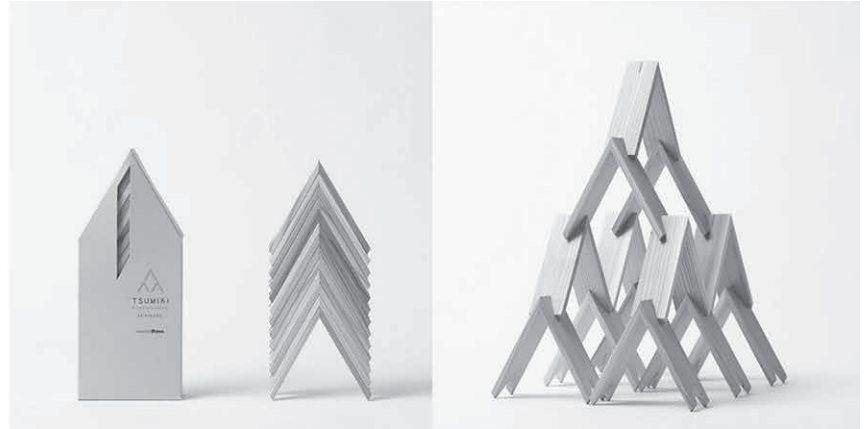
En 1938 el neerlandés Johan Huizinga publicó su famoso ensayo *Homo ludens*, que situaba la génesis de la cultura en el juego⁷. El escrito repercutiría enormemente en la segunda posguerra y de forma especial en la arquitectura situacionista, convirtiéndose en uno de sus puntales teóricos para defender la necesidad de un ambiente flexible y mudable. Pero lo verdaderamente relevante es que desde entonces el juego se percibe como actividad esencial del ser humano y no como algo exclusivamente infantil; un fenómeno cultural que invita a revisar varios de estos objetos para entender la obra de sus autores, comprender el contexto del que surgieron y comprobar la

4. SMITHSON, Peter. Just a Few Chairs and a House: An Essay on the Eames- Aesthetic. En: *Architectural Design* n.º 36, *Eames Celebration*, septiembre 1966, p. 443. También en: SMITHSON, Peter. Solo unas sillas y una casa: un ensayo sobre la estética de los Eames. En: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 72.

5. SIEDLOHOFF- BUSCHER, Alma. Freie Spiele – Lehrspiele. En: *Das Kinderspielzeug*, Basilea, Gewebemuseum Basel, 1946, p. 45. Cit. en HOCH, Medea. Juguetes y arte. Sus interrelaciones en la modernidad. En: LEBRERO STALS, José; PÉREZ, Carlos, eds. *Los juguetes de las vanguardias*. Málaga: Museo Picasso Málaga, 2011, p. 131.

6. BORDES, Juan. *Historia de los juguetes de construcción: escuela de arquitectura moderna*. Madrid: Cátedra, 2012, p. 52.

7. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*, Madrid: Alianza, 2001.



1

vigencia de sus principios y utilidad como métodos creativos y laboratorio de experimentación. Bajo esta perspectiva, hoy seguimos encontrando sugerentes aportaciones de arquitectos al mundo del juguete como *This Must Be the Place*, una abstracta casa de muñecas que Zaha Hadid diseñó en 2013 a modo de puzle tridimensional, con piezas en madera y resina, que invita a experimentar con volúmenes, planos inclinados, transparencias y vacíos⁸, o *Tsumiki*, de Kengo Kuma, un juego de construcción que apila piezas generadas a partir de dos fragmentos de cedro japonés dispuestos en ángulo (figura 1).

Entre los arquitectos fascinados por el mundo del juguete, Charles y Ray Eames ocuparían un lugar protagonista. Los juguetes impregnaban su vida bajo la forma de eclécticas e imaginativas colecciones de objetos que exhibían en su casa, en su lugar de trabajo y en sus numerosas exposiciones y películas. Pero irían más lejos. Charles diría: “*Los juguetes no son tan inocentes como aparentan. Los juguetes y los juegos son preludios de serias ideas*”⁹. El estudio Eames creó también juguetes para ser producidos en serie: desde el famoso elefante en madera contrachapada, las máscaras y los juegos de

colorear, pasando por la casita de juguete Revell, hasta un incipiente artilugio que funciona con energía solar: *Alcoa Solar Do-Nothing Machine*. Su diseño de juguetes comenzó en 1951 con *The Toy*, un juguete de construcción de gran escala, pensado para que los niños disfrutaran en su interior y los adultos lo emplearan como escenografías y decorados de celebraciones. El objeto se hacía eco del sistema modular habitual en los Eames, empleando paneles geométricos de colores que se unían mediante varillas de madera formando infinitas formas tridimensionales. Poco después diseñaron la *House of Cards*: distribuida en 1952 por Chicago Tigrett Enterprises, era una baraja de 54 cartas de tamaño estándar, impresas por American Playing Cards, con ilustraciones en una cara y un asterisco sobre fondo blanco en la otra (el logotipo de su estudio). El pequeño juguete se convirtió pronto en uno de los más innovadores y comercialmente exitosos de la pareja (figura 2).

Charles, como había afirmado antes Finsterlin, veía “*en el mundo de los juguetes una actitud ideal para el acercamiento a los problemas de diseño porque el mundo de los niños carece de complejos*”¹⁰. Por ello, la actitud creativa

8. El objeto constituye una de las veinte propuestas nacidas de una iniciativa de la sociedad Cathedral Group, en ayuda de la asociación Kids para niños con discapacidad, inspirándose en las casas de muñecas que Edwin Lutyens diseñó para la Exposición del Imperio británico en 1922.

9. *Think Magazine* 4/61. En: DEMETRIOS, Eames. *An Eames Primer*. Londres: Thames & Hudson, 2001, p. 121.

10. *Current Biography*, 1965 ed., s. v. Eames, Charles. Citado en COLOMINA, Beatriz. Reflexiones sobre la Casa Eames. En: *RA. Revista de Arquitectura*. Navarra: Universidad de Navarra, mayo 2007, n.º 9, p. 10.



2

de los Eames se basaba en el juego. “*Take your pleasure seriously*” es la tan citada frase atribuida a Charles, que ejemplifica la filosofía de trabajo-juego profundamente arraigada en todo lo que hacían¹¹. Llama la atención la presencia constante de niños en las fotografías de su trabajo, o de ellos mismos disfrutando en una envidiable y contagiosa actitud lúdica junto a sus creaciones (figura 3).

No por casualidad, el arquitecto británico Geoffrey Holroid, gran estudioso de la obra de los Eames, introduciría el artículo “Children as experts” en la revista *Architectural Design* de 1966, dedicada a los Eames, *An Eames Celebration*. Este arquitecto, como los Smithson, era miembro del Independent Group (IG). Aunque la obra de los Eames había sido ya ampliamente considerada en el seno del IG desde 1952, en relación con la “estética de la abundancia” y a la publicidad proveniente del otro lado del Atlántico, en abril de 1956, Holroid junto a Alloway y Newby prepararon un debate en el Instituto de Arte Contemporáneo Londinense (ICA) sobre los juguetes y las películas de los Eames¹². Sus primeros filmes hacen un verdadero homenaje a los juguetes. *Toccata for Toy Trains* (1957), por ejemplo, se

deleitaba con el universo de los trenes de juguete. Una de las máquinas de tren que aparecía en la película, así como una pequeña estación de juguete, ya habían sido mostradas en dos naipes de la *House of Cards*, cinco años antes. *Parade or Here They Come Down Our Street* (1952) muestra diferentes objetos, como muñecos y vehículos de juguete, en movimiento. *Tops* (1969) presenta una extensa variedad de peonzas girando: una o dos de plástico transparente con colorido en su interior, otras pequeñas como campanillas metálicas realizadas por algún diestro orfebre de la India, una elegante pequeña bailarina, quizá de Dinamarca, etc. Objetos traídos de sus viajes guardados con cariño y puestos en valor en un “*raro espécimen de cine puro*”¹³, donde los juguetes son los protagonistas en fragmentos concatenados mostrados en primerísimo plano, simulando tener vida propia. “*Las películas de los Eames aportaron una nueva vida a nuestros juguetes heredados*”, afirmaría Alison Smithson¹⁴.

Aprovechaban cualquier oportunidad para introducir el juego. Así, por ejemplo, los Eames diseñaron inicialmente la gran caja de cartón que servía de embalaje a sus muebles modulares, de modo que pudiera convertirse en una casita de juguete para los niños. A menudo, usaban las maquetas de arquitectura como juguetes, y tanto ellos como sus clientes las observaban curiosamente, tratando de imaginarse en su interior. También la *House of Cards* invitaba a la exploración espacial. Como en algunas de sus sillas o muebles modulares, la persona puede hacer y rehacer su construcción de naipes en infinitas composiciones cuantas veces desee. Esa idea de disponer los diferentes elementos en múltiples combinaciones, propio del juego de cartas, ya había sido empleado magistralmente en su arquitectura. La casa de los Eames en Santa Mónica era literalmente el resultado de un juego de construcción. Había nacido del programa

2. Charles Eames jugando con la *Pattern Deck House of Cards* (1952).

3. Fotografía de los Eames, con sus camisas a juego, posando sobre la acera frente al 901 de Washington Boulevard, jugando “a estar atrapados” por las patas de sus sillas Plywood DCM, 1947. Imagen que los Smithson escogieron para la portada de la revista-homenaje de *Architectural Design*, septiembre 1966, *An Eames Celebration*.

11. DEMETRIOS, Eames. *Eames: Beautiful Details*. California: Ammo Books, 2012, p. 10.

12. ROBBINS, David, ed. *El Independent Group: la posguerra británica y la estética de la abundancia*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 1990, p. 147.

13. MORRISON, Philip; MORRISON, Phylis. A Happy Octopus. Charles and Ray learn science and teach it with images. En: ALBRECHT, Donald. *The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention*. Nueva York: Library of Congress and the Vitra Design Museum, 2005, p. 106.

14. SMITHSON, Alison. Eames: and now Dhamas are dying out in Japan. En: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, op. cit. *supra*, nota 4, p. 77.

Case Study Houses, promovido por John Entenza, editor de la revista *Arts & Architecture*. Las condiciones, como anunciaba la revista en enero de 1945, requerían tener un “verdadero cliente” y abrir la casa al público por un periodo de seis a ocho semanas¹⁵. Un principio fundamental era aprovechar la tecnología industrial de tiempos de guerra para paliar el problema de falta de vivienda usando elementos de construcción estandarizados, al igual que antes habían promulgado varios arquitectos de la primera modernidad como Le Corbusier y Gropius¹⁶. Pero según avanzaba el programa, el objetivo inicial de definir la vivienda de posguerra y construir una sociedad mejor se fue debilitando a favor de construir “una arquitectura de esencia cien por cien californiana”, un producto que los angelinos pudieran identificar como propio¹⁷.

Charles Eames y Eero Saarinen fueron elegidos para diseñar la Case Study House n.º 8, que ocuparían los Eames, y la n.º 9, para John Entenza, sobre una extensa parcela situada a cuarenta y cinco metros sobre el mar, mirando hacia el océano Pacífico. Los dos proyectos fueron publicados por primera vez en *Arts & Architecture*, en diciembre de 1945. Ambas casas ejemplificaban la estandarización y el montaje como si verdaderamente se hubieran realizado con un “juego de mecano”, y así lo evidenciaban los autores destacando en rojo la estructura sobre los dibujos publicados de ambas propuestas¹⁸. Seleccionaron las piezas de la Casa Eames en el catálogo de un fabricante de acero, y la casa de John Entenza se construyó con los mismos elementos estandarizados, aunque arquitectónicamente era muy distinta y se situaba en un emplazamiento diferente. Y no solo eso: el proyecto original de la Casa Eames que se publicaba en ese número, habitualmente conocido como “casa puente”, haciendo explícita la referencia a Mies van der Rohe, fue



3

modificado por la dificultad de obtener a tiempo el acero durante la posguerra, y los arquitectos proyectaron una nueva disposición que empleaba exactamente las mismas piezas que se habían encargado para el proyecto anterior¹⁹. La nueva propuesta, cuyo montaje estructural llevó únicamente un día y medio, se publicó en *Arts & Architecture*, en mayo de 1949²⁰.

El juguete The Toy puede relacionarse con su casa de inmediato²¹. Las varillas sostienen los planos de colores, triangulares y cuadrados, que conforman el “cerramiento”. Posteriormente, la estandarización se lleva al límite en la House of Cards. Los Eames escogieron para su juego una “pieza única de construcción”, una carta. No es la primera vez que se realizan construcciones con naipes: son bien conocidos los castillos de naipes que retratan algunos de los misteriosos cuadros de Jean Baptiste-Siméon Chardin, como *Boy building a House of Cards* (1735-1737), en sus diferentes versiones, o la colorida e inquietante pintura de Zinaida Serebriakova *House of Cards* (1919), en la que la pintora rusa muestra

15. ENTENZA, John. Announcement. The Case Study House Program. En: *Arts & Architecture* 62, n.º 1, enero, 1945, p. 38

16. STEELE, James. *Eames House. Charles and Ray Eames*. Londres: Phaidon, 2004, pp. 6-24.

17. DÍEZ MARTÍNEZ, Daniel. El programa Case Study House: industria, propaganda y vivienda. En: *Proyecto, progreso, arquitectura* [en línea]. Montajes Habitados: vivienda, prefabricación e intención. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2012, n.º 6, p. 61. ISSN-e 2173-1616.

18. EAMES, Charles; SAARINEN, Eero. Case Study Houses 8 and 9. En: *Arts & Architecture* 62, n.º 12, diciembre 1945, pp. 50-51.

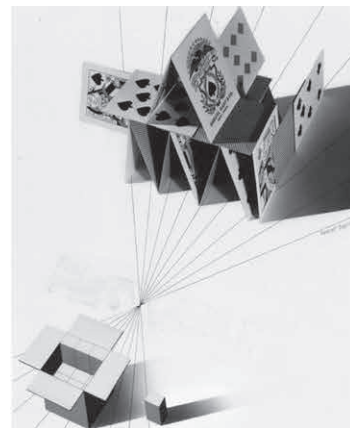
19. Como sugería el dibujo de Alison Smithson de “Tres generaciones” y explica detalladamente Beatriz Colomina en “Reflexiones sobre la casa Eames”.

20. EAMES, Charles. Case Study House for 1949: the plan. En: *Arts & Architecture* 66, n.º 5, mayo 1949, pp. 38-39.

21. ZINGUER, Tamar. Toy. En: COLOMINA, Beatriz; BRENNAN, Annmarie; JEANNIE, Kim, eds. *Cold War, Hot Houses. Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004, pp. 143-167.

4. Castillos de naipes: Jean Baptiste-Siméon Chardin, *Boy Building a House of Cards*, 1736-1737; Zinaida Serebriakova, *House of Cards*, 1919; Herbert Bayer, "Weakness into Strength" Container Corporation of American Advertisement, 1941.

5. Fragmento de las instrucciones de la House of Cards, Picture Deck, mostrando algunas posibles construcciones.



4

a sus hijos reunidos erigiendo una pequeña arquitectura con cartas. Esta última obra, especialmente, muestra el concepto que asociamos habitualmente al "castillo de naipes": la inestabilidad y fragilidad de la construcción, con las cartas en un fugaz equilibrio. Precisamente, esta asociación semántica era usada por Herbert Bayer en su anuncio "Weakness into Strength" para la Container Corporation of America, al que hacía referencia Charles Eames en un artículo publicado en 1951, un año antes de diseñar su House of Cards²² (figura 4).

Los Eames querían dar estabilidad a su particular "castillo de naipes". Diseñaron sus cartas con seis ranuras, de manera que pudieran encajar entre sí para formar varias estructuras tridimensionales. Es posible que conocieran el juguete que la arquitecta Anne Tyng desarrolló en 1947 a modo de construcción modular, con 21 piezas en madera y ranuras en las juntas, que permitía conformar un pequeño pupitre, un caballo o un minicoche, entre otras opciones, tal y como mostraba un artículo publicado en 1950²³. Empleando ese mismo método de encaje por ranuras, los Eames proporcionaban consistencia a sus construcciones de naipes y a la vez posibilitaban generar, como en el juego de mecano y en su propia casa, diferentes combinaciones. En las propias instrucciones

se ofrecen algunas opciones: una pared, un cubo, un puente, una cúpula, una iglesia, un molino, un hangar, etc. ¡Hasta el edificio de las Naciones Unidas! (figura 5).

El inicial castillo de naipes se convertía así en un caleidoscopio de cartón de colores e imágenes constantemente cambiantes. Es significativo observar comparativamente el citado cuadro de Serebriakova y algunas fotografías de niños jugando con los juegos de los Eames y percibir el contraste de la mirada triste y ausente de los hijos de la pintora rusa frente a los alegres rostros de los pequeños, completamente ensimismados en el juego. Cada imagen refleja el contexto vivido: la inestabilidad personal y política del primero contrasta con la época de la abundancia y con el significativo sol californiano, insignia Eames, siempre presente en las cartas.

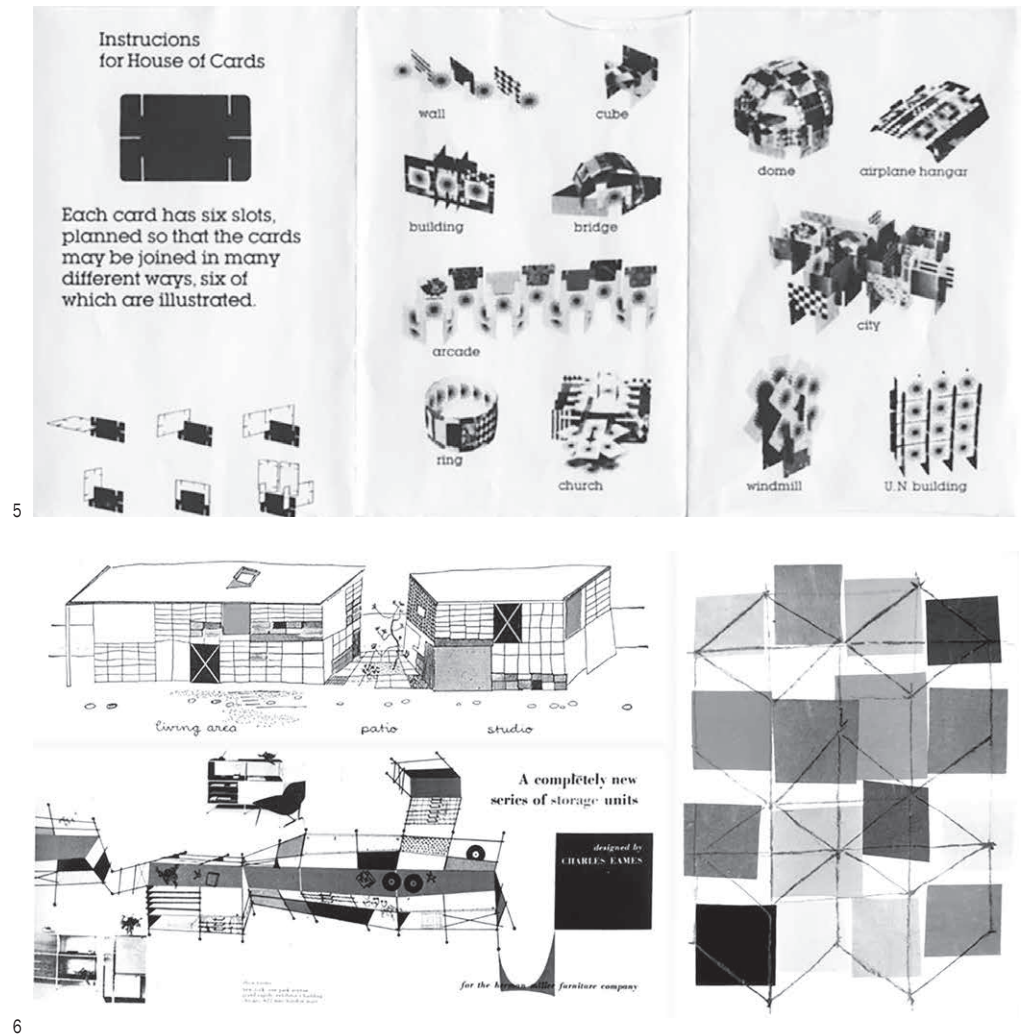
CONCATENACIONES Y CAMBIOS DE ESCALA

Existe un cambio constante de escala en la obra de los Eames. Se manifiesta bien en su filme *Powers of Ten*, un corto documental que realizaron en 1977 partiendo del libro *Cosmic View* (Kees Boeke, 1957), en el que se muestra la escala relativa de las cosas en factores de diez. La cámara se aleja saliéndose de la tierra hasta explorar el universo y se adentra después en la estructura del átomo.

22. EAMES, Charles. Design, Designer, Industry. En: *Magazine of Art*, vol. 44, n.º 8, diciembre 1951, pp. 320-321. Citado en: EAMES, Charles; EAMES, Ray. *An Eames anthology: articles, film scripts, interviews, letters, notes, speeches by Charles and Ray Eames*. Londres: Yale University Press, 2015, pp. 97-99.

23. TYNG, Anne. Put-Together Toys from Plywood Parts. En: *Popular Mechanics*, vol. 94, n.º 2, Nueva York, agosto 1950.

6. Charles Eames: dibujo de la casa usado en el artículo "Life in a Chinese Kite" (*Architectural Forum*, 1950), anuncio de las Storage Units para Herman Miller y diseño para una cometa (*Portfolio Magazine*, n.º 2, 1950).



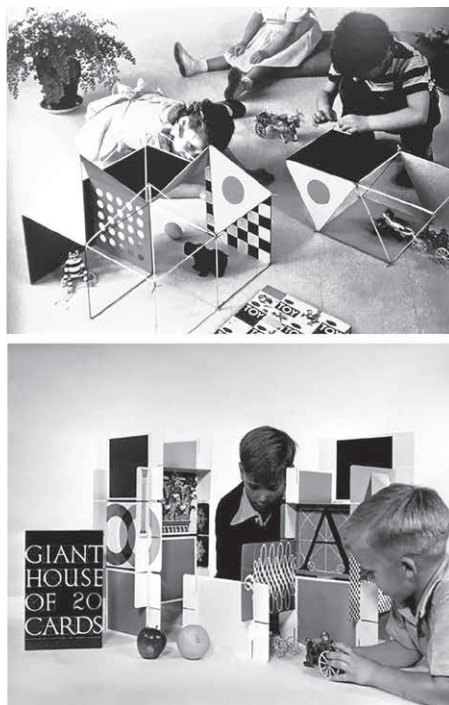
Su proceso creativo juega igualmente con la escala de forma magistral: su casa parece uno de sus armarios modulares a escala más amplia, y sus diseños de cometas y juguetes, incluida la House of Cards, lo mismo, pero a escala reducida (figura 6).

Los juguetes, en sí mismos, participarían también del uso diferenciado de escalas. Tras un diseño, los Eames creaban una versión nueva del juego en otro tamaño. Era una manera de explorar sus posibilidades. Por ejemplo, a partir del mencionado The Toy (1951), concebido para

generar pequeñas escenografías y arquitecturas en las que guarecerse, diseñarían The Little Toy (1952) con la idea de proporcionar espacios similares para los muñecos a menor escala. También la House of Cards sería rediseñada con otro tamaño en el modelo Giant (1953), que consistía en veinte cartas hechas con cartón de ocho capas que medían 18 x 27 cm, igualmente con seis ranuras para poderse ensamblar. Las grandes cartas empleaban el dibujo para incluir, por ejemplo, una cáscara de huevo impresa a media tinta, cristales de nieve, una concha de

7. Pruebas iniciales de Ray en The Toy empleando triángulos de cartón (1951), niños jugando con The Little Toy (1952) y con Giant House of Cards (1953).

8. Fotogramas de la película *House: After five years of living* (Charles y Ray Eames, 1955) en la que se muestran algunas de las colecciones que la pareja atesoraba en su casa, cuidadosamente dispuestas.



7

nautilo, piedras preciosas, una espiral, antiguos mecanismos de relojería, patrones geométricos y efectos ópticos. En el dorso mostraban deslumbrantes colores primarios con ribete blanco (figura 7).

El desarrollo de un diseño Eames era un proceso experimental de tanteos y rectificaciones. Comprendía siempre el examen exhaustivo de un material concreto con el fin de determinar si se adecuaba al carácter funcional del objeto y a las técnicas industriales de fabricación. Su diseño de mobiliario ejemplifica bien ese proceso: la búsqueda de un caparazón en madera contrachapada de una sola pieza los llevó a diseñar las tablillas para inmovilizar las piernas de los heridos de guerra y, posteriormente, a usar esta tecnología en la creación de sillas, mesas, mamparas, mobiliario infantil y juguetes. El objetivo del caparazón único también los dirigió a fabricar su silla en fibra de vidrio, con sus variantes, y la más ligera silla de alambre. Diseñaron después una selección de seis bases intercambiables, que brindaban al cliente la posibilidad de elegir según sus gustos y necesidades.

Les gustaba experimentar y un diseño casi siempre conducía a otro. Ninguna composición tenía carácter fijo. Como se ha mostrado, sus armarios modulares constituyen un buen ejemplo de este principio, al igual que su casa o sus sillas. En definitiva, cada objeto que creaban era siempre reconsiderado. De la misma forma que cada asiento se empleaba como punto de partida para generar otro modelo, la House of Cards tuvo también sus diferentes versiones. Ya inicialmente, en 1952, se distribuyeron dos modelos de la baraja: una primera llamada Pattern Deck, seguida después de la Picture Deck. La primera contenía ejemplos de diseño gráfico: papel con textura, tejidos estampados, un ramillete al estilo antiguo, una pluma de pavo, una mariposa de papel chino, etc. La segunda, más característica de los autores, reunía objetos domésticos y dispares en una atractiva compilación. La selección de imágenes fue realizada por Ray junto a miembros del equipo del estudio Eames, como Alexander Girard. Posteriormente nacerían nuevos diseños como la Computer House of Cards de 1970, recuerdo de



8

la muestra del Pabellón IBM organizada por el estudio Eames para la Exposición Universal de Osaka, o la Newton House of Cards de 1974, una edición especial diseñada para los Premios Nobel de aquel año.

COLECCIONES

Los Eames eran unos grandes coleccionistas. Las mesas y los cajones de su casa y oficina eran “como los bolsillos de la gabardina de Harpo”²⁴, llenos de cosas maravillosas y sorprendentes. Usaban las colecciones como una manera de tomar nota sobre las cosas. Eran colecciones eclécticas, pero no caóticas, algunas más sistemáticas que otras: conchas, cajas, pinturas, peonzas, etc., y esos artefactos aparecían después en sus fotografías, *showrooms* o películas, casi como si fueran talismanes que conectaban vida y trabajo (figura 8).

Las publicaciones iniciales de las Casas 8 y 9 del programa Case Study Houses en el número de diciembre de 1945 muestran las siluetas de los Eames y de Entenza rodeadas por un conjunto de artefactos que definían sus respectivos estilos de vida²⁵. La arquitectura debía acomodar todos esos objetos, que los Smithson definirían como “signos de ocupación”²⁶. Constituían

una manera de apropiarse de un lugar, de hacerlo propio, de ejercer el “principio de identidad”. Esos coloridos objetos de la vida cotidiana eran “*tentáculos del estilo de vida de los ocupantes*”²⁷ (figura 9). Contribuían a transformar el espacio habitable, a individualizar la imagen de esa arquitectura seriada de la que había partido. Nada tienen que ver las fotografías de la vivienda habitada, repleta de sugerentes objetos y ordenadas colecciones que hoy nos llegan de la vivienda, con los dibujos iniciales de la envolvente desnuda que se imprimían en *Arts & Architecture* en septiembre de 1949²⁸. La relación de unos objetos con otros y con el espacio contenedor se produce de manera fluida en el habitar. Los particulares *signos de ocupación* han presionado los límites funcionales para atender adecuadamente a los cambios sociales de posguerra, con su incipiente cultura del ocio, y se manifiestan ejemplarmente en las generosas dimensiones del estar y el estudio de la Casa Eames, que no responden ya a una función específica, sino que ofrecen pequeños lugares enlazados a partir de los propios objetos, las transparencias entre los espacios interiores y la veladura exterior de eucaliptos, para ofrecer al habitante múltiples posibilidades de uso.

24. DEMETRIOS, Eames, *op. cit. supra*, nota 9, p. 124.

25. EAMES, Charles; SAARINEN, Eero, *op. cit. supra*, nota 20, p. 44.

26. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter: Signs of occupancy/ Signos de ocupación. (CD) Ala+2. Barcelona, 2003.

27. SMITHSON, Alison. Territorio del Pabellón (Territory of the Pavilion). Extractos de una conferencia. 30 de octubre, 1984. En: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, *op. cit. supra*, nota 4, p. 34.

28. EAMES, Charles. Case Study House for 1949. En: *Arts & Architecture* 66, n.º 9, septiembre 1949, p. 33.

9. Dibujos de Ray y Charles Eames y de John Entenza rodeados por artefactos que definían sus respectivos estilos de vida y “la mesa del coleccionista”, diseñada en 1983 por los Smithson como un homenaje a la estética del *select and arrange* de los Eames.



9

Para los Smithson, el coleccionismo de los Eames estaría directamente relacionado con lo que ellos definieron más tarde, con indudable herencia dadaísta, como el “*As Found*”, donde el arte está en recoger, dar la vuelta y poner con...²⁹. Como había hecho previamente el fotógrafo Nigel Henderson, los Eames enseñaron a los Smithson a mirar las cosas de alrededor con nuevos ojos, y así lo reconocería Alison:

“Es posible que Nigel Henderson fuese capaz de acercarnos a lo efímero de la vida –los silbatos a un penique, el juguete de plástico de Woolworth o los adornos navideños, el juguete alemán de latón y los robots que andan– mediante fotografías de botas viejas, de puertas, de trozos de tela de saco. Aun así, creo que les debemos a Ray y Charles Eames la extravagancia de las adquisiciones de la gente: objetos efímeros llenos de color, frescura y belleza”³⁰.

También en las fotografías de sus casas podemos ver el concepto aprendido: colecciones diversas de teteras de porcelana, banderas japonesas, etc., posan sobre mesas y estanterías. Otros objetos pequeños se esconden, cuidadosamente ordenados, en elegantes cajas rojas y blancas que Alison Smithson diseñó en 1985 para Tecta, respectivamente “para él/ella”. De un modo más explícito, ese afán por el coleccionismo llevaría a los Smithson a diseñar

una serie de muebles como tributo a las personas que les habían ayudado a apreciar la realidad con “esa mirada atenta”. Así, por ejemplo, como homenaje a los Eames y la celebración de su estética del *select and arrange*, crearían “la mesa del coleccionista”, baja y de color plateado, con multitud de bandejas deslizantes, huecos y pequeños estantes, que ofrecían diversas posibilidades de mostrar la colección personal de los objetos elegidos (figura 9). Los Smithson aprendieron de los Eames que la auténtica arquitectura doméstica debía encontrarse en la reorganización constante de los objetos coleccionables dentro de ella.

“También lo es (específico de su situación y momento) lo que hemos denominado como ‘la estética Eames’: la técnica de ‘escoger y disponer’ que hemos utilizado al diseñar y equipar nuestras propias casas y que todavía consideramos como técnica válida para la organización de objetos (...). Esto, por supuesto, como método de diseño se acerca al arreglo floral y al buen gusto en la decoración de habitaciones con piezas de coleccionista: se utilizan los objetos para lo que son, cada objeto se ve ensalzado y habla más claramente de sí por la virtud de su disposición”³¹.

Cuando los Smithson hablaban de “estética Eames” se referían a la actitud de un coleccionista, de aquel que en diferentes lugares encuentra cosas y que, como

29. VAN DER HEUVEL, Dirk. Recogiendo, dando la vuelta y poniendo al lado de... En: VAN DEN HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max, eds. *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007, pp. 17-43.

30. SMITHSON, Alison. Eames: and now Dhamas are dying out in Japan. En: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, op. cit. supra, nota 4, p. 77.

31. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. Concealment & Display: Meditations on Braun. *Architectural Design*, julio, 1966. En: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, op. cit. supra, nota 4, p. 79.

10. André Malraux eligiendo las fotografías para *Les Voix du Silence*, 1950. Fotografía realizada por Maurice Jarnoux para *Paris Match*. Charles y Ray Eames seleccionando diapositivas de su inmensa colección de imágenes para uno de sus *Slide Shows*.



10



Malraux en su *Museo Imaginario*, las saca de su contexto inicial para colocarlas en otro ambiente en el que adquieren un nuevo valor (figura 10). Los Smithson escribieron:

«En los años 50, los Eames desplazaron el diseño de la estética de la máquina y la tecnología de la bicicleta, en la que había vivido desde los años veinte, al mundo del ojo cinematográfico y de la tecnología de producción de aviones; del mundo de los pintores al mundo de los diseñadores gráficos.»

«La estética Eames (...) se basa en una selección igualmente cuidadosa, pero con sorpresa cultural extra como criterio, más que armonía de perfil.»

«Un tipo de asombro ingenuo al ver cosas que son culturalmente dispares reunidas y felices las unas con las otras. (...) Charles Eames es un hombre californiano natural y utiliza sus recursos nativos y su saber-hacer del cine, del avión y de la industria publicitaria como otros beben agua; es decir, casi sin pensarlo»³².

En este último fragmento, los Smithson subrayan la extraordinaria intimidad que la arquitectura de los Eames tiene con el cine; una actitud que señala un giro inequívoco

con respecto a las producciones de la vanguardia histórica. La arquitectura de los Eames se puede entender desde el diseño escenográfico. Charles recordaba con nostalgia los días pasados en los estudios Metro Goldwyn Mayer, en los tempranos años cuarenta, donde a menudo, bajo la dirección de Billy Wilder, había tenido tan solo un día para montar un escenario completamente nuevo a partir de un número limitado de elementos. Allí se había dedicado a disponer y recolocar en poco tiempo decorados ya existentes. La *House of Cards* parece responder a una inquietud similar, pudiendo organizar con rapidez los “decorados” que *a priori* se muestran en cada carta.

La idea de la propuesta original para su vivienda, que describía un salón que fuera “puro disfrute del espacio en el que los elementos pudieran ser colocados y sacados”, nunca fue abandonada por los arquitectos, quienes utilizaban objetos que coleccionaban de sus viajes, películas y exposiciones para crear en su hogar “un collage espacial en continua evolución”³³. Las obras de arte se reunían, exhibían y reordenaban constantemente por todo el espacio interior, incluido el techo, de donde colgaban

32. SMITHSON, Peter, *op. cit. supra* nota 4, p. 72.

33. KOENIG, Gloria: *Eames*. Colonia: Taschen, 2005, p. 47.

11. Algunos naipes de la House of Cards. Colecciones diversas mostradas: cordeles mexicanos, bloques de construcción del siglo XIX, pastilleros victorianos, petardos chinos, monedas americanas, canicas alemanas, caramelos de Estrasburgo y coches de juguetes japoneses. Fotografías que muestran objetos cotidianos: hierbas y especias, extremos de tizas, utensilios de colegio y bobinas de hilo.



11

pinturas u otras decoraciones efímeras. En su casa vemos, efectivamente, “cosas dispares reunidas y felices las unas con las otras”. También en la House of Cards que, en sí misma, conforma una colección de imágenes. A su vez, muchas de esas imágenes muestran sus “colecciones de objetos dispares y felizmente reunidos”: cordeles mexicanos, bloques de construcción del siglo XIX, pastilleros victorianos, monedas americanas, caramelos de Estrasburgo, canicas alemanas, petardos chinos, etc. (figura 11). Y según ordenemos las cartas, esas colecciones terminan por conformar el suelo, las paredes o el

techo de la composición; otro dinámico *collage espacial* en continua evolución.

Alison subrayaba: “Las cartas de los Eames nos infundieron valor para coleccionar cualquier cosa que nos agradase. Casi nadie se ha escapado de esa influencia. Los objetos efímeros y su consideración se convierten en parte de la actividad intelectual...”³⁴.

FOTOGRAFÍA E IMAGEN MÚLTIPLE

A lo largo de la historia varios artistas han empleado los naipes como un medio para expresar un vocabulario for-

34. SMITHSON, Alison: Inauguración de la exposición de los Eames, IDZ, Berlín, 5 septiembre, 1979. Extracto de folleto. En: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, *op. cit. supra*, nota 4, p. 97.



12

mal, un estilo específico o una manera de componer. Es el caso de Sonia Delaunay, quien en 1964 diseñó una baraja cuyas cartas mostraban atractivos dibujos con coloridos modelos simultaneístas (figura 12).

Los Eames decidieron emplear la fotografía como medio de expresión para sus naipes. En último término, la House of Cards es una colección de fotografías. Es un canto a la vida, a sus viajes, al folclore, a sus placeres visuales. También a la magia de lo cotidiano. En algunas cartas observamos un caracol sobre la arena, una nuez, un cangrejo, una galleta con forma de jabalí, etc. La fotografía era fundamental para el trabajo de los Eames. Era una manera de investigar, celebrar, meditar, explicar, explorar, grabar, comunicar, enseñar, compartir y jugar. Pensaban que una "imagen podía ser una idea" y la fotografía posibilitaba tenerlas con cierta agilidad. Charles explicaba a menudo que para él hacer una fotografía era como hacer una tarta: se disfrutaba del momento de cocinarla y también de compartirla con los amigos³⁵. Por otra parte,

la fotografía permitía igualar escalas de objetos dispares bajo un mismo formato, algo que Malraux había usado de forma visionaria en su *Museo Imaginario*. Como se ha mencionado antes, en el filme *The Power of Ten* lo inmensamente grande y lo inmensamente pequeño adquirirían significativamente una escala uniforme. Las imágenes dispares de la House of Cards también se homogeneizan con el formato de las cartas, un rectángulo de 6 × 9 cm.

Muchos naipes son fotografías de objetos cotidianos en aparente configuración casual: colecciones de hilos, utensilios de colegio, tizas, hierbas y especias, cerillas de cocina, pastillas, etc. (figura 11). Sin embargo, todo está perfectamente compuesto, como se deduce del proceso en el que toman las fotografías para sus naipes, siempre meditado para exaltar la belleza de lo cotidiano. La disposición de esos objetos dentro de cada una de esas fotografías no es aleatoria. La composición cuenta, a menudo, más que los objetos que se muestran. Y esta composición se trabajaba, era fruto del *select and arrange*. Así, cuando uno contempla, por ejemplo, las pastillas y píldoras alrededor de la cuchara con jarabe, percibe una composición agradable, cuyo desorden parece fortuito; sin embargo, basta observar cómo han dispuesto los coloridos medicamentos cuidadosamente sobre una hoja blanca, pegando incluso la cuchara con cinta adhesiva, para entender que la composición no es fruto de la casualidad, precisamente (figura 13). De la misma manera, escogen un fragmento determinado de bobinas de hilos, de alfileres, etc., buscan un ritmo, un contraste, un color específico como fondo para cada objeto. Juan Navarro Baldeweg afirma que la contemplación de colecciones ordenadas, por ser "almacenes de elementos asociados a la elaboración de entidades más complejas", resulta a menudo cautivadora. Las cartas nos advierten de la variedad y riqueza de los elementos que constituyen el entorno físico y de las composiciones que estos permiten. Provocan una sensación placentera porque anuncian un territorio de expectativas³⁶.

Para los Eames ese *territorio de expectativas* no debía nacer de la autoexpresión del diseñador, sino del usuario. Es la vida cotidiana del habitante la que debe dejar

35. Norton Lecture 4 (3/15/71). DEMETRIOS, Eames. *op. cit. supra*, nota 9, p. 227.

36. NAVARRO BALDEWEG, Juan. Una caja de cajas. En: BORDES, Juan, *op. cit. supra*, nota 6, p. 9.

12. Sonia Delaunay, baraja de cartas, 1964.

13. Fotografía del estudio Eames en la que se pueden ver las estudiadas disposiciones de objetos, preparadas para ser fotografiadas para las cartas.



13

una marca en la casa, llenándola con accesorios de su propia vida³⁷. Los elementos efímeros terminan por definir el espacio. Eso es algo que, literalmente, sucede en las pequeñas arquitecturas que pueden conformar los naipes. Pero las imágenes de las cartas no se disponen aisladamente. Son composiciones dinámicas, arquitecturas generadas por fragmentos cambiantes, nacidas de la simultaneidad y la coexistencia. Los Eames parecían conocer los diagramas de visión de Herbert Bayer y, como grandes expertos en comunicación, fueron pioneros en la utilización de la imagen múltiple. Específicamente, algunas de sus innovaciones eran temporales y tenían que hacerse con bastante rapidez. Otras eran espaciales, y empleaban diferentes pantallas para simultaneizar imágenes fijas y en movimiento para ofrecer, así, lecturas complejas. Una de las instalaciones multipantalla más elaborada y ambiciosa fue la de *Glimpses of the USA*. Realizada para la American Exhibition en Moscú en 1959, era una proyección sobre 7 pantallas suspendidas, de 7 × 9 metros, dentro de una vasta cúpula geodésica de 75

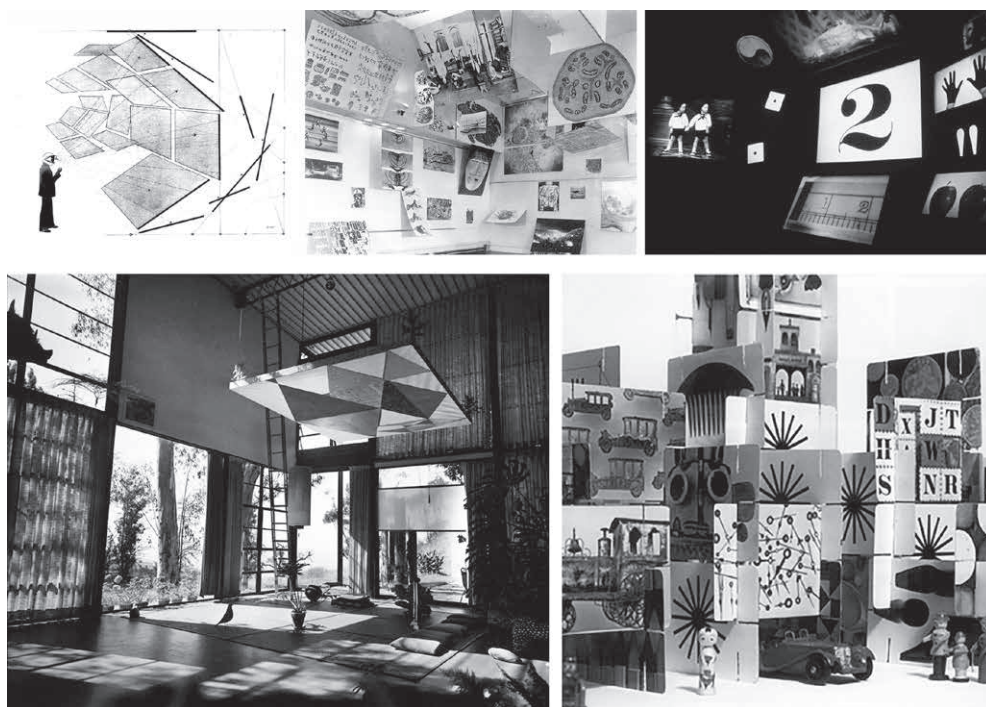
metros de diámetro diseñada por Buckminster Fuller, que mostraban en 12 minutos, con 2200 imágenes fijas y en movimiento, un día laboral típico y un fin de semana en Estados Unidos. Como detalla Beatriz Colomina: "Ese es el espacio de los media. El espacio de un periódico o una revista ilustrada, por ejemplo, es una red en la que la información se dispone y redistribuye conforme va entrando... Lectores, espectadores, consumidores... construyen el espacio tomando parte activa en el diseño. Se trata de un espacio en donde las continuidades se crean mediante el 'corte'. El mismo principio domina el espacio de los teledifusores y de la televisión. La lógica de las multipantallas de los Eames es, simplemente, la lógica de los medios de comunicación de masas"³⁸.

Los Eames utilizarían esta técnica repetidamente: "Habiendo descubierto el uso de imágenes múltiples, mostrábamos una tendencia a encontrar nuevos usos de ella. Si le das un martillo a un niño, encontrará que todo lo que ve necesita ser martilleado. Nosotros llegamos a la conclusión de que todo lo que encontrábamos

37. NEUHART, John. *Eames design: the work of the office of Charles and Ray Eames*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1989, p. 137.

38. COLOMINA, Beatriz. Rodeados de imágenes. En: *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2007, p. 269.

14. "Espectáculos de imágenes múltiples, en diferentes escalas y momentos" (Herbert Bayer: *Diagramas de Visión*); Alison y Peter Smithson, Paolozzi y Henderson: "Parallel of Life and Art", 1953; Charles & Ray Eames: *Glimpses in the USA*, 1959; La casa de los Eames en Santa Mónica, 1949; House of Cards, 1952.



14

*necesitaba una técnica de imágenes-múltiple...*³⁹. Su propia casa fragmentada por el esqueleto metálico puede entenderse como un espectáculo de visión múltiple, con los paneles de las paredes opacos blancos combinados con otros en colores primarios, interpretados habitualmente como herederos de la cultura japonesa y de la estética neoplasticista, alternando con elementos acristalados que muestran la naturaleza en sus permanentes cambios, y con los planos de suelo y techo, también fraccionados, ofreciéndose como escenarios variables. Todo responde a la necesidad de conciliar la repetición que supone la seriación constructiva con la diferenciación para dar así un "paso en la construcción del idioma de su tiempo", como presumían las páginas de *Arts & Architecture*⁴⁰. También la House of Cards es un espectáculo

de imagen múltiple en el que, como en su propia casa, la decoración efímera aparece dinámicamente en todos los planos –suelos, paredes y techo– hasta adquirir cualidades similares (figura 14).

Los Smithson, como buenos herederos de las enseñanzas de los Eames, emplearon también esa "técnica de la imagen múltiple", sin ser conscientes, en la exposición "Parallel of Life and Art", que realizaron en 1953, junto a Eduardo Paolozzi y Nigel Henderson, en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. Las imágenes no se disponían formando una relación consecutiva, sino que escondían una serie intrincada de relaciones cruzadas entre los distintos campos. Las fotografías se suspendían del techo o colgaban inclinadas en las paredes como si flotaran en el espacio. Incluían

39. DIEHL, Digby. Q&A: Charles Eames. En: *Los Angeles Times WEST Magazine*, 8 de octubre, 1972, p. 14. Citado en COLOMINA, Beatriz, *op. cit. supra*, nota 11, p. 4.

40. EAMES, Charles. Case Study House for 1949. En: *Arts & Architecture* 66, n.º 4, abril 1949, p. 40.

15. Enzo Mari, *El juego de las fábulas*, 1965. "Populous", exposición inspirada en los Eames, para el World Architectural Festival de Londres, 2015.

tanto radiografías, fotografías de prensa, imágenes de ruinas, objetos de arte antiguo junto a obras de Dubuffet y Pollock como ejemplos históricos de la fotografía cinética del francés Etienne Jules Marey y el americano Eadweard Muybridge, además de material antropológico y dibujos infantiles⁴¹.

REGALO ATEMPORAL. CARTAS DE VIDA Y ARTE

El concepto de "regalo" está continuamente presente en la vida y obra de los Eames. Los regalos formaban parte de su filosofía vital y de su propia forma de trabajar. Cualquier cosa bonita era motivo de celebración. Ray, por ejemplo, disfrutaba con los envoltorios de los regalos, y a veces permanecía sin abrirlos, mirándolos y fotografiándolos durante horas⁴². El "regalo" era frecuentemente la motivación de partida, el origen de sus creaciones. En una entrevista, Charles afirmó: "*La motivación detrás de la mayoría de las cosas que hemos hecho era que las queríamos para nosotros mismos o se las queríamos ofrecer a alguien. Y la manera práctica de hacerlo es fabricar los regalos*"⁴³. Muchas de sus creaciones más significativas fueron, por tanto, concebidas como regalos para alguien. También la House of Cards, en origen, fue diseñada como un regalo para sus nietos y amigos de la familia. Era un modo de diversión para introducirlos en la vida de las imágenes de lo que Charles y Ray llamaron "*cosas familiares y nostálgicas del mundo animal, mineral y vegetal*", como rezaban sus instrucciones. A pesar de su reducido tamaño, la House of Cards es un elemento fundamental del legado de los Eames. Desde su creación, arquitectos y diseñadores han reconsiderado una y otra vez el pequeño juego, como hacían ellos, y lo han empleado como laboratorio de ideas para generar sus propias creaciones. Su influencia se puede observar continuamente en escaparates, nuevos juegos y exposiciones, que celebran de

diversas maneras el atractivo "regalo" que todos hemos recibido de la singular pareja. Constituye un buen ejemplo el *Juego de las fábulas* de Enzo Mari, que emplea unas tarjetas con doble ranura para ir generando diferentes narraciones tridimensionales con sugerentes siluetas de animales (figura 15).

Su casa en Santa Mónica encarna igualmente ese concepto de "regalo". Como relata Beatriz Colomina, la pareja decidió significativamente mudarse a su vivienda el día de Nochebuena de 1949 a modo de "autorregalo" navideño, y en el curso de sus vidas la casa se convirtió en un proceso interminable de celebraciones con familiares y amigos⁴⁴. Los Smithson, en agradecimiento por lo que suponía la obra de los Eames para ellos, describieron su vivienda como "*un regalo envuelto en papel de colores*":

"*Muchas reflexiones ha provocado la Casa Eames en Inglaterra. Porque la Casa Eames fue un regalo cultural recibido en un momento particularmente útil. El llamativo envoltorio ha hecho que la mayoría de la gente —especialmente los americanos— desechara el contenido como algo indisoluble. Pero nosotros hemos seguido rumiándolo —trabajándolo—, alimentándonos de él*"⁴⁵.

Resultado de esa reflexión y relectura de la Casa Eames, los Smithson construyeron su Pabellón Solar, Upper Lawn (1959-1962), con el pretexto de ensayar tecnologías que permitieran incorporar materiales y sistemas prefabricados en el proceso constructivo de viviendas. Pero su verdadera motivación era integrar contextualmente la casa a nivel paisajístico, histórico y natural, resultando un proyecto que condensa ejemplarmente diferentes tiempos. Carmen Hoyos, en su artículo "Habitar y tecnología en la vivienda prefabricada contemporánea", destaca precisamente estos dos proyectos, la Casa Eames y el Pabellón de los Smithson, como obras

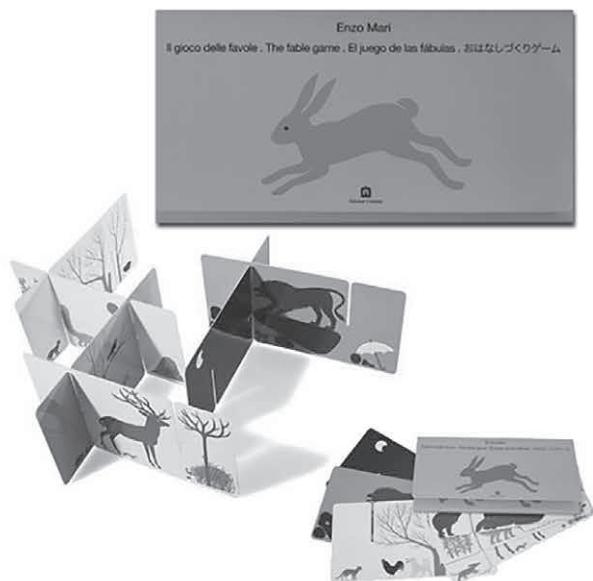
41. FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves. *Utopías domésticas. La Casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Arquia/tesis n.º 37, 2013.

42. "Ray y los regalos. No sé cómo lo hacía, pero parecía que nunca abría un regalo. Porque si realmente le gustaba el envoltorio, el regalo permanecía ahí envuelto... Entonces ella quería realizar una foto del regalo. Y después lo abriría". Conversación con Etfu Garfias (22/02/92). Citado en DEMETRIOS, Eames, op. cit. *supra*, nota 9, p. 228.

43. DIEHL, Digby, op. cit. *supra*, nota 39, p. 17.

44. COLOMINA, Beatriz, op. cit. *supra*, nota 11, p. 4.

45. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. Sin título (comentarios editoriales). En: *Architectural Design* n.º 36, *Eames Celebration*, septiembre 1966, p. 432.



15

que reconsideran la vivienda prefabricada propuesta por la modernidad, sin asumir el espacio homogéneo o despersonalizado que puede provocar la seriación: los Smithson trabajando con las preexistencias y los Eames integrando la vivienda en el lugar y jugando con la generosidad de aquellos espacios que favorecen la creación de un ambiente propio del habitante. Como subraya la autora, con esa personalización del espacio de la Casa Eames se consigue lo que actualmente denominamos “cualidad atmosférica”; es decir, un espacio que interactúa con los estados anímicos de los habitantes, algo que resulta de enorme interés para la arquitectura contemporánea tanto por su potencialidad para generar sensaciones como por las dimensiones perceptivas que se desarrollan a partir de la materialidad misma del soporte del espacio⁴⁶. A través del juego de cartas percibimos esa arquitectura del fragmento y seriación que supera

lo impersonal e indeterminado a favor de lo seriado pero diferente. Significativamente, la última House of Cards que la Eames Office ha editado, Create-It-All, parece querer subrayar este aspecto: es un juego colaborativo que incluye veinte coloridas cartas en gran formato sobre las que el usuario puede dibujar o escribir. Si el espacio de la Casa Eames hablaba explícitamente de la vida de sus habitantes, pese a proponer un prototipo de vivienda teóricamente repetible, los naipes de la House of Cards están también llenos de vida. Nos cuentan aspectos de una vida que discurre “en paralelo al arte”. No en vano, Ray expresó: “*Nuestro trabajo personal y nuestra vida se combinaban todos los días. No había en realidad ninguna separación con la vida personal*”⁴⁷. Del mismo modo, Alison afirmaría: “*La arquitectura absorbe todo el tiempo. No es únicamente nuestro trabajo, es el impulso de todas nuestras emociones*”⁴⁸.

46. GUERRA HOYOS, Carmen. Habitar y tecnología en la vivienda prefabricada contemporánea. En: *Proyecto, progreso, arquitectura* [en línea]. Montajes habitados: vivienda, prefabricación e intención. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2012, n.º 6, p. 27. ISSN-e 2173-1616.

47. Courtesy Library of Congress Manuscript Division, work of Charles & Ray Eames. 222:7.8. Citado en DEMETRIOS, Eames, *op. cit. supra*, nota 9, p. 122.

48. SMITHSON, Alison. *Sunday Times Magazine*, 7. Citado en VIDOTTO, Marco. *Alison + Peter Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

La admiración que los Smithson profesaban hacia Charles y Ray Eames se volcaba de un modo muy especial en este objeto. Entendían su juego de cartas como un resumen de toda una manera de hacer que, por su simplicidad, podía hacerse accesible a todos los públicos: “*La House of Cards de los Eames se publicó en 1952... La visión de los Eames estaba compendiada y empaquetada en su House of Cards, ya que, al contrario que las películas, las cartas hacían accesible su estética, no solo a todo el mundo, sino a todas las edades y a todas las épocas*”⁴⁹.

Como ya anunciaban los Smithson, el juego de los Eames es un regalo didácticamente atemporal del que podemos seguir “alimentándonos”. Los juguetes son paradigmas tecnológicos y culturales de la época en la que se producen. La House of Cards, como su arquitectura, nació en la posguerra y respondía ejemplarmente, con su sencillez y capacidad de personalizar lo seriado, a ese objetivo inicial del “más por menos”. En la redefinición actual de la arquitectura, y el complejo contexto que ha de vivir, convendría tener en cuenta un propósito similar.■

Bibliografía citada

- ALBRECHT, Donald. *The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention*. Nueva York: Library of Congress and the Vitra Design Museum, 2005.
- BORDES, Juan. *Historia de los juguetes de construcción: escuela de arquitectura moderna*. Madrid: Cátedra, 2012.
- COLOMINA, Beatriz. Reflexiones sobre la casa Eames. En: *RA. Revista de Arquitectura*. Navarra: Universidad de Navarra, mayo 2007, n.º 9, pp. 3-16 [consulta: 10-08-2018]. Disponible en: <<https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/revista-de-arquitectura/article/view/25910>>. DOI: <https://doi.org/10.15581/014.9.3-16>
- COLOMINA, Beatriz. Rodeados de imágenes. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2007.
- DACHS, Sandra; DE MUGA, Patricia; GARCÍA HINTZGE, Laura, eds. *Charles y Ray Eames*. Barcelona: Polígrafa, 2007.
- DEMETRIOS, Eames. *An Eames Primer*. Londres: Thames & Hudson, 2001.
- DEMETRIOS, Eames. *Eames: Beautiful Details*. California: Ammo Books, 2012.
- DÍEZ MARTÍNEZ, Daniel. El programa Case Study House: industria, propaganda y vivienda. En: *Proyecto, progreso, arquitectura* [en línea]. Montajes Habitados: vivienda, prefabricación e intención. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2012, n.º 6, pp. 50-63 [consulta: 17-09-2018]. ISSN-e 2173-1616. Disponible en: <<https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/130>>. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2012.i6.03>
- EAMES, Charles; SAARINEN, Eero. Case Study Houses 8 and 9. En: *Arts & Architecture* 62, n.º 12, diciembre 1945, pp. 43-51.
- EAMES, Charles. Case Study House for 1949. En: *Arts & Architecture* 66, n.º 4, abril 1949, p. 40.
- EAMES, Charles. Case Study House for 1949: the plan. En: *Arts & Architecture* 66, n.º 5, mayo 1949, pp. 38-39.
- EAMES, Charles. Case Study House for 1949. En: *Arts & Architecture* 66, n.º 9, septiembre 1949, p. 33.
- EAMES, Charles; EAMES, Ray (OSTROFF, Daniel, ed.). *An Eames anthology: articles, film scripts, interviews, letters, notes, speeches by Charles and Ray Eames*. Londres: Yale University Press, 2015.
- ENTENZA, John. Announcement. The Case Study House Program. En: *Arts & Architecture* 62, n.º 1, Enero, 1945, pp. 37-41.

49. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. Sueños de los Eames, 1988 + 1989, *op. cit. supra*, nota 4, p. 97.

- FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves. *Utopías domésticas. La Casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Arquia/ tesis n.º 37, 2013.
- GUERRA HOYOS, Carmen. Habitar y tecnología en la vivienda prefabricada contemporánea. En: *Proyecto, progreso, arquitectura* [en línea]. Montajes Habitados: vivienda, prefabricación e intención. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2012, n.º 6, pp. 16-33 [consulta: 17-12-2019]. ISSN-e 2173-1616. Disponible en: <<https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/128>>. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2012.i6.01>
- KOENIG, Gloria. *Eames*. Colonia: Taschen, 2005.
- LEBRERO STALS, José; PÉREZ, Carlos, eds. *Los juguetes de las vanguardias*. Málaga: Museo Picasso Málaga, 2011.
- NEUHART, John: *Eames design: the work of the office of Charles and Ray Eames*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1989.
- VAN DEN HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max, eds. *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, Barcelona: Polígrafa, 2007.
- ROBBINS, David, ed. *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 1990.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Signs of occupancy/ Signos de ocupación*. (CD) Ala+2. Barcelona, 2003. (Original: Studio Pigdeon Audiovisual, Londres, mayo 1979).
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. Concealment & Display: Meditations on Braun. En: *Architectural Design*, julio, 1966.
- SMITHSON, Peter. Three Generations. En: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Italian Thoughts*. Estocolmo: The Royal Academy of Fine Arts; Sven Ivar and Siri Lind's Foundation; Peter and Birgitta Celsing's Foundation, 1993.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. Sin título (comentarios editoriales), *Architectural Design* n.º 36, *Eames Celebration*, septiembre 1966, p. 432.
- SMITHSON, Peter. Just a Few Chairs and a House: An Essay on the Eames- Aesthetic. En: *Architectural Design* n.º 36, *Eames Celebration*, septiembre 1966, p. 443.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- STEELE, James. *Eames House. Charles and Ray Eames*. Londres: Phaidon, 2004.
- TYNG, Anne. Put-Together Toys from Plywood Parts. En: *Popular Mechanics*, vol. 94, n.º 2, Nueva York, agosto 1950.
- VIDOTTO, Marco. *Alison + Peter Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- ZINGUER, Tamar: Toy. En COLOMINA, Beatriz; BRENNAN, Annmarie; JEANNIE, Kim, eds. *Cold War, Hot Houses. Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004, pp. 143-167.

Nieves Fernández Villalobos (Salamanca, 1975). Universidad de Valladolid. Arquitecta (2001). Doctora Arquitecta (2007). Profesor asociado en el Dpto de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos (2003). Profesor Ayudante Doctor (2008). Profesor Contratado Doctor (2011). Su tesis doctoral, dirigida por Darío Álvarez, obtuvo el Premio extraordinario de doctorado (2006-2007), y fue premiada en la 7ª Convocatoria del Concurso de Tesis de arquitectura, organizado por la Fundación Caja de Arquitectos. Fruto de ello, publica su libro: *Utopías Domésticas. La Casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2013, ganador del PREMIO FAD de Pensamiento y Crítica, en el año 2014. Miembro ordinario del Grupo de Investigación LABPAP, LABORATORIO DE PAISAJE ARQUITECTÓNICO PATRIMONIAL Y CULTURAL, de la Universidad de Valladolid.

DE LA POESÍA A LA EXPERIMENTACIÓN: LA HOSPEDERÍA DEL ERRANTE EN CIUDAD ABIERTA (QUINTERO, CHILE)

FROM POETRY TO EXPERIMENTATION: THE HOSPEDERÍA DEL ERRANTE IN CIUDAD ABIERTA (QUINTERO, CHILE)

Pablo Manuel Millán-Millán (<https://orcid.org/0000-0001-5343-6957>)

RESUMEN El proyecto de Ciudad Abierta desarrollado por la Corporación Cultural Amereida en Valparaíso (Chile) se gestó como un espacio físico en el que tuvieron cabida experimentación, aprendizaje y vida desde la experiencia de la poesía y la arquitectura. El profesorado de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso configuró una corporación cuyos miembros desarrollaron su vida, tanto personal como profesional, en este mismo espacio en el cual llevaron a cabo su obra. Desde los años sesenta se fueron gestando aquí una serie de construcciones que superaban el hecho puramente proyectual para aunar en sí un discurso en el que, partiendo de un acto poético sobre el lugar, se acababa materializando un elemento que era mucho más que arquitectura, ya que podía ir desde el montaje de una escenografía a una escultura o una poesía. Una de estas obras será la denominada Hospedería del Errante, una construcción que desde su origen intentará sintetizar, mediante un importante proyecto fundamentado en Amereida, toda la técnica procedente del mundo de las ingenierías aeronáutica y naval. A partir del acceso a las fuentes inéditas del archivo José Vial Armstrong, archivo de la Escuela de Arquitectura y Diseño, el artículo recoge la génesis y el desarrollo de este proyecto que fue capaz de aunar un importante ejercicio docente y experimental bajo el contexto poético que ha caracterizado toda la trayectoria de esta singular escuela.

PALABRAS CLAVE hospedería; innovación; arquitectura experimental; Amereida; Chile

SUMMARY The Ciudad Abierta project, developed by the Amereida Cultural Corporation in Valparaíso (Chile), was created as a physical space which had a place for experimentation, learning and life from the experience of poetry and architecture. The faculty of the School of Architecture and Design of the Pontifical Catholic University of Valparaíso formed a corporation, whose members developed their personal and professional lives in this same space in which they undertook their work. From the Sixties, a series of constructions were being developed here, that went beyond the pure fact of design, to combine within itself a discourse which, starting from a poetic document on the place, ended up bringing to life an element that was much more than architecture, since it could range from the assembly of a scenography to sculpture or poetry. One of these works would be the so-called Hospedería del Errante, a construction that, from its beginning, would attempt to encapsulate all the techniques from the world of aeronautical and naval engineering, by means of an important project based on the Amereida. With access to the unpublished sources of the José Vial Armstrong archive, and the archive of the School of Architecture and Design, the article reviews the genesis and the development of this project, which was able to combine an important educational and experimental exercise, under the poetic context that has characterised the whole development of this unique school.

KEY WORDS guesthouse; innovation; experimental architecture; Amereida; Chile

Persona de contacto / Corresponding author: pmillan1@us.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla. España.

En los últimos cincuenta años la cultura arquitectónica chilena ha producido una importante cantidad de obras que van más allá de lo estrictamente entendido como arquitectura, obras que podrían ser consideradas manifiestos de arquitectura. Este proceso no será exclusivo del país andino, sino que sigue una dinámica similar a la experimentada en el resto de América y parte de Europa. Se trata de iniciativas donde se intentará aunar aula, taller y vida¹. Partiendo de los principios metodológicos derivados de la Bauhaus en su primera etapa, en la que se pretendía volver a la idea de artesano, surgieron numerosas iniciativas cuyo objetivo era aunar aula y taller, tal como Gropius había dejado manifestado en 1919: “*Las antiguas escuelas de arte no podían crear esta unidad, y cómo iban a poder, si el arte no es susceptible de ser enseñado! Tienen que comenzar nuevamente en el taller*”². En este contexto se desarrollaron en Chile diversos núcleos de

pensamiento que se apartaron del *mainstream*³ profesional y asumieron la postura heterodoxa derivada del equilibrio entre la reflexión teórica y la práctica real del proyecto.

Uno de estos importantes núcleos será la llamada Escuela de Valparaíso, que hará referencia a la Escuela de Arquitectura y Diseño (EaD) de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. En marzo de 1952 el arquitecto Alberto Cruz Covarrubias (procedente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago) y el poeta Godofredo Iommi, junto con otros seis arquitectos, se desplazan a Valparaíso con el encargo de fundar una escuela con unos nuevos órdenes en la docencia de la disciplina. Esta singular experiencia, que partía de una concepción abstracta de la composición arquitectónica y una fuerte presencia de la poesía como discurso proyectual, tratará de buscar una conexión profunda entre arquitectura, arte, estudio y vida.

1. MAINO ANSALDO, Sandro. *Apariencia, naturaleza y escala en arquitectura*. Juan Borchers, viaje y obra. Valparaíso: Universidad Técnica Federico Santa María, 2018.

2. WICK, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, p. 33.

3. Concepto empleado por Fernando Pérez Oyarzun en el texto publicado con motivo de una exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. PÉREZ OYARZUN, Fernando. La vida de la arquitectura: la Escuela de Valparaíso y el taller de Juan Borchers. En: AAVV, *Desvíos de la deriva. Experiencias travesías y morfologías*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

1. Acto poético con el que se abrían los terrenos de lo que sería Ciudad Abierta.
2. Hospedería del Errante. Estado actual. Año 2014.



1

Dentro del desarrollo de la escuela, los profesores y los alumnos, como colectivo, participaron en numerosos proyectos que fueron concebidos a modo de experiencias de investigación. De ellos se podría destacar el proyecto para la Escuela Naval⁴, en el que hicieron un profundo estudio del viento entre el océano Pacífico y la cordillera, o el proyecto de la Capilla de Pajaritos⁵, en el que la protagonista fue la luz. 1970 es quizá el momento álgido en la trayectoria de esta escuela experimental con la fundación de Ciudad Abierta en Ritoque, cerca de Valparaíso, un lugar en el que comenzaron a vivir profesores y estudiantes en construcciones desarrolladas por ellos mismos⁶ (figura 1). Desde entonces, este será el único ámbito en el que se ubicará toda la producción arquitectónica de

este grupo de arquitectos, poetas y pensadores. Como indicará Massimo Alfieri: *“Esta experiencia arquitectónica está interconectada con una experiencia de vida extraordinaria, produciendo un diseño fascinante que nos lleva a un mundo fuera de los límites de la disciplina más allá de la arquitectura”*⁷.

En este contexto de investigación, experimentación y construcción, en 1981 los profesores Manuel Casanueva Carrasco (1943–2014) y Miguel Eyquem Astorga (1922–) plantearon un nuevo proyecto que surgió a partir de la formulación poética del texto *Carta del Errante* escrito por Godofredo Iommi. En él se estableció una importante discusión entre la poesía y la realidad, siendo el debate de fondo la dicotomía arquitecto–poeta.

4. Proyecto de la Escuela Naval de Valparaíso desarrollado en 1956. El proyecto fue el resultado de una investigación sobre el viento que culminó con el diseño de unos dispositivos en los cuales se insertaba la construcción. El proyecto no llegó a construirse.

5. El proyecto de la Capilla de Pajaritos se desarrolló en 1954 con un profundo estudio de la luz natural, así como de las formas adoptadas por el hombre para hacer oración. No llegó a construirse, pero supuso un importante desarrollo conceptual. Este proyecto ha sido permanentemente referenciado en la Escuela de Arquitectura y Diseño.

6. DE CARLO, Giancarlo. *The Ritoque Utopia*. Milán, 1993.

7. ALFIERI, Massimo. *La ciudad abierta. Una comunità di architetti, una architettura fatta in comune*. Roma: Editrice Dedalo, 2000, p. 39.



2

Sobre este texto Manuel Casanueva escribirá: “Solo un poeta puede derrocar la idea convencional de casa entendida como vivienda, por eso la Casa es Hospedería y la visita, el huésped”⁸. Y más adelante subrayará que: “El orden de vida de los arquitectos es más retraído que el de los poetas ¿cómo habita un arquitecto una hospedería? Hemos visto que al poeta le basta la palabra para hacer aparecer la casa, es su don. Los arquitectos tienen un oficio más ocupado, como el de los pintores y escultores que deben resolver la dimensión material de las cosas”⁹. De este intento de hacer con la arquitectura un lugar que por sí solo tuviera la misma capacidad de acoger que tiene la poesía surgió la idea del proyecto de la hospedería. Se planteó como una experiencia colaborativa cuyo objetivo era aunar metodología docente, trabajo directo en obra e investigación con otras

disciplinas, haciendo de esta intervención algo más que una obra de arquitectura.

La Hospedería del Errante es una de las construcciones más recientes dentro del proyecto de Ciudad Abierta (figura 2), no obstante, debido a la falta de documentación original, poco se ha podido escribir más que pura especulación sobre las formas y programa. Es a partir de ahora, cuando la familia ha entregado todo el archivo de Manuel Casanueva a los fondos del Archivo José Vial Armstrong, cuando se puede fundamentar la investigación en fuentes fidedignas¹⁰. Al edificio se puede acceder desde dos puertas, prácticamente una enfrentada a la otra. Pese a su complejidad formal, encierra un volumen capaz articulado en dos niveles. En el de planta baja se encuentra la sala más amplia, de aproximadamente 120 m² y una serie de pequeñas

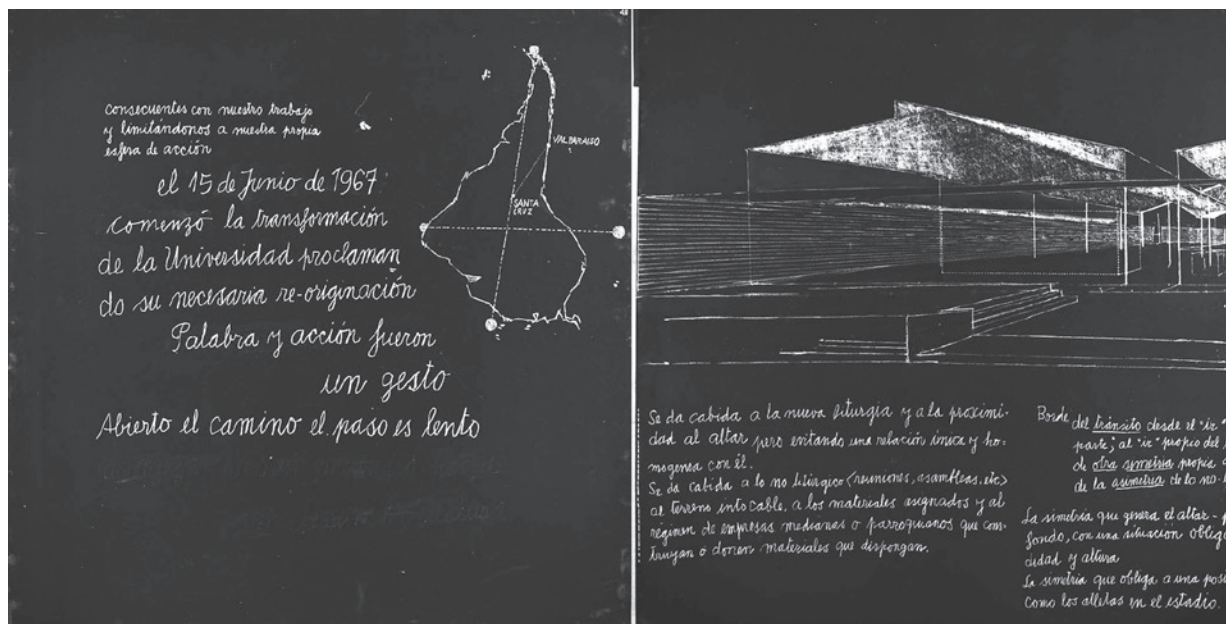
8. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, *Manifiestos y fundamentos. Hospedería del Errante. Diálogos recogidos en el taller Tobalaba*. Valparaíso: Fondo documental Archivo José Vial Armstrong, 1982, p. 2. Inédito.

9. Ídem.

10. Este artículo lleva implícito un profundo agradecimiento no solo a la EaD, sino también al citado archivo por permitir el acceso al fondo inédito que hace referencia a esta singular construcción.

3. Pizarrones de la exposición sobre el 20 aniversario de la Escuela de Arquitectura y Diseño en el Museo de Bellas Artes de Santiago. Año 1972.

4. Interior de la Hospedería del Errante durante la celebración de un acto académico. Año 2009.



3

estancias perimetrales que dan cabida a una cocina y a un almacén. A través de una escalera se accede a una galería abierta a la gran sala que da acceso a los dormitorios. Se podría decir que el complejo interior, lleno de resquicios inaccesibles, queda subyugado por el tallado del exterior.

LA HOSPITALIDAD. UNA IDEA DESDE LA POÉTICA

Con motivo del 20 aniversario de la refundación de la Escuela de Arquitectura y Diseño se organizó en el Museo de Bellas Artes de Santiago una exposición que pretendía sintetizar la trayectoria desarrollada por la Escuela hasta esa fecha. La muestra, que se denominó *Exposición de los pizarrones* debido a que todo estaba escrito con tiza blanca en grandes pizarras, resumía en una frase todo el objetivo principal de la escuela: "Arquitectura co-generada con la poesía" (figura 3). En el contexto de la exhibición, numerosos arquitectos de todo el mundo se acercaron a Ciudad Abierta a conocer el proyecto. Entre

ellos estuvo Rafael Moneo, el cual diría: "Se trata de una arquitectura que no deja lugar para el descanso, en la que nuestra mirada queda atrapada por multitud de incidentes a los que el arquitecto prestó atención y que nuestros ojos forzosamente descubren"¹¹. Y es que, toda la arquitectura desarrollada llevaba implícita una importante carga no solo de diseño sino, sobre todo, de fundamento poético.

La importancia del acto de invitación, y por tanto de hospitalidad, se hace evidente desde los orígenes del proyecto de la EaD. "El cambiar la vida revoluciona el concepto de programa, el caso se torna existencial, los poetas nos conducen a la fiesta mediante un arma secreta: la invitación. En Santiago en 1981, comenzamos siete u ocho y al poco tiempo éramos más de cuarenta, en esa efervescencia todos donamos y sobre ello donamos nuevamente, la invitación es la puerta de la gratuidad"¹², dirá Manuel Casanueva. Este espíritu de generosidad y de proyecto común que trascendía a la propia disciplina de la arquitectura será el generador de diversos espacios

11. MONEO VALLÉS, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Actar, 2004, pp. 42-43.

12. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, *op. cit. supra*, nota 7, p. 4.



4

para el encuentro, para la celebración y para compartir teniendo su argumentación y respaldo en la poesía¹³.

El fundamento poético para la hospedería se desarrolló en 1981, siendo Godofredo Iommi el poeta que inspiró con sus palabras. La ubicación elegida fue definida por los dos ejes cruzados en los terrenos, según la investigación llevada a cabo por Fabio Cruz¹⁴. La idea, apoyada por unos cuarenta egresados de la escuela (entre arquitectos y diseñadores) culminó en la donación de una estructura metálica que había pertenecido al escultor Federico Assler y que fue instalada en el verano de ese mismo año. Así, en el texto aún inédito de Casanueva *Manifiestos y fundamentos* sobre la hospedería, decía que lo primero era pensar cómo hacer con una estructura de hierro una hospedería (refiriéndose a la regalada por Assler) y lo segundo ver sobre ello qué dicen los poetas.

La idea de hospitalidad es entendida por los poetas de la EaD como el ágora, como el lugar donde la palabra es pública y declamada. Para ellos no hay mayor acto de generosidad y, por tanto, de hospitalidad que compartir la palabra: “*Tal vez, la hospitalidad haya que buscarla y pensarla junto al ocio (en su acepción del trabajo contemplativo y no productivo)*”¹⁵. La arquitectura será la encargada de hacer un espacio donde esta palabra tenga cabida, donde haga sentir la hospitalidad con la propia

arquitectura y donde cualquier persona sea huésped de la poesía (figura 4). Para ello buscarán un elemento que tenga esa capacidad de acogida y lo encontrarán en la mesa. Será el objeto que posibilite un acto público y la poesía¹⁶. Con ese fin, Miguel Eyquem diseñará una mesa que ocupará el lugar central del gran vacío. Se podría decir que la mesa será tan importante como el propio espacio, dado que lo reordena y distribuye: “*Pensamos en la casa convencional con sus habitaciones repletas de muebles, su comedor saturado por la dimensión de la mesa, todo lleno, eso es lo que no se debe hacer*”¹⁷. La mesa, por tanto, será un objeto, pero también un concepto que surgirá del propio espacio y lo determinará. Alberto Cruz concibió el *Acto de la mesa* como ubicarse en un límite, en una página en blanco, abierta y singularmente habitable.

LA RONDA. UNA ESCUELA COMO CONTEXTO

La arquitectura desarrollada en Ciudad Abierta fue una arquitectura sin previos, es decir, sin contextos que la hicieran enmarcarse. Es por ello por lo que decían que cada una de las obras había sido desarrollada en una abertura que interroga sobre el ser arquitectónico, hecho por el cual no desarrollarían dos elementos iguales. Se huía del modelo y de lo preestablecido en todo momento. El origen de cada proyecto era gestado desde un nuevo

13. PENDLETON-JULLIAN, Ann. *The road that is not a road and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1996, p. 59.

14. Fabio Cruz Prieto (1927-2007), fue uno de los arquitectos fundadores del Instituto de Arquitectura, nombre que recibía en su origen la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Definirá a la arquitectura como la extensión que da cabida a los actos y oficios humanos para que estos resplandezcan como fiesta.

15. CÁRAVES SILVA, Patricio. *La Ciudad Abierta de Amereida. Arquitectura desde la hospitalidad. Experiencia arquitectónica de la generación de la Ciudad Abierta*. Berlín: Editorial Académica Española, 2011, p. 217.

16. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, *op. cit. supra*, nota 7, p. 4.

17. Ídem.

5. Interior de la Hospedería del Errante. Detalle de la mesa en proceso de instalación. Año 2009.
6. Proceso de construcción de la Hospedería del Errante. Año 1997.
7. Estructura que se desarrolló en la primera intervención en 1981, en la que se observa el estado de semirruina.



5

acto poético y, por tanto, desde unas premisas diferentes. En contradicción con Rossi, cuando afirma que “*el concepto de tipo se constituye como fundamento de la arquitectura*”¹⁸, en la ciudad abierta no había tipos, no había modelos arquitectónicos. La palabra los fue generando en la especificidad de una nueva génesis.

El proyecto arquitectónico es configurado entre todos: “*Es estar juntos, cada cual está en su propia soledad, que permite la creatividad solo posible en un ámbito artístico de gran espiritualidad; puesto que la operación creativa que realiza cada uno es donada para así originar la obra*”¹⁹. Cuando se propone una obra nueva se propone un ágora y no hay obra que no empiece sin un acto fundacional, que es un acto poético, el cual trata de tener en cuenta a todo el grupo (ronda) que va a trabajar en él. Lógicamente, será una disputa dialéctica y será ese contenido el que determine programa, materiales, forma y función. Esta concepción de lo comunitario como germen de la idea parece ser genético del momento, ya que Juan Borchers, coetáneo de Alberto Cruz, dirá: “*Una obra*

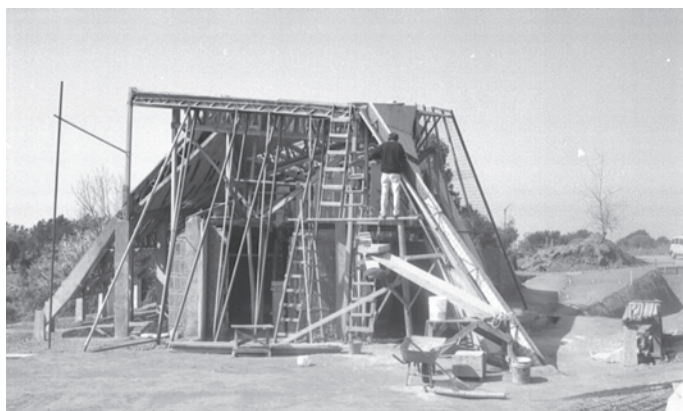
de arquitectura aparecerá más genuina y densa cuanto más proceda de grupos de personas aplicadas a gestarla y tanto más arraigue en un estado de cultura general. No lo digo solo de una correlación entre las distintas disciplinas, sino mucho más en cuanto que de hecho abarque de manera orgánica, como un cuerpo colectivo, unitario y viviente, las infraestructuras. Se apoye en todos los miembros y elementos servidores de la obra, incluyendo la mano de obra inferior hasta llegar al contacto con la materia misma, no produciendo hiato”²⁰.

La ronda, por tanto, es el nombre con el cual a lo largo de la historia de esta corporación se ha conocido al autor conceptual de todos los proyectos desarrollados en ella. La ronda es entendida como sinónimo de equipo o grupo, dado que todo es pensado desde la colectividad, entre profesores y alumnos, sin personalismos, por lo que, objetivamente, no se podría hablar nunca de un autor concreto en ninguna de las obras llevadas a cabo en Ciudad Abierta. En el caso de la Hospedería del Errante ocurre igual, aunque es cierto que será

18. ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 78.

19. CÁRAVES SILVA, Patricio, *op. cit. supra*, nota 13, p. 103.

20. BORCHERS, Juan. *Discurso breve para un estudiante de arquitectura*. Inédito, 1971, p. 18.



6



7

fundamentalmente la persona de Manuel Casanueva²¹, junto con sus alumnos, la que lleve todo el peso de su construcción y desarrollo (figura 5). Dice Miguel Eyquem en una entrevista realizada sobre este proyecto: “*Los estudiantes trabajaban no como obreros, sino inventando. Aquí no hay autores únicos. Todo se trabajó en grupo de una forma que nosotros llamamos aquí 'ronda'*”²².

En la construcción de este proyecto se pueden distinguir dos fases temporalmente muy bien definidas. La primera de ellas se desarrolla en 1981, pero, debido a la importante crisis económica en la que entra Chile, el proyecto se detiene dejando algunos elementos estructurales ya construidos. El abandono de esta estructura por falta de financiación, que siempre había procedido de recursos propios de la corporación, llega hasta tal punto de que amenazarla ruina. Siendo evidente el mal estado de conservación, se verán obligados a demoler lo ejecutado o continuar el proyecto de forma inminente. Será en este punto cuando en 1995, gracias a la obtención de un proyecto de investigación Fondecyt del Gobierno chileno, continúe la ejecución hasta 1999, cuando finaliza (figuras 6 y 7).

Toda la construcción es llevada a cabo por los alumnos de taller de obras de último curso, que aunarán en esta experiencia el conocimiento sobre el uso de los materiales, la puesta en obra y, sobre todo, la génesis poética de su desarrollo. Durante el transcurso del proyecto se realizarán innumerables maquetas, detalles a escala real o incluso novedosos sistemas de anclaje procedentes de otras disciplinas.

Cada año se planteaban con los alumnos una serie de objetivos a desarrollar durante el curso. Estos atendían

a cuestiones constructivas, pero también al diseño del proyecto e incluso se incluían objetivos sobre teoría de la forma. Una vez terminado el curso, se hacía revisión de estos objetivos y se confrontaba la bitácora desarrollada casi a diario. De ello se derivaba una importante producción gráfica que era parte del propio proyecto, entendido este no solamente como la construcción final, sino como el proceso. Nunca se verá la obra terminada, dado que era concebida como en una continua evolución.

La hospedería del errante se construyó como expresión de una completa libertad formal y estética sin atenderse a nada más que a un principio de intento de reinención técnica aplicada. Así, el edificio fue concebido por partes que podrían ser autónomas e independientes entre sí dado que, como veremos, cada una respondía a un concepto, discurso, técnica y requerimiento diferentes.

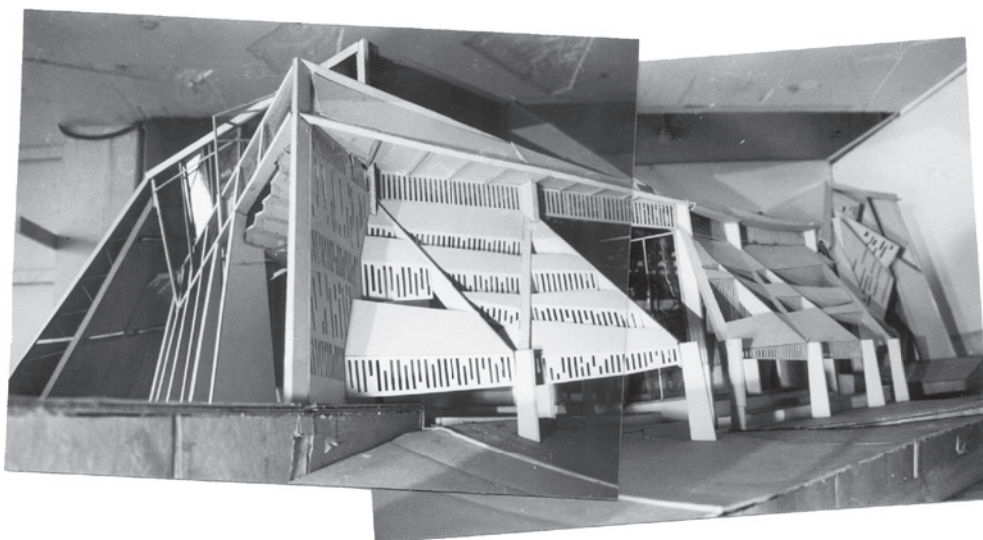
Queda explícito que el interés en esta obra radica en el proceso y es este el que va determinando el resultado. Esta forma de trabajar será la que le confiera identidad y radicalidad al proyecto como un experimento pedagógico y colaborativo más que como una arquitectura con espacialidad de referencia. La configuración total de la obra será el resultado de la conformación de cada uno de los elementos con respecto a las condiciones de luminosidad e intemperie asociadas a los puntos cardinales. Sobre ello, un texto del programa docente dirá: “*Esta arquitectura está generada entre edros (formas derivadas de poliedros, apropiadas para la cabida del habitante) y oides (formas derivadas de paraboloides hiperbólicos apropiadas para el manejo de los factores climáticos)*”. A partir del debate entre ambos elementos se configurará todo el proyecto.

21. Es por ello por lo que el fondo documental de Manuel Casanueva ha aportado textos, reflexiones, planos y fotografías inéditas de la construcción de este edificio y que nos han permitido conocer el desarrollo de esta construcción.

22. *Crisis del proyecto moderno __ lugar ::: arquitectura en Chile*. Derecho comunicaciones. [consulta: 10 febrero 2019]. Disponible en: <https://youtu.be/JbBn7JOYA1I>

8. Maqueta realizada por alumnos sobre el proyecto a escala 1:25. Año 1995.

9. Detalle de los deflectores en la maqueta realizada por los alumnos a escala 1:25. Año 1995.



8

EL ERRANTE. ENTRE LA EXPERIMENTACIÓN Y LA ABSTRACCIÓN

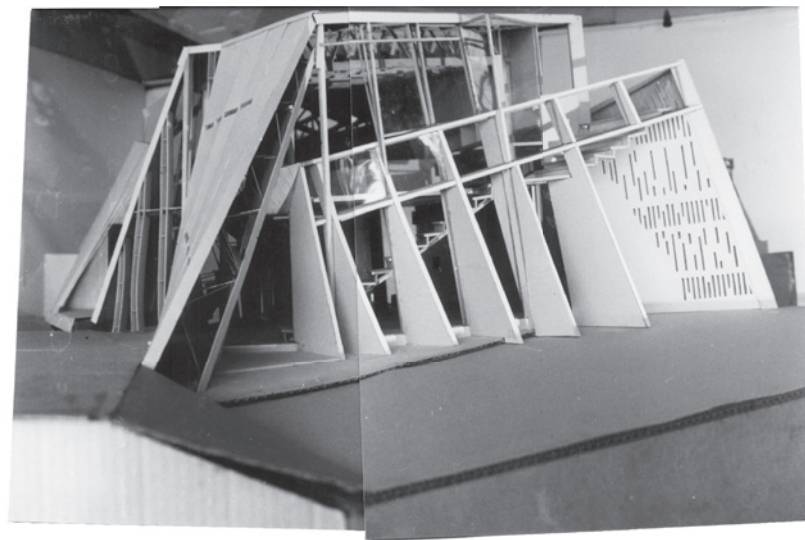
La hospedería del errante se ubicó en el lugar donde previamente había estado construida la estructura en 1981. Este territorio, dado el contexto de dunas que configuran toda la zona de la Ciudad Abierta, se relacionaba con la construcción como si de otra duna más se tratara. Muy próxima a la costa, la hospedería quedaba en una meseta de la ladera de una gran duna. Aunque pudiera parecer que por estar en esta posición sería protagonista entre el resto de construcciones singulares que la circundan, no será divisable hasta estar bien próximo a ella debido al oscilante movimiento del territorio.

El título del proyecto de investigación por el cual obtuvieron la financiación para su desarrollo se titulaba "Desarrollo del espacio constructivo con elementos técnico-arquitectónicos que regulan las energías naturales". Esta denominación daba a entender que lo que subyacía bajo la idea de terminar la construcción de la hospedería no era la ejecución de un edificio, sino el intento de poder investigar

en primera persona diversas respuestas técnicas y su contacto con la naturaleza agreste de Ritoque. En definitiva, estamos ante un proyecto de construcción con el objetivo final de hacer una profunda investigación. Es por ello por lo que todas las soluciones adoptadas en la obra fueron en primer lugar verificadas experimentalmente, desarrollando maquetas a escala 1:25 y 1:10 para ser analizadas en el túnel de viento o aplicando nuevos materiales que serían sometidos a procesos de profunda erosión. Tras este trabajo con maquetas subyace una cosmovisión artesanal de la arquitectura que permitía ir cambiando de escala e ir haciendo, como Prouvé, "*un uso de la industrialización de manera artesanal y personalizada*"²³. Será este un referente en el proceso del diseño industrial, tal como indican las numerosas referencias a las que hace mención en el desarrollo de la estética industrial (figuras 8 y 9).

El proyecto se llevó a cabo en su integridad mediante maquetas que fueron modificándose en función de los resultados de la experimentación a la que fueron sometidas. Este es el motivo por el cual no hay planos de construcción

23. PROUVÉ, Jean; WACHSMANN, Konrad. Dos formas de utilizar la maqueta como herramienta de proyecto. En: *Proyecto, progreso, arquitectura* [en línea]. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, noviembre 2016, n.º 15 [consulta: 16-09-2018]. ISSN-e 2173-1616. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/2383/2721> DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i15.04>



9

del proyecto y solo dibujos del proceso (figura 10). Se desarrollarán numerosas maquetas sobre las que trabajarán los alumnos de la escuela. El interés que siempre habían tenido tanto Miguel Eyquem como Manuel Casanueva por el mundo de la aerodinámica se deja ver en esta arquitectura, que será entendida en todo momento como un conjunto de deflectores que servirán para disipar y manipular los importantes vientos que azotan las dunas en las que se ubica. Así, dirá Manuel Casanueva en sus notas manuscritas: *“La fachada sur la componen cuatro deflectores. Cada uno de ellos responde a un requerimiento interior y exterior, teniendo como constante el ángulo de deflexión el cual es simultáneamente ángulo de arriostamiento. Un fuselaje se constituye como tal cuando el trato con la trama molecular del aire no es violentada. Inversamente, es cada vez más considerado un trato molecular aerodinámico ordenador, idea más avanzada que el número de Reynolds. La diferencia que puede haber de esta obra respecto de otras es que trata la aerodinámica en forma explícita o bien en forma expresiva”*²⁴.

Los cerramientos exteriores fueron entendidos como el fuselaje de un avión y como tales se desarrollaron muy diferentes los que estaban orientados a un lado de los que lo estaban al otro. Todo el frente norte del edificio se cerró con ferro cemento (hormigón armado), dejando unas mínimas aperturas, geométricamente estudiadas, para la entrada de luz sin que se alterara la capacidad disipadora de este cerramiento. La fachada sur fue la antítesis de la fachada norte. Así, si en la cara más azotada por el viento se hablaba de fuselaje, en la orientada al sur se hablaba de celosía para hacer lo propio con el sol.

Esta importante dualidad, casi esquizofrénica, de tratar de forma muy diferente un mismo proyecto fue referenciada por Casanueva con La Clarté²⁵ de Le Corbusier. A ese respecto dijo: *“Esta doble envolvente es un modo de construir el misterio del habitar, como la buhardilla de una casa antigua. Permite la creación de espacios alternativos, no lógicos, que otorgan a la obra una vida propia. Este misterio de la Hospedería es lo que irradia inmanencia y la distingue de un mero lugar para habitar”*²⁶.

24. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, *op. cit. supra*, nota 7, p. 5.

25. Edificio de apartamentos diseñado por Le Corbusier y Pierre Jeanneret en 1928 y construido en 1931 en Ginebra.

26. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, *op. cit. supra*, nota 7, p. 5.

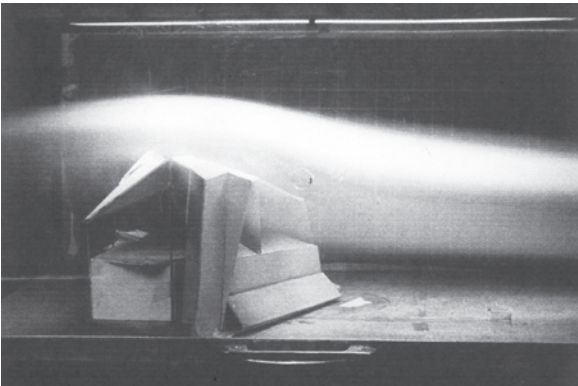
10. Dibujo de Manuel Casanueva durante el proceso del diseño de la construcción.

11. Maqueta del proyecto dentro del túnel de viento. Esta prueba fue realizada en el laboratorio de la Universidad Técnica Federico Santa María. Año 1995.

12. Dibujos y esquemas del impacto del viento en la Hospedería realizados por Manuel Casanueva. Año 1995.



10



11

La envolvente se proyecta en relación con un exterior dinámico fundamentándose en el control de los fluidos (agua y viento) y el trato de la luz mediante las celosías²⁷. Este primer nivel delimita un espacio inicial de acercamiento al interior en el que quedan las radiaciones de sol intermedias y el viento aún desordenado.

El siguiente nivel (temperie) será un interior en el que la luz ya entrará ordenada y filtrada y el viento habrá sido disipado. El límite en que se canaliza el viento y se filtra la luz será un ámbito con espesor físico, pero sin espesor proyectual.

Las pruebas aerodinámicas a las que fueron sometidas las maquetas condicionaron varios cambios en la configuración del fuselaje (figuras 11 y 12). En la fachada sur, por ejemplo, una vez sometida al viento del noroeste, la obra presentaba un importante choque, lo que producía una desviación vertical del mismo, generando un conflicto aerodinámico. El viento que chocaba con la parte más alta tendía a desarrollar una forma curva. Esto era debido a que en el techo se formaban zonas de baja presión, ya que el aire no llega allá fácilmente por la inercia de su movimiento sobre la cubierta. Sobre este problema en el diseño exterior, Casanueva dijo: *"En la zona superior de la tobera existe una zona de baja presión, debido al cambio de dirección brusco de las superficies de la estructura. Las aristas y las caras en ángulo son anti-aerodinámicas. Esto implica que*

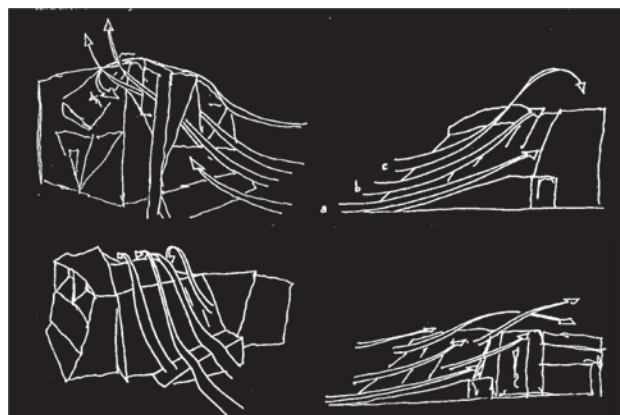
27. MONDRAGÓN LÓPEZ, Hugo. Argumentos que tensaron el discurso de la arquitectura en Chile entre 1990 y 2015. En: *El discurso de la arquitectura chilena contemporánea*. Santiago de Chile: ARQ, 2017, p. 20.

13. Detalle de los deflactores tras terminar la obra.
Año 2000.

en esa zona hayan entrado turbulencias que se repetirán a lo largo de todo el techo. Es probable la necesidad de un perfil alar en todo el borde superior de la tobera"²⁸.

En cuanto al espacio interior, este fue el resultado de la delimitación de una serie de planos que se plegaban en función de las demandas externas. Esta concepción del interior hizo que se pudiera pensar que era un espacio subsidiario o sin interés. El objetivo del proyecto era el de hacer un plano modelado por el viento y la luz, pero el interior era visto como un simple espesor (figura 13). En numerosas ocasiones Casanueva dejó escrito en sus notas que la Hospedería del Errante pretendía habitar un espesor. Así, escribió: "Se está dentro de un espesor que es límite entre la intemperie y la temperie. Este límite no es un plano sin espesor, al contrario, construye un espesor con el tamaño habitable [...]. Este espesor habitable constituye casi todo el frente de la fachada norte, frente que se transforma en un largo a su interior, al espesor largo se le interponen dos ejes transversales que conectan el vacío interior con el exterior agreste"²⁹. De esta manera, se hablaba del interior como la abstracción de un espesor, pero el exterior era el resultado de un proceso de investigación y experimentación.

El programa al que da respuesta esta obra es al de una hospedería, no al de una casa, y eso queda de manifiesto en numerosos puntos de sus notas, justificando así Casanueva que haya diversas entradas y que no haya diferenciación entre espacios servidos y servidores. De algún modo, ese texto está justificando que el espacio interior sea un espacio subsidiario del exterior. Este se articula como una serie de importantes vacíos que se habitarán con estancias privadas y semiprivadas. Las privadas, a modo de celdas, se ubicarán en el espacio sur, y el gran vacío central será el lugar del encuentro. Estos vacíos serán habitados y pensados con posterioridad al propio ejercicio de investigación exterior. Llegarán a hablar de un quinto vacío, siendo este el vacío del *devenir*. Con ello, lo que pretendían era, una vez terminada la obra, retirarse para ir viendo cómo va



12



13

evolucionando y volver a proponer modificaciones. Es, por tanto, una obra que nunca se planteó como acabada y por ello afirmará Casanueva que el vacío proyectado siempre genera un vacío nuevo. En definitiva, están proyectando una nueva maqueta a escala real para sobre ella seguir trabajando con los alumnos. Sobre ello dirá: "La Hospedería del Errante es una obra que ha alcanzado un cierto nivel de cierre, pudiendo en la actualidad ser habitada. Sin embargo, aún no ha sido concluida, quedando aún muchas partes y detalles sin

28. CASANUEVA CARRASCO, Manuel. *Estudio de aerodinámica de la Hospedería del Errante*. Memoria del proyecto Fondecyt 1995-96. Universidad Católica de Valparaíso. Facultad de Arquitectura, p. 55. Inédito.

29. Ídem.

14. Interior de la Hospedería del Errante tras la terminación del proyecto. Año 2000.

15. Hospedería del Errante tras la terminación del proyecto. Año 2000.



14



15

*terminar. Además, cada parte puede acarrear nuevas modificaciones, siendo en cierto modo un chantier sans fin. Lo anterior es realmente una virtud, ya que permitirá realizar actividades de investigación y docencia durante años por venir*³⁰ (figuras 14 y 15).

CONCLUSIONES

La Hospedería del Errante es una construcción experimental que ha permitido varios desarrollos simultáneamente y que podrían resumirse en su profundo carácter investigador y su capacidad de trascendencia entre las intervenciones llevadas a cabo en la Ciudad Abierta. Pudiera parecer que estas diferentes facetas dan complejidad al proyecto por la extensión de cada una de ellas; pero una vez conocidas, analizadas y relacionadas, se puede ver cómo se trata de un proyecto de arquitectura al que se le pidió ser mucho más que una obra, ser mucho más que arquitectura.

El proyecto encierra en sí todo un desarrollo académico e investigador en el que trabajaron varias generaciones de estudiantes de forma transversal a toda la disciplina, no solo haciendo ellos directamente la obra, sino también calculando previamente, dimensionando y materializando. Este ejercicio docente de hacer casi una maqueta a escala real supuso para los alumnos un acercamiento directo a la obra y un encuentro directo con la investigación

colaborativa en arquitectura. La materialidad de la Hospedería del Errante encierra una nueva forma de entender la técnica aplicada, buscando una inusitada capacidad de trascendencia propia de la arquitectura singular. Los materiales no son entendidos como limitadores de capacidad; todo lo contrario, serán posibilitadores, innovando con técnicas empleadas en otras disciplinas, como en navales o aeronáutica, y demostrando que en arquitectura también podían tener un importante papel.

El edificio en la actualidad sirve para residencia de un profesor de la escuela y, en algunas ocasiones, la gran sala es utilizada como espacio de reuniones de trabajo. Su complejidad formal ha llevado ineludiblemente emparejada una compleja forma de habitar. No resulta un espacio fácil para estar ni cómodo para vivir, quizá por su carácter de hospedería y, por tanto, de itinerancia. El tallado de los dos planos exteriores, aerodinámicamente muy justificados, ha configurado un espacio interior desprovisto de ámbitos para estar. Es este, quizá, uno de los motivos por los cuales la hospedería raras veces está ocupada. No obstante, la radicalidad con la que se comenzó este proyecto fue jalando todo su desarrollo y construcción hasta ser considerada hoy, dentro del espectro de la arquitectura contemporánea chilena, uno de los exponentes teóricos materializados más singulares. ■

30. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, *op. cit. supra*, nota 7, p. 4.

Bibliografía citada

- ALFIERI, Massimo. *La ciudad abierta. Una comunità di architetti, una architettura fatta in comune*. Roma: Editrice Dedalo, 2000.
- ARRIBAS BLANCO, Ruth. Jean Prouvé y Konrad Wachsmann. Dos formas de utilizar la maqueta como herramienta de proyecto. *Proyecto, progreso, arquitectura* [en línea]. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, noviembre 2016, n.º 15 [consulta: 16-09-2018]. ISSN-e 2173-1616. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/2383/2721> DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.i15.04>
- CÁRAVES SILVA, Patricio. *La Ciudad Abierta de Amereida. Arquitectura desde la hospitalidad. Experiencia arquitectónica de la generación de la Ciudad Abierta*. Berlín: Editorial Académica Española, 2011.
- CASANUEVA CARRASCO, Manuel. *Manifiestos y fundamentos. Hospedería del Errante. Diálogos recogidos en el taller Tobalaba*. Valparaíso: Fondo documental Archivo José Vial Armstrong: 1982. Inédito.
- CASANUEVA CARRASCO, Manuel. *Estudio de aerodinámica de la Hospedería del Errante*. Memoria del proyecto Fondecyt 1995-96. Universidad Católica de Valparaíso. Facultad de Arquitectura. Inédito.
- DE CARLO, Giancarlo. *The Ritoque Utopia*, Milán: Gangemi Editore, 1993.
- MAINO ANSALDO, Sandro. *Apariencia, naturaleza y escala en arquitectura. Juan Borchers, viaje y obra*. Valparaíso: Universidad Técnica Federico Santa María, 2018.
- MONDRAGÓN LÓPEZ, Hugo. Argumentos que tensaron el discurso de la arquitectura en Chile entre 1990 y 2015. En: *El discurso de la arquitectura chilena contemporánea*. Santiago de Chile: ARQ, 2017.
- MONEO VALLÉS, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Ed. Actar, 2004.
- PENDLETON-JULLIAN, Ann. *The road that is not a road and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- PÉREZ OYARZUN, Fernando. La vida de la arquitectura: la Escuela de Valparaíso y el Taller de Juan Borchers. En: AAVV, *Desvíos de la deriva. Experiencias travesías y morfologías*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- WICK, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

Pablo Manuel Millán-Millán (Porcuna, 1979) Doctor arquitecto por la Universidad de Sevilla. Investigador Fondecyt Postdoctoral en Chile. Profesor Asistente en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Desarrolla su actividad investigadora y profesional principalmente en la conservación del patrimonio edificado. Tras cursar el “Master en Arquitectura y patrimonio histórico” y el “Máster en gestión del patrimonio Latinoamericano y Andaluz” ha centrado sus estudios en el análisis contemporáneo de edificios y estructuras históricas. En la actualidad, junto a la actividad investigadora llevada a cabo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla y en la Escuela de Arquitectura y Diseño en Valparaíso (Chile), ejerce como arquitecto en el ejercicio libre de la profesión.

ARQUITECTURA Y MÁQUINAS DE MOVIMIENTO PARA EL NUEVO SIGLO. RENZO PIANO EN EL ESPACIO-EVENTO.

ARCHITECTURE AND MOVEMENT MACHINES FOR THE NEW CENTURY. RENZO PIANO IN THE EVENT-SPACE

Laura Moruno Guillermo (<https://orcid.org/0000-0003-3266-9887>)

RESUMEN “Lo móvil” es una cualidad de indudable presencia en la configuración de nuestro entorno, y por ello importante a tener en cuenta por el proyecto de arquitectura contemporáneo. El espacio de “lo eventual” muestra multitud de experiencias en relación con ello, en las que distintas disciplinas artísticas y técnicas han venido interactuando a lo largo del tiempo encontrándose unas con otras, muchas veces en sus zonas fronterizas, expandiéndose así hacia nuevos caminos. Jugando un papel especial está la arquitectura, capaz de colaborar y enriquecerse con otros campos sin dejar de ser, por ello, una importante área específica y propia de conocimiento. Así ocurre en determinadas intervenciones desarrolladas en el “espacio evento” por el arquitecto Renzo Piano junto a equipos interdisciplinares de colaboradores, verdaderos laboratorios experimentales. Tal es el caso del espacio musical y escénico para la ópera Prometeo (1984) y del espacio expositivo para la Fondazione Vedova en Venecia (2000-2009), ya en la actualidad de nuestro siglo XXI. En ellos, la producción de movimiento se presenta como una estrategia proyectual que abre nuevas y diversas posibilidades de una experiencia de la arquitectura como auténtico “acontecimiento”, lo que resulta además de especial interés en intervenciones de espacios patrimoniales, como sucede en ambos casos. Todo esto podría llevarnos a una mayor comprensión del proyecto arquitectónico en el complejo momento actual: un proyecto generador de una arquitectura más dinámica, abierta, participativa y social de cara al futuro.

PALABRAS CLAVE proyectos arquitectónicos; arquitectura de eventos; patrimonio arquitectónico; arquitectura de museos; arquitectura móvil; arquitectura escénica.

ABSTRACT “The mobile” (lo móvil) is a quality of undoubted presence in the shaping of our environment, and therefore important to be taken into account by the contemporary architectural project. The space for events shows a multitude of experiences in relation to it, in which different artistic disciplines and techniques have been interacting over time, meeting each other, often in their border areas, thus branching out into new paths. Playing a special role is architecture, capable of collaborating and enriching itself with other fields but without ceasing to be an important and specific area of knowledge. This happens in certain interventions developed in the “event space” by the architect Renzo Piano together with authentic experimental laboratories of interdisciplinary teams of collaborators. Such is the case of the scenic and musical space for the opera Prometeo (1984) and the exhibition space for the Fondazione Vedova in Venice already in our 21st century (2000-2009). In them, the production of movement is presented as a project design strategy that opens new and diverse possibilities of an architecture experience as a real “event”, which is also of special interest in interventions of heritage spaces, as in both cases. All this could lead to a better understanding of the architectural project in this complex moment: a project able to generate a more dynamic, open, social and participatory architecture for the future.

KEY WORDS architectural design; event architecture; architectural heritage; museum buildings; mobile architecture; performing architecture.

Persona de contacto/ Corresponding author: Imoruno@us.es. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.España.

INTRODUCCIÓN. ESPACIOS DE LO EVENTUAL. SOBRE LO MÓVIL Y SU EXPERIENCIA A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA

En 2019 se cumplen 10 años de la apertura al público de un pequeño proyecto del arquitecto Renzo Piano¹ desarrollado durante la primera década del presente siglo (2000-2009). Se trata de la sede para la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova en Venecia. Con una larga experiencia anterior en espacios expositivos, este es uno de sus proyectos menos publicados. Sin embargo, el presente artículo quiere sacar a la luz su valor de traer al presente, con intención innovadora, ciertas situaciones experimentales en relación con lo móvil acaecidas a partir de los años 60 del pasado siglo², años en los que el mismo arquitecto comenzaba a trabajar también estos aspectos junto a equipos interdisciplinares de colaboradores.

Efectivamente, los proyectos de Piano están ligados a la idea de *movimiento* desde los primeros tiempos de su carrera. El caso más evidente es el de sus diseños de barcos y vehículos rodados³, pero también lo están sus tempranas experimentaciones con estructuras flexibles de cubiertas prefabricadas de materiales novedosos⁴. Estos trabajos darían lugar a varios pabellones que, tras el montaje y desmontaje de sus piezas, podían trasladarse de un sitio a otro, suponiendo, por tanto, una versión de espacio móvil por cambio de emplazamiento. Tal es el caso de su pabellón de la Industria Italiana, pensado para ser montado en la exposición de Osaka de 1970. Años más tarde, su IBM Travelling Pavilion (1983) supone un paso más en su trabajo, aportando una vocación de continuidad en el cambio de emplazamiento, que queda reflejada en su propio nombre. Contemporáneo a este, el espacio musical para la ópera *Prometeo* comparte con

1. En colaboración con Alessandro Traldi (Atelier Traldi, Milán), que ya trabajó en el espacio musical para la ópera *Prometeo* como parte del equipo de Renzo Piano Building Workshop.

2. De entre estas situaciones, el artículo destaca la del espacio musical para la ópera *Prometeo*, *tragedia dell'ascolto*, de Luigi Nono (1984).

3. El diseño del barco de vela Didon I data de 1960, y posteriormente se irán sucediendo otros diseños en los 60, 70 y 80 hasta llegar a los primeros años de nuestro siglo con la embarcación Kirribilli MAS60 (2004-2007). La experiencia de diseño de vehículos rodados, sobre todo con el Flying Carpet en 1978, adquirirá una dimensión más arquitectónica y urbana en el proyecto de la unidad móvil de construcción para la UNESCO en Dakar (1978).

4. Algunos de estos ejemplos son sus trabajos con poliéster reforzado en 1964-1966 y con pequeñas unidades inflables en 1966.

el pabellón su vocación de continua movilidad. En ambos casos, una misma estructura arquitectónica itinerante permitiría experimentar diferentes contextos, en los cuales se iría insertando cada cierto tiempo.

Sin embargo, consideramos que el Prometeo incorpora otra versión de la idea de movimiento que va más allá de la de mecanismo para solucionar una necesidad funcional de flexibilidad y adaptación a distintos contextos. Así, en el Prometeo el movimiento se convierte en una estrategia proyectual que genera un espacio continuamente cambiante, abierto a ser experimentado de diversas maneras por el sujeto como todo un acontecimiento. Esto puede resultar de especial interés en la experiencia contemporánea del espacio patrimonial, como ocurre primero en este proyecto y se intensifica posteriormente en el de la Fondazione Vedova. Se trata de una arquitectura de experiencias, ideas, conceptos y argumentos frente a una arquitectura centrada en formas y objetos. De todo ello surge la elección de ambos *espacios-evento* como casos de estudio de esta investigación.

El espacio de *lo eventual* o, como decimos, el *espacio-evento* (tomado el término *evento* en el sentido de acontecimiento “*importante*”, “*programado*”⁵, pero a la vez abierto a la improvisación y a la interacción de los participantes, y entendido como “*experiencia intensa*”⁶) puede funcionar como un fértil laboratorio de proyecto arquitectónico en este sentido, donde se produce un contacto rico entre varias disciplinas. Los años 60 y 70 del pasado siglo nos ofrecen importantes experiencias que queremos destacar con relación a las posteriores intervenciones de Piano que hemos seleccionado.

Una de estas experiencias es, sin duda, el Fun Palace, iniciado sobre 1960, concebido por la directora teatral Joan Littlewood y el arquitecto Cedric Price. Se trata de una megaestructura de piezas prefabricadas que provee un espacio flexible para el desarrollo de múltiples actividades lúdicas. Pensado para poder ser trasladado y adaptado a distintos contextos, es en este sentido un proyecto móvil. Pero más que esta acepción de lo móvil, nos interesa aquí la idea de producción de movimiento interno por parte de elementos constituyentes de su propia arquitectura: grúas, ascensores, escaleras mecánicas..., máquinas de movimiento. A través de ellos, el espacio podría configurarse de distintas maneras, cambiando continuamente para acoger cualquier situación, cualquier actividad, cualquier evento posible, generando así diversas experiencias⁷.

En la variedad de acciones posibles a realizar consistirá precisamente el programa del Fun Palace, convirtiéndose más bien en un *guion* que se desarrolla, a lo largo de un tiempo, en esta *escena* cambiante, produciendo un *evento*. Pero no se trata este de un guion totalmente definido, sino abierto a la improvisación de sus intérpretes, unos usuarios que se vuelven personajes activos y participativos, como ocurría en los grupos experimentales de teatro de Joan Littlewood. En ellos, como en el Fun Palace, la división entre espectador y actor queda prácticamente diluida.

En estos años, Umberto Eco publica su libro *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*⁸, que entiende la obra de arte como un evento abierto que es completado por el espectador, proponiendo una “*actividad interpretativa*”⁹ por parte de este. Hablamos,

5. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Edición del Tricentenario, actualización 2017 [en línea]. Madrid: Real Academia de la Lengua, 2018. [consulta: 10-9-2018]. Disponible en: <https://del.rae.es/?id=H9JpZQS>

6. ZIZEK, S. *Event. Philosophy in transit*. Londres: Penguin Books, 2014.

7. Quisiéramos hacer referencia también a la Festival Plaza de Kenzo Tange para la exposición de Osaka en 1970 (donde precisamente Piano erigió su pabellón para la Industria Italiana), así como a las palabras de Arata Isozaki (que trabajó para Tange en el proyecto de la Plaza) sobre su relación con el Fun Palace: “Towards the end of 1966 (...) all I knew of Price’s Fun Palace was that such a project existed. Nothing precise. But when I looked over the plans, I discover that already, from around 1960 he had researched a project quite similar to our Plaza in concept and even drawn detailed plans. I remember being more than a little flustered”. (ISOZAKI, Arata. *Erasing Architecture into the System*. En: OBRIST, Ulrich et al. Re: CP. Basilea: Birkhäuser Publishers for Architecture, 2003, pp. 27-28).

8. Obra original: ECO, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milán: Bompiani, 1962.

9. En la primera edición española consultada: ECO, Umberto. *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral, 1965. p. 349.

como dice el autor, del “proyecto de un mensaje dotado de una amplia rosa de interpretaciones”¹⁰.

A partir de los 70, John Hejduk continuará e intensificará con sus propuestas estas cuestiones. Nos interesa destacar el trabajo de Hejduk con relación al sujeto de la arquitectura como intérprete y ejecutor de un guion o *script*, que es en sí el programa de sus proyectos. La arquitectura se experimenta, se vive a través de una historia de la que el sujeto se convierte en personaje protagonista¹¹. Así ocurre en proyectos como *The Cemetery for the Ashes of Thought* para la Bienal de Venecia en 1975, donde el propio título alude a una historia, a una experiencia que se desarrolla en el espacio y en el tiempo. También lo vemos en sus *máscaras*, artefactos itinerantes que se insertan en distintos contextos urbanos a modo de estructuras que deben ser movidas y manipuladas por los propios habitantes de las ciudades que las acogen. El habitante interactúa con las estructuras transformando el espacio que lo rodea, produciéndose encuentros entre la arquitectura y el sujeto, que tienen que ver con un sentimiento hacia el lugar, con memorias del mismo, memorias colectivas y, por tanto, con cuestiones patrimoniales y posibles experiencias de ese patrimonio¹².

Michael Hays señala el legado de experimentación y especulación teórica de la arquitectura de los 70, considerando que “sobre 1975 podríamos reconocer que la arquitectura es, sobre todo, la producción de experiencias y conceptos”¹³. A partir de estos años, Tschumi y Koolhaas, participantes del ambiente experimental de la Architectural Association del Londres de los años 70, en el que Piano también está presente, producirán asimismo sus

primeros trabajos sobre estas ideas de programa como guion interpretado por el usuario-intérprete de la arquitectura, a quien colocan en el centro de sus propuestas. “El entendimiento de la arquitectura como ‘producción de situaciones’ es algo que Tschumi y Koolhaas compartirán con arquitecturas contemporáneas”¹⁴.

Este artículo considera que los casos seleccionados de actuaciones de Piano en el espacio-evento comparten y materializan ese entendimiento de la arquitectura, propuesto ya en gran medida en los 60 por Price y Littlewood (también por Eco en cuanto a obra indeterminada abierta a ser interpretada) y trabajado a partir de los 70 por arquitectos como Hejduk, Tschumi y Koolhaas. Una de estas primeras materializaciones sería, en 1984, el espacio musical para la ópera *Prometeo*, que guarda estrechas relaciones con el más reciente proyecto para la sede de la Fondazione Vedova en Venecia.

MÁQUINAS DE MOVIMIENTO COMO ESTRATEGIA PROYECTUAL. DOS ACTUACIONES DE RENZO PIANO EN EL ESPACIO-EVENTO

Experiencia “Dell’ascolto”. Un espacio para Prometeo

Con ocasión de la Bienal de Música de Venecia, en la iglesia de San Lorenzo de esta ciudad tuvo lugar en 1984 la *première* de la ópera *Prometeo. Tragedia dell’ascolto*, del músico Luigi Nono. Renzo Piano fue el encargado de levantar en su interior una construcción especial para el desarrollo del evento músico-dramático. Massimo Cacciari, autor del texto de la obra, describe “el Prometeo” como “aquel último experimento, en cierto modo, de

10. *Ibíd.*, p. 346.

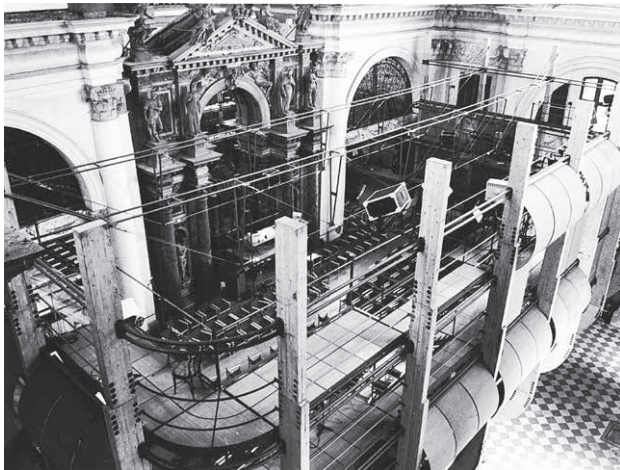
11. “Hejduk’s architecture cannot be separated from program, from the written script. Hejduk begin to rethink the conventional notion that architecture’s subject is an anonymous, faceless visitor. He begins to define characters who will perform this script”. (ALLEN, Stan. *Nothing but Architecture*. En: HAYS, K. Michael et al. *Hejduk’s Chronotope*. Nueva York: New York Princeton Architectural Press, 1996, p. 88).

12. K. Michael Hays habla de “la convicción de Hejduk de que la arquitectura produce encuentros con memorias colectivas y culturales” (HAYS, K. Michael. *Architecture’s Desire. Reading the late avant-garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010, p. 121).

13. *Ibíd.*, p. 136.

14. La cita sigue diciendo “como las de Nouvel o Toyo Ito” (GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. *Estrategias operativas en arquitectura: técnicas de proyecto de Price a Koolhaas*. Buenos Aires: Editorial Nobuko, 2012, p. 210). En la cita no se habla de la arquitectura de Piano, pero precisamente queremos destacar que sus proyectos del Prometeo y la Fondazione Vedova entienden también la arquitectura como “producción de situaciones”.

1. Vista superior del espacio musical del Prometeo en la iglesia de San Lorenzo de Venecia.
2. Vista interior del espacio musical del Prometeo en la nave industrial Ansaldo de Milán.



1

'Gesamtkunstwerk'¹⁵, de obra de arte total. Ello fue posible gracias a la formación de un equipo interdisciplinar¹⁶ no solo importante en un espacio-evento, en el que tradicionalmente profesionales de distintas disciplinas artísticas y técnicas trabajan juntos para la realización de la obra, sino importante también para Piano en toda su carrera como método de trabajo¹⁷.

En el interior de este espacio patrimonial se levanta una construcción a modo de "caja armónica", "gran instrumento musical"¹⁸, "especie de máquina de escuchar" (destacando esta idea de máquina) o "enorme caja de

sonido musical con forma de casco de nave"¹⁹, que alberga tanto a músicos como a público. Esta doble concepción de la estructura como instrumento acústico y como gran embarcación para los viajes del personaje que da título a la obra está en la base de la elección de la madera laminada como material principal de la misma, material que contrasta con aquellos de sus experimentaciones a partir de los años 60 en el campo de las estructuras prefabricadas²⁰. La madera se utiliza en la fabricación de instrumentos musicales y en la construcción naval, campo al que Piano se encuentra muy cercano²¹, y así se hará también en el artefacto para la ópera de Nono, concretando en un contexto particular las ideas de flexibilidad y facilidad de montaje/desmontaje pieza a pieza ensayadas por Piano en las mencionadas estructuras experimentales y posteriores pabellones de sus primeros años como arquitecto en Génova. Efectivamente, al igual que ellos, el Prometeo es también móvil en este sentido y, además, como el IBM Travelling Pavilion, está pensado para ser itinerante, cambiando de contexto espacial en el tiempo según las diversas representaciones de la ópera²².

En cambio, no presenta las características de objeto acabado y cerrado de los otros pabellones, por lo que podríamos considerarlo como un pabellón particular. El pabellón del Prometeo está concebido para instalarse en otros contextos espaciales diferentes, como el interior de San Lorenzo en Venecia o de la nave industrial Ansaldo en Milán. En estos interiores, el Prometeo se abre

15. CACCIARI, Massimo. Sin título. En: CELANT, Germano et al. *Vedova/Piano. Piano/Vedova*. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2009, p.12.

16. Renzo Piano Building Workshop (arquitectos). Equipo de proyecto: S. Ishida (asociado al cargo), C. Abagliano, D. Hart, A. Traldi, M. Visconti. Consultores: Favero & Milan (estructuras); L. Nono (música); M. Cacciari (texto); C. Abbado (director); Con: R. Cecconi. Cliente: Ente Autonomo Teatro alla Scala.

17. En esta valoración del trabajo integrado de diferentes disciplinas desde los primeros momentos del proyecto se puede observar la influencia de Ove Arup, con quien Piano tuvo contacto en el Londres de finales de los 60 y principios de los 70, especialmente en el ámbito académico de la Architectural Association. Tras varias colaboraciones con el estudio de Arup, del mismo saldrán dos de sus más estrechos colaboradores y asociados: Peter Rice (con quien fundará el estudio Piano & Rice) y Shunji Ishida, este último asociado al cargo del proyecto de espacio musical para el Prometeo. Otros miembros del equipo del Prometeo, como el arquitecto Alessandro Traldi y los ingenieros de estructuras Favero y Milan, seguirían trabajando años después en el proyecto para la Fondazione Vedova, lo que refuerza los vínculos entre los dos proyectos.

18. PIANO, Renzo. Il Prometeo. En: *Acciaio*. Milán: Centro Italiano Sviluppo Impieghi Acciaio, 1985, n.º 4, p. 166. ISSN 0001-4559.

19. CONRADS, Ulrich.; König, Petra y Opitz, Ursula. Il Prometeo –ein klingendes Schiff. En: *Daidalos. Berlin Architectural Journal*. Berlín: Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, 1985, n.º 17, p. 84. ISSN 0721-4235.

20. Ver nota al pie n.º 4.

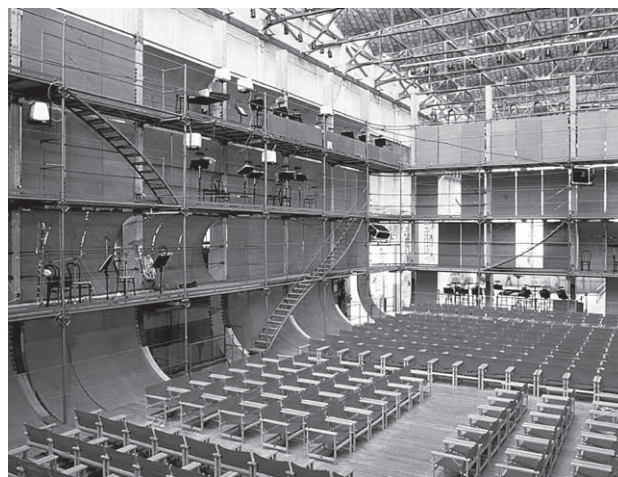
21. Ver nota al pie n.º 3.

22. Finalmente, la estructura del Prometeo solo tuvo dos traslados: uno de Venecia a Milán, donde estuvo varios años instalado como laboratorio musical antes de ser desmontado, y otro de Milán a su ubicación actual en el municipio de Mezzago, donde se erige de forma permanente.

completamente a sus contextos, permitiendo al público una relación importante con el espacio arquitectónico y patrimonial que lo rodea. La inserción de la estructura en estos espacios no solo produce efectos distintos en cada contexto. También cada contexto provoca diferentes efectos en dicha estructura. Así, las distintas características arquitectónicas de San Lorenzo y Ansaldo son incorporadas a la propia construcción del Prometeo, que se adapta presentando ciertas variaciones en su arquitectura según el caso. Una de estas variaciones entre una y otra ubicación proviene de la existencia en San Lorenzo de su altar central, elemento de gran presencia integrado en el espacio interior del Prometeo. Este queda dividido en dos en el caso del montaje en la iglesia veneciana. En la nave Ansaldo, en cambio, el espacio se vuelve más diáfano por la inexistencia de elementos de este tipo.

Esta apertura y relación bidireccional con el contexto suponen, según el artículo, una aportación importante del Prometeo con relación a experiencias anteriores de pabellones a modo de contenedores flexibles de montaje rápido en distintas localizaciones. Pero la cuestión más significativa que queremos destacar radica en la utilización del movimiento, más allá de su carácter transportable, como herramienta proyectual para provocar experiencias diversas de ese contexto. La estructura del Prometeo será precisamente la *máquina de producción* de dicho movimiento.

El espacio arquitectónico de la iglesia de San Lorenzo, de planta cuadrada, con ese gran altar central que la divide en dos mitades, se convierte en ocasión para producir una experiencia sonora novedosa, análoga a la que se podría obtener en un conjunto de islas con movimientos acústicos entre ellas. Este concepto de *archipiélago sonoro* como argumento de proyecto se percibe en todo el proceso de composición del Prometeo, no solo de la composición espacial, sino también de la composición musical y su ejecución, su puesta en escena, así como del propio texto, organizado en islas²³.



2

Según el objetivo de crear un espacio musical "*di nuovo genere*"²⁴, Piano sitúa al público en el centro y a los músicos alrededor. Un cuarto de siglo antes, en su célebre Philharmonie de Berlín, Scharoun ya había planteado, con éxito, un cambio en la ubicación del público frente a los músicos propia de la sala de conciertos tradicional. En su nuevo espacio musical, el arquitecto alemán sitúa al público alrededor de los músicos. En este aspecto, el Prometeo experimenta con la situación opuesta. Los músicos se disponen en grupos (islas) distribuidos por un entramado de galerías perimetrales a distintas alturas, unidas por escaleras. El continuo desplazamiento de los músicos de una isla a otra a lo largo de la ópera materializa ese movimiento que está en la base del proyecto y que propone una nueva experiencia del espacio. De hecho, Piano considera el movimiento como una cuarta dimensión. A lo largo de su carrera, el arquitecto irá ofreciendo distintas ocasiones de experimentar "*el placer de ver a la gente en movimiento*"²⁵, personas que suben y bajan, que atraviesan el espacio..., un gran *evento* al que da lugar la obra de arquitectura una vez terminada y acogida por las

23. BOERI, Stefano; CROSET, Pierre-Alain. Ascoltare lo spazio. En: Casabella. *Rivista internazionale di architettura*. Milán: Electa, 1984, n.º 507, pp. 38-39. ISSN 0008-7181.

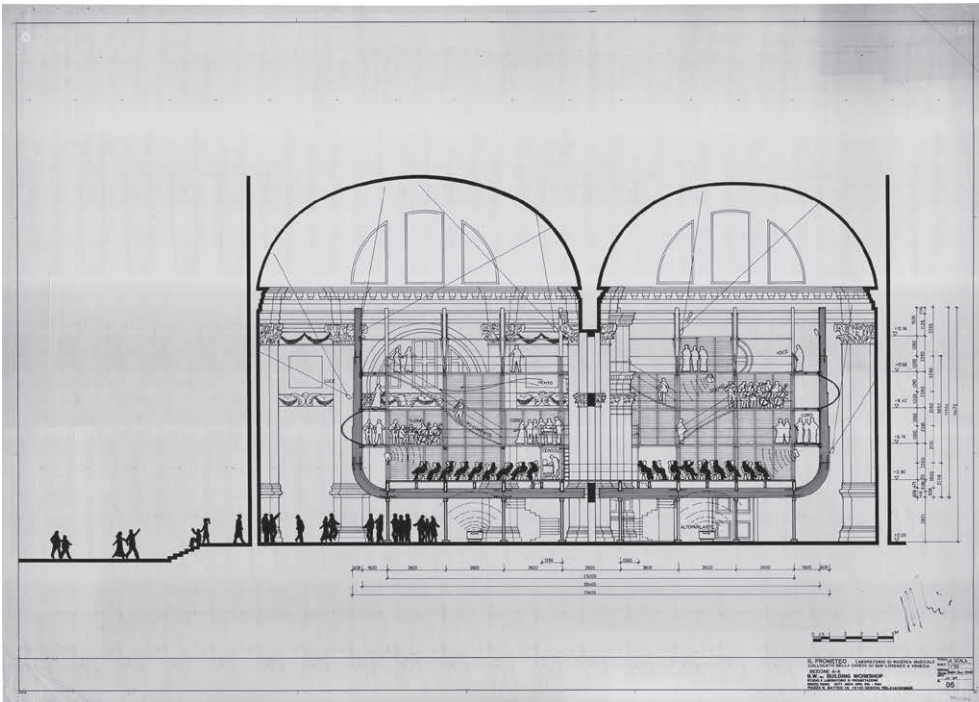
24. PIANO, Renzo, *op. cit.*, nota 18, p. 166.

25. Renzo Piano en FERNÁNDEZ-GALIANO, L. Conversación en el diario. En: *Arquitectura Viva*. Madrid: Arquitectura Viva, S. L., 2007, n.º 115, p. 220. ISSN 0214-1256.

3. Plano de sección de la estructura en la iglesia de San Lorenzo.

4. Plano de primera planta de la estructura en la iglesia de San Lorenzo.

5. Movimiento de músicos por galerías y escaleras de la estructura del Prometeo, perimetrales al público.



3

personas. La obra funciona entonces como una *máquina de movimiento*, como ocurre de manera especialmente intensa en la representación del *Prometeo*.

Como consecuencia de la disposición de público y escena, el espectador, colocado en el centro, no es capaz de percibir visualmente el espacio en su totalidad. Sin embargo, la percepción total del mismo será posible a través de la propia experiencia musical. Se consigue esa nueva experiencia del espacio centrada en la escucha, como indica el propio nombre de la obra (*tragedia dell'ascolto*). Este es precisamente el sentido de la intervención de Nono y Piano: "... *toda en rigurosa función de la escucha*"²⁶, "*un lugar donde la escucha no se distraiga por la percepción visual*", "*un instrumento que liberase la escucha de la servidumbre al 'ver' que domina en las*

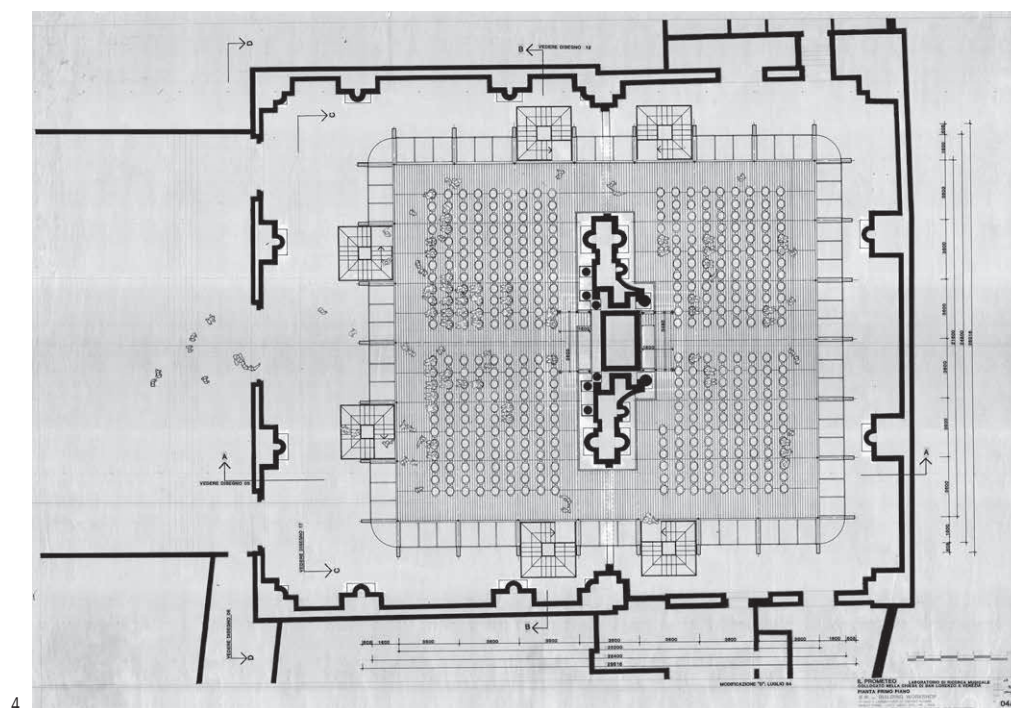
salas y en los teatros de ópera normales"²⁷. Massimo Cacciari afirma que "*nos acercamos más a la idea de habitar un espacio solo para escuchar*"²⁸. ¿Es eso posible? Dado el predominante papel de la visión en nuestra percepción espacial, el proyecto supone un reto para la arquitectura, siendo importante, a nuestro juicio, la contribución del Prometeo en este sentido.

Es fundamentalmente a través del movimiento que se genera alrededor del público cómo este experimenta el espacio de esta manera particular, no necesariamente visual, que es lo más frecuente, sino, sobre todo, sonora. Pero al movimiento predominante de los músicos, entre islas, por las galerías y escaleras, podemos sumar el sutil movimiento de la madera del gran *instrumento musical* que es la propia estructura junto a sus paneles

26. BOERI, Stefano; CROSET, Pierre-Alain, *op. cit.*, nota 23, p. 39.

27. CACCIARI, Massimo, citado en BOERI, Stefano y CROSET, Pierre-Alain, *op. cit.*, nota 23, p. 39.

28. Ídem.



4

acústicos, planos o curvados, que se pueden colocar en distintas posiciones (incluso eliminarlos) según el efecto sonoro deseado.

A estos movimientos podemos unir otro más, que hace que el público, tradicionalmente receptor de los acontecimientos, adquiera un pequeño papel activo. Por ello, consideramos que no debe ser olvidado, a pesar de su aparente intrascendencia. Este se produce gracias a sus butacas, que no son fijas, permitiendo desplazamientos parciales. A través de estas, el público no solo está en contacto físico directo con la gran *caja armónica* formando parte de ella, sino que también establece una continuidad conceptual con el proyecto mediante dichos desplazamientos.

La gran estructura, contenedora tanto de intérpretes como de espectadores, es la *máquina* productora de todos estos movimientos. Podríamos decir que en concebir y construir esta máquina consiste esencialmente el proyecto. En gran medida, también será así en la Fondazione Vedova 25 años después. Piano volverá a trabajar en Venecia junto a un equipo multidisciplinar, y lo hará con algunos de los miembros del equipo del Prometeo.



5

Experiencia en el Magazzini Del Sale. Sede y espacio expositivo para la Fondazione Vedova

Germano Celant habla de "*movilidad energética*"²⁹ cuando dialoga sobre el proyecto para la Fondazione Vedova con Renzo Piano, quien se describe a sí mismo como "*un maníaco del movimiento*"³⁰. El mismo arquitecto dice estar interesado en "*la laboriosidad industrial del objeto y de la máquina que produce el movimiento*"³¹ y que "*cuando una*

29. CELANT, Germano. Germano Celant e Renzo Piano in conversazione. En: Celant, Germano et al. *Vedova/Piano. Piano/Vedova*. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2009, p. 47.

30. *Ibíd.*, p. 49.

31. PIANO, Renzo. Germano Celant e Renzo Piano in conversazione. En: Celant, Germano et al., *op. cit.*, nota 6, p. 49.

6. Evento *Dance of the Cranes* en el solar del Stavros Niarchos Foundation Cultural Center en Atenas el 25 de junio de 2014.

7. Vista interior de la nave de los Magazzini del Sale de la Fondazione Vedova en Venecia sin presencia de obras en la zona expositiva.



6

persona va a una fábrica se queda encantada al ver cómo las cosas se mueven”³², lo que le parece “algo fantástico”³³.

La referencia más inmediata de la idea de *máquina de movimiento* en el campo de la construcción quizá pueda encontrarse en el recinto de una obra, más concretamente en forma de grúa. Este es un lugar lleno de energía que, a ojos de Piano, puede ser todo un acontecimiento a celebrar. El mismo Piano dice: “*Para mí la arquitectura, las grúas y las cargas que se mueven están juntas y van juntas*”³⁴. Pero un conjunto de grúas (indispensables en el mundo de la construcción y auténticas máquinas de movimiento) puede convertirse en un *ballet* que danza según una diseñada coreografía al compás de la música de una orquesta. Más allá de moverse y mover cosas pesadas de un punto a otro, pueden moverse coordinadamente

entre ellas y, al hacerlo, parecen volverse más *ligeras*, como las propias obras del arquitecto genovés, produciendo una experiencia distinta a la habitual, tanto en trabajadores como en visitantes.

Así sucedió en las actuaciones *Dance of the Cranes* de Potsdamer Platz en Berlín (1996) y del centro cultural de la Stavros Niarchos Foundation en Atenas (2014). La transformación de un lugar —o lo que queda de él— en uno nuevo mediante la construcción del proyecto es en sí un gran evento. Para Piano, estos *ballets* de grúas en movimiento son un modo de celebrar la energía que emana del lugar y de las personas que lo hacen posible, trabajando para construir una nueva realidad a través de la arquitectura³⁵.

Como decíamos del Prometeo, en el proyecto para la sede y espacio expositivo de la Fondazione Emilio e

32. Ídem.

33. Ídem.

34. PIANO, Renzo. Germano Celant e Renzo Piano in conversazione. En: CELANT, Germano et al., op. cit., nota 6, p. 56.

35. STAVROS NIARCHOS FOUNDATION. First “Dance” Performance at the SNFCC Construction Site [en línea]. Atenas: Stavros Niarchos Foundation, 2014 [consulta: 3 diciembre 2015]. Disponible en: www.snfcc.org/multimedia/videos/first-dance-performance-at-the-snfcc-construction-site



7

Annabianca Vedova³⁶ se plantea también, fundamentalmente, la construcción de una de *máquina de movimiento*. Esta idea se intensifica ahora precisamente con el diseño de un sistema de *grúa* y *almacén*, particularmente ideados para esta circunstancia. La intervención se produce también en el interior de un *contenedor arquitectónico* de gran valor patrimonial: una de las naves de los antiguos Magazzini del Sale de Venecia. Más de 20 años antes, en 1978, Piano y su entonces socio Richard Rogers proponen ya la construcción de una grúa móvil como elemento integrante de la propia arquitectura en la Unidad Hospitalaria Estandarizada para la Association for Rural Aids in Medicine (ARAM)³⁷. Sin embargo, hasta el

caso de la Fondazione Vedova, a comienzos de nuestro siglo, la idea no llega a materializarse en este sentido, haciéndolo, además, con una finalidad menos *utilitaria* y más ligada a la experiencia personal del sujeto como un *evento*, como en las mencionadas Dances of the Cranes.

El gran espacio de los Magazzini del Sale comprende un conjunto de oscuras y silenciosas naves, estrechas y profundas. La intervención sobre una de estas naves para la Fondazione Vedova se convierte en ocasión para, como en el caso del Prometeo, producir una experiencia novedosa tanto del espacio patrimonial como de la obra que se muestra al público. Esta experiencia comienza ya desde el exterior, al borde del agua, que refleja la luz solar por todas

36. Proyecto de Renzo Piano Building Workshop en colaboración con Alessandro Traldi (Atelier Traldi, Milán). Equipo de proyecto: A. Amighetti, P. di Vara, G. Guglielmino, G. Mogno. Consultores: Favero & Milan (estructuras); G. Celant (consultor artístico); Metalsistem (servicios); Studio Camuffo (diseño gráfico); Immedia (producción de vídeo). Cliente: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova.

37. Hacemos referencia también aquí a los mecanismos móviles, entre ellos grúas, que, formando parte de la estructura del Fun Palace, se movían con el objetivo de conseguir varias configuraciones del espacio para la realización de distintas actividades. Esto se observa de una manera particular en la Fondazione Vedova, aunque a otra escala, en otro contexto espacio-temporal diferente y con una finalidad menos funcional y más relacionada con la experiencia sujeto-obra-arquitectura.

8. Vista interior de la nave con presencia de obras de Emilio Vedova en la zona expositiva.

9. Vista interior de la nave con presencia de obras de Emilio Vedova en la zona expositiva y visitantes moviéndose entre ellas como *intérpretes-actores*.



8

partes. Al igual que ocurría al aproximarse a la iglesia de San Lorenzo, el exterior del edificio deja sospechar poco de la intervención arquitectónica realizada dentro. A través del pesado portón de madera se pasa, igualmente, de una gran luminosidad a la oscuridad de la nave, todavía más acentuada por el fuerte contraste entre exterior e interior.

No es este el único efecto del movimiento emprendido por el visitante al adentrarse en el edificio. De un espacio amplio, a orillas de la laguna veneciana, se pasa a un espacio estrecho y profundo, que parece aún más largo al acentuarse la perspectiva con la introducción de un cuerpo de acceso con paramentos oblicuos (donde se sitúan taquilla, aseos, guardarropa, etc.) y un pavimento ligeramente en pendiente. Delante del visitante aparece una auténtica *escena* desde la que se le invita a formar parte de la obra, no desde la distancia de un patio de butacas, sino desde el propio lugar de la *acción*. Se produce así una aportación fundamental del proyecto de la Fondazione Vedova respecto al del Prometeo, ofreciendo al visitante un cambio de rol: el paso de *público* receptivo a *intérprete-actor* dentro de esta escena que lo acoge³⁸.

Desde la penumbra del fondo, mediante el cuidado y ligero movimiento de un brazo mecánico con precisión de laboratorio más que de una grúa de almacén o de construcción, van entrando en escena lentamente las obras elegidas para su exposición, haciéndose visibles³⁹. Un movimiento que se convierte en mucho más que un simple transporte de objetos hace que ocurra aquí también algo novedoso: es la obra la que va al público, produciéndose un acercamiento del arte al visitante y, con ello, un intento del arquitecto de mejorar la sociedad a través de su contacto con el arte. Efectivamente, Piano habla de su *"confianza en que el arte y la belleza pueden cambiar el mundo. Pero solo si la belleza es profunda, no superficial, cosmética. La belleza tiene que ver con la comprensión. También con compartir valores, con el hecho de estar juntos"*⁴⁰. Y añade: *"Esta es la razón por la cual los edificios públicos relacionados con el arte son tan importantes"*⁴¹, haciendo una clara referencia a la función social de la arquitectura. Así confía en que ocurra en sus conocidos museos de la Colección Menil en Houston

38. En el apartado del Prometeo hacíamos referencia a un pequeño papel activo del público contribuyendo a la producción de movimiento total de la máquina-estructura a través de desplazamientos parciales de sus butacas. Sin embargo, su papel activo es aún tímido (no por ello falto de importancia), siendo en la Fondazione Vedova cuando el público adquiere verdaderamente este rol al deambular entre las obras situadas en el espacio de una escena de la que, como espectador convertido en actor, forma parte.

39. Queremos destacar que el sistema de grúa-almacén, aun constituyendo el grueso de la intervención del arquitecto, se sitúa, sin embargo, humildemente en la oscuridad del espacio intervenido. Sus efectos son los que percibiremos con mayor claridad.

40. FERNÁNDEZ-GALIANO, L. Diálogo en Punta Nave. En: *AV Monografías*. Madrid: Arquitectura Viva, S. L., 2017, n.º 197-198, p. 14. ISSN 0213-487X.

41. Ídem.



9

(1981-1987) y de la suiza Fundación Beyeler (1991-1997). Ambos edificios están “relacionados con la idea de que la belleza puede cambiar de verdad el mundo, cambiando a las personas una a una”⁴², lo que recoge también, años después, el proyecto de la Fondazione Vedova⁴³.

Sin embargo, no hay imposiciones. El visitante de la fundación veneciana puede elegir un papel más activo deambulando entre las piezas que hacia él vienen, como integrante de la acción, o bien salirse de la escena para convertirse de nuevo en público que observa desde el lateral de la nave, a una pequeña distancia, el espectáculo que se produce. A través del movimiento de las obras se abren posibilidades de enriquecimiento de la percepción de las mismas, patrimonio artístico con las que el visitante puede interactuar, experimentando un encuentro

personal y un contacto más emotivo. Y en ese contacto quizás se pueda producir ese cambio de las personas, deseado por el arquitecto, una a una a través del arte...

Por su pequeña escala, el espacio expositivo del *magazzino* no es suficiente para poder exhibir de manera conveniente todas las obras de la fundación. Pero la novedosa solución de la máquina va más allá de su función transportadora desde un almacén hasta el lugar de observación de las mismas. Gracias a la máquina, las obras pueden ser sustituidas cada cierto tiempo mientras el público permanece en la misma sala, observando cómo cada una encuentra su sitio en el conjunto de la exposición, algo que en los museos en general no le está permitido por ser un trabajo interno de los mismos. Aquí, sin embargo, esto se convierte en un acontecimiento, un

42. Ídem.

43. Sin duda, esto ocurre también en el Prometeo, contemporáneo del Museo Menil, aunque no sea un edificio expositivo, como los arriba mencionados. No queremos terminar la nota sin hacer referencia al carácter educativo del sujeto que imaginaban Littlewood y Price para el Fun Palace, aunque el contacto transformador entre el sujeto y la obra se produciría en un ambiente menos íntimo que en los citados casos de Piano.

10. Vista interior de la nave con movimiento de obras de Emilio Vedova en la zona expositiva y visitantes observando el proceso como *público*.

11. Planta con movimientos y ejemplo de configuración espacial producidos por la máquina-grúa.

12. Sección longitudinal con ejemplo de obras en la zona expositiva.

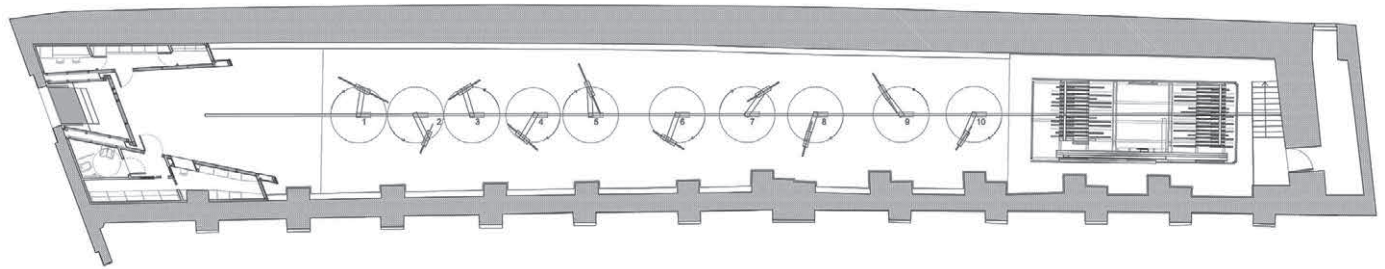


10

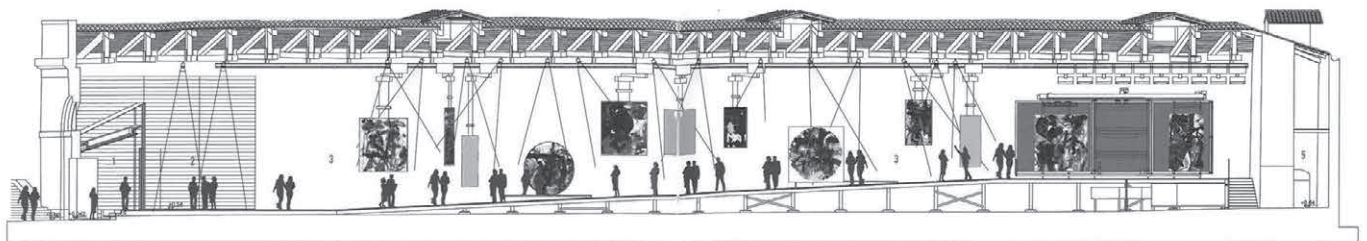
acontecimiento público y a la vez muy íntimo, como si ocurriera en el propio estudio del artista. La mencionada *máquina de movimiento* se encargará de ello, haciendo del proyecto una ocasión de *evento*. Se trata de un acontecimiento planeado, previamente diseñado por el comisario de la exposición, pero también abierto a circunstancias imprevistas, fruto de la posibilidad que el proyecto ofrece al visitante de interactuar con la obra y con el espacio, generando diversas reacciones. El proyecto puede así adaptarse a estas circunstancias variables, pero también dar lugar a nuevas situaciones introduciendo cambios en su entorno, generando nuevas configuraciones del espacio y de la obra. En ellas se producirán otros encuentros con el sujeto y otras respuestas del mismo. Como en una gran escena que se va modificando a lo largo de la *acción teatral*, este se convierte en intérprete de un personaje de ese *guion-programa* del que hablábamos anteriormente, abierto a su libertad, a su improvisación. La posibilidad de generar un sinfín de escenas nuevas abre el espacio a otros guiones, otras interpretaciones y otras formas de relación entre la arquitectura, el visitante y la obra expuesta.

Con todo esto, vemos que la máquina no solo ha producido la optimización del pequeño espacio disponible para la exposición, sino que se han aumentado las posibilidades de experimentar tanto el *mágico* espacio patrimonial del *magazzino* como el programa propio de un museo, lo que supone una gran aportación del proyecto a la cultura arquitectónica. Como en el caso del Prometeo, laboratorio de experimentación en busca de un nuevo espacio musical, en la Fondazione Vedova, espacio de experimentación expositiva, se consigue una nueva versión de espacio museístico.

Al fondo de la nave, el compacto almacén custodia las obras que finalmente van volviendo lentamente de la escena al *backstage*, de la luz a la oscuridad, de lo público a lo oculto. Casi escondido en la profundidad, esta caja metálica constituye en cierto modo el *corazón* de ese espacio móvil que es la zona expositiva. Desde él se *bombean* con mucho cuidado las obras que la precisa *máquina de movimiento* –grúa, brazo mecánico...– lleva a escena a través de un raíl longitudinal que transcurre a lo largo de la nave. Posteriormente, también con mucho cuidado y por la misma máquina, estas obras abandonan



11



12

la escena para volver a ser guardadas como un tesoro. Un viaje de ida y vuelta que, como en las *Dance of the Cranes*, va mucho más allá del simple transporte de piezas. Y así será hasta una nueva ocasión, en la que el público será de nuevo invitado por la arquitectura, una “*arquitectura emotiva*”⁴⁴, a *participar activamente en la acción dramática que en esta escena, verdadero espacio-evento, se desarrolla.*

ARQUITECTURA COMO EVENTO PARTICIPATIVO. ALGO MÁS QUE ARQUITECTURA

Como el Prometeo, la intervención en el *magazzino* de la Fondazione Vedova resulta ser un laboratorio de experimentación en el que se materializa una idea de proyecto arquitectónico entendida como encuentro, como *evento*, abierto a la experiencia y participación del sujeto, que forman parte esencial del mismo. Observamos que en ambos proyectos se plantea para ello una estrategia de producción de movimiento a través de la propia arquitectura. Esta se construye como una especie de ingenio singular o *máquina de movimiento* que transforma continuamente el espacio en una variedad de escenas cambiantes. En cada proyecto, la *máquina* arquitectónica y su producción de movimiento se plantea de manera diferente, au-

mentándose, del primer caso al segundo, la implicación del sujeto en dicha producción.

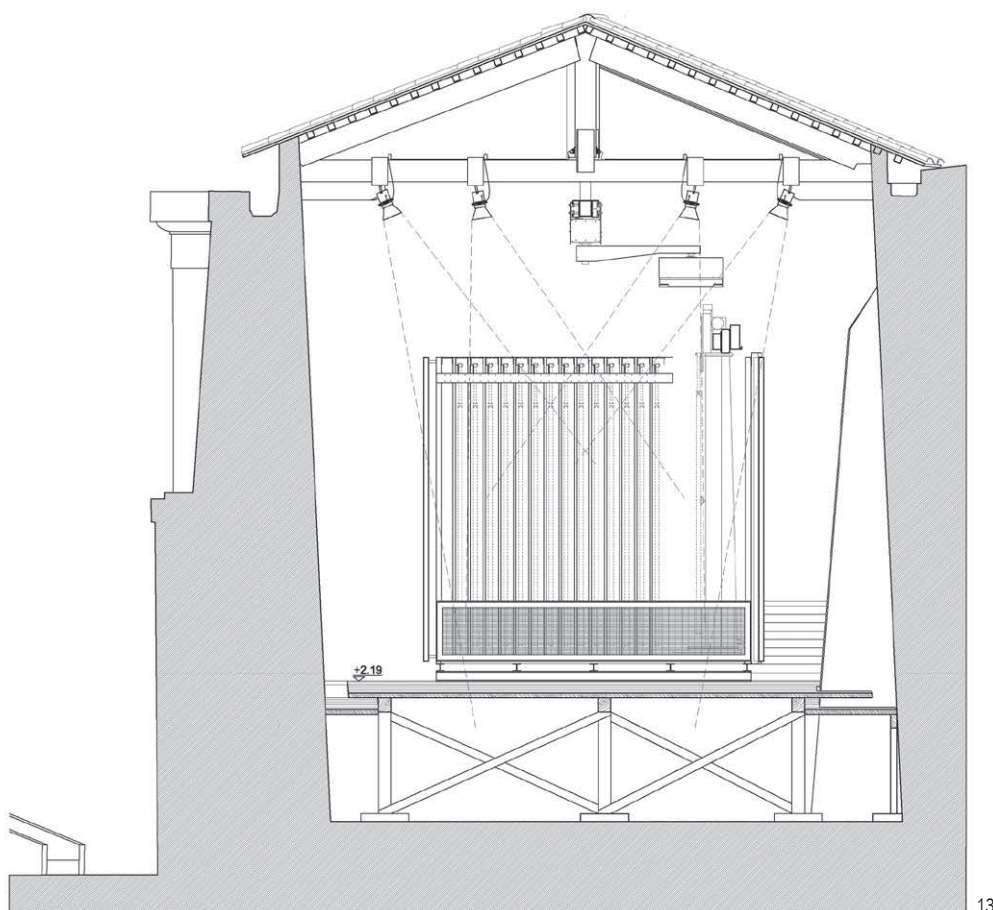
Así, en el Prometeo se proyecta una estructura itinerante que provoca el movimiento, sobre todo, por el desplazamiento de unas personas (músicos) alrededor de otras (público). Aparece de esta manera un volumen imaginario como zona principal de producción de movimiento que es la escena cambiante de la ópera, rodeando completamente a su público como una carcasa. Sin embargo, este no forma parte de ella, permaneciendo aún en una actitud fundamentalmente receptiva, pero empieza a moverse levemente con sus butacas, introduciendo con ello otro volumen de menor intensidad, que en la Fondazione Vedova se volverá más significativo.

En este segundo caso se plantea el movimiento de la propia arquitectura, y se hace a través de una grúa móvil que desplaza objetos dentro una escena que, como en el Prometeo, se va transformando a lo largo del tiempo. Aparece aquí una zona de producción de movimiento especialmente intensa en un volumen longitudinal que podemos situar a lo largo de la nave, en una posición central, derivada de la acción de la grúa. Pero, aún más, en el interior de la escena del *magazzino* también se acaba produciendo otra zona importante de movimiento: la

44. CELANT, Germano, *op. cit.*, nota 29, p. 52.

13. Sección transversal de la nave con el sistema de la grúa y el almacén de obras al fondo.

14. Detalle del mecanismo de movimiento de la grúa y agarre de las obras.

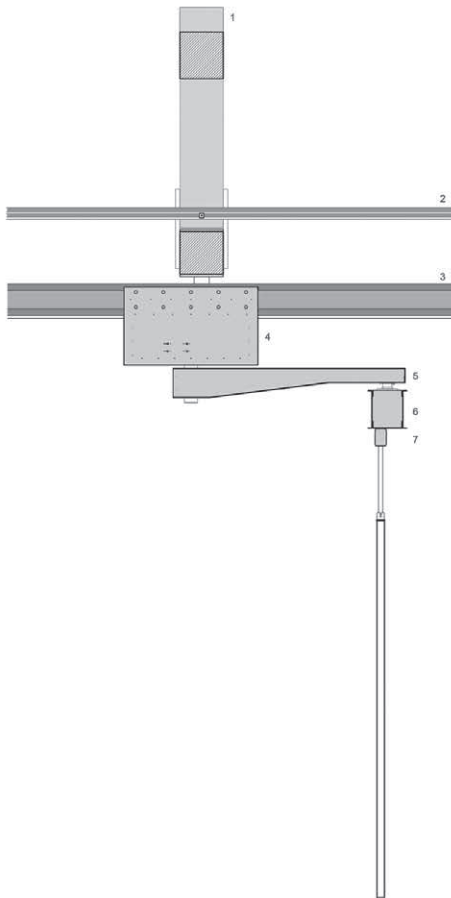


13

producida por las personas, esta vez no por músicos o *intérpretes profesionales*, sino por los propios visitantes, que se vuelven personajes activos de un guion (o programa) abierto en gran medida a la improvisación –o, en otras palabras, a la interacción con aquello que los rodea–. En esta interacción, los nuevos *actores* van pasando de uno a otro volumen dentro de la escena, produciéndose intersecciones entre ambos espacios. De esta manera, el público activo ya no está *rodeado* por el movimiento, sino que se sitúa *entre* el movimiento y *en* el movimiento. De su mayor o menor participación en la acción que se desarrolla en las escenas variables surgen maneras diversas y novedosas de experimentar y

relacionarse con el espacio arquitectónico en su totalidad –incluido su contenido–, especial en el caso de contextos patrimoniales, que pueden regenerarse de cara al futuro con experiencias y encuentros de este tipo, como los de San Lorenzo y la nave de los Magazzini del Sale.

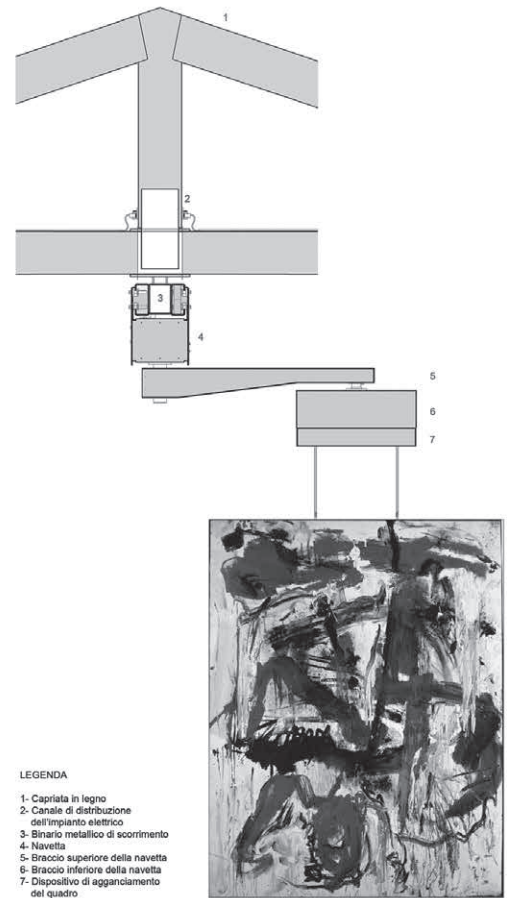
Estas ideas nos remiten a propuestas experimentales de los años 60 y 70 previas a los casos estudiados, así como a la propia trayectoria de experimentación interdisciplinar de Renzo Piano, iniciada a principios de los 60 y ligada a su admiración por el movimiento. Consideramos que el caso del Prometeo supone una de las primeras materializaciones arquitectónicas de esta forma de entender el proyecto arquitectónico, ensayada en



14

parte durante estos años, que se incorpora de manera más intensa, actualizada desde la perspectiva del cambio de siglo, a la sede para la Fondazione Vedova. Por ello, pensamos que a través de este pequeño proyecto –y sus precedentes, de una u otra manera– se aporta una más amplia comprensión del proyecto arquitectónico en el complejo momento actual, abriendo nuevas posibilidades para el estudio y la práctica de la arquitectura según este entendimiento del proyecto como *provocador de eventos* en su relación con el sujeto.

Todo esto no sería posible sin el compromiso con la experimentación, con la investigación en las zonas fronterizas del conocimiento y con la innovación que está presente, como en toda la arquitectura de Piano, de manera esencial en los casos estudiados. Equipos como los de



LEGENDA

- 1- Capriata in legno
- 2- Canale di distribuzione dell'impianto elettrico
- 3- Binario metallico di scorrimento
- 4- Navetta
- 5- Braccio superiore della navetta
- 6- Braccio inferiore della navetta
- 7- Dispositivo di aggancio del quadro

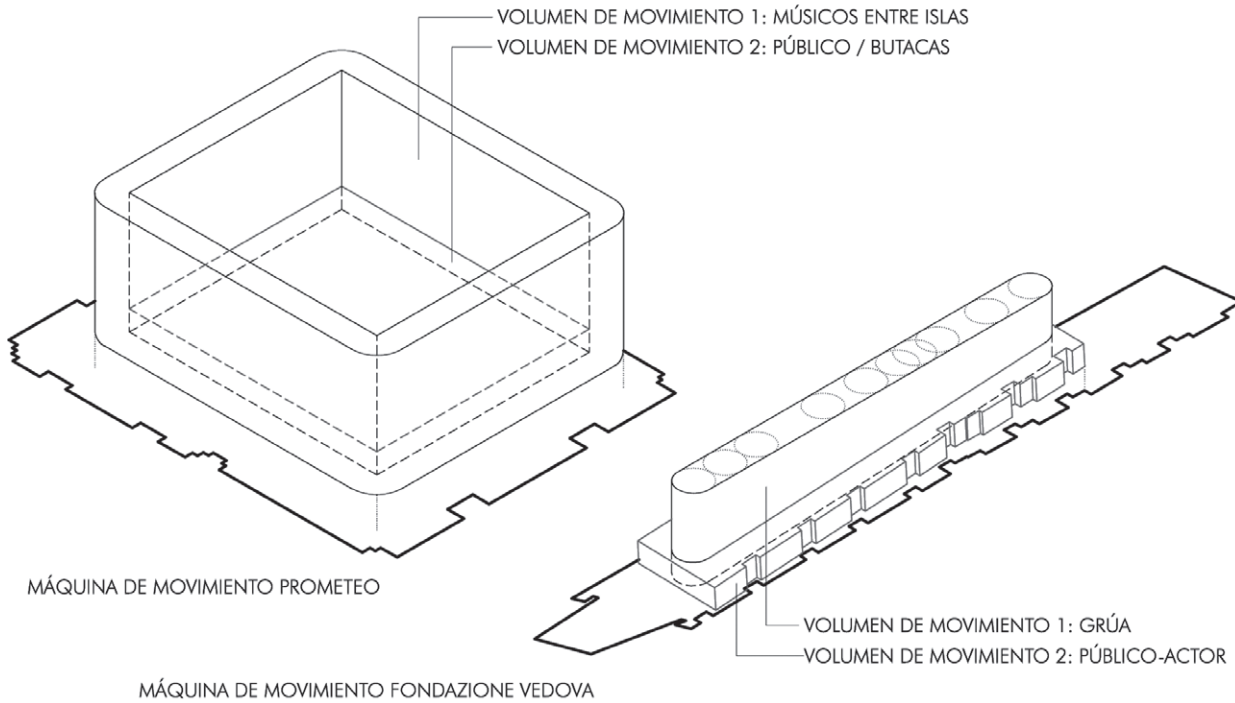


Prometeo y Vedova permiten el encuentro y el trabajo experimental e integrado de diferentes profesionales, en los que la arquitectura, sin dejar de ser un área específica de conocimiento, colabora necesariamente con otras disciplinas. El resultado, concentrado en la producción de ambas *máquinas de movimiento*, no es por ello *menos arquitectura*, sino todo lo contrario. En ambos casos, se genera un rico laboratorio de investigación en busca de propuestas experimentales que nos llevan a la innovación, consiguiendo finalmente nuevas formas de entender el *espacio-evento* en sus respectivos programas de espacio musical y espacio expositivo.

Pero esta innovación no se entiende “*como mera voluntad de hacer algo distinto*”⁴⁵. El arquitecto está convencido de que “*tenemos que conciliar la innovación*

45. Ídem.

15. Estudio de volúmenes o zonas de movimientos producidas por las máquinas del Prometeo y de la Fondazione Vedova. Esquemas comparativos.



15

técnica (...) con la función social (...) y también con la expresión del tiempo en que vivimos"⁴⁶. De mano de la innovación, pues, la función social está relacionada con la capacidad de la arquitectura, no solo de mejorar el lugar que habitamos, sino también de transformar a las personas –una a una y, con ello, a la sociedad– a través del contacto con ella, ofreciéndonos nuevos modos de experimentar ese lugar que habitamos. Los casos

del Prometeo y de la Fondazione Vedova se presentan como ejemplos de ello, en los que esta comprensión del proyecto arquitectónico como generador de ocasiones de *evento*, de experiencia intensa con vocación de participación social y poder de transformación, esta comprensión de la arquitectura como algo *más que arquitectura*, “quizá nos lleve bastante lejos”⁴⁷ a través del futuro de nuestra disciplina. ■

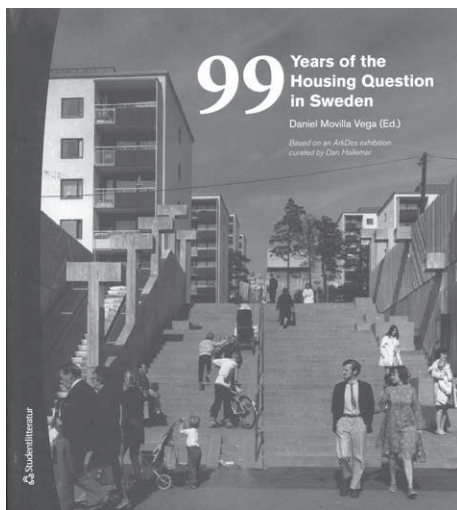
46. FERNÁNDEZ-GALIANO, L. Diez textos. Conversación en el diario. En: *AV Monografías*. Madrid: Arquitectura Viva, S. L., 2017, n.º 197-198, p. 221. ISSN 0213-487X.

47. CELANT, Germano, *op. cit.*, nota 29, p. 52.

Bibliografía citada

- ALLEN, Stan. Nothing but Architecture. En: HAYS, K. Michael et al. *Hejduk's Chronotope*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996.
- BOERI, Stefano; CROSET, Pierre-Alain. Ascoltare lo spazio. En: *Casabella. Rivista internazionale di architettura*. Milán: Electa, 1984, n.º 507, pp. 38-39. ISSN 0008-7181.
- CACCIARI, Massimo. Sin título. En: CELANT, Germano et al. *Vedova/Piano. Piano/Vedova*. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2009, p. 12.
- CELANT, Germano; PIANO, Renzo. Germano Celant e Renzo Piano in conversazione. En: Celant, Germano et al. *Vedova/Piano. Piano/Vedova*. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2009, pp. 46-56.
- CONRADS, Ulrich; KÖNIG, Petra; OPITZ, Ursula. Il Prometeo –ein klingendes Schiff. En: *Daidalos. Berlin Architectural Journal*. Berlín: Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, 1985, n.º 17, pp. 84-87. ISSN 0721-4235.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Conversación en el diario. En: *Arquitectura Viva*. Madrid: Arquitectura Viva, S. L., 2007, n.º 115. ISSN 0214-1256.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Diálogo en Punta Nave. En: *AV Monografías*. Madrid: Arquitectura Viva, S. L., 2017, n.º 197-198, pp. 8-17. ISSN 0213-487X.
- GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. *Estrategias operativas en arquitectura: técnicas de proyecto de Price a Koolhaas*. Buenos Aires: Editorial Nobuko, 2012.
- HAYS, K. Michael. *Architecture's Desire. Reading the late avant-garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010.
- ISOZAKI, Arata. Erasing Architecture into the System. En: OBRIST, Ulrich et al. *Re: CP*. Basilea: Birkhäuser Publishers for Architecture, 2003, pp. 25-52.
- PIANO, Renzo. Il Prometeo. En: *Acciaio*. Milán: Centro Italiano Sviluppo Impieghi Acciaio, 1985, n.º 4, pp.166-170. ISSN 0001-4559.
- STAVROS NIARCHOS FOUNDATION. First "Dance" Performance at the SNFCC Construction Site [en línea]. Atenas: Stavros Niarchos Foundation, 2014 [consulta: 3-12-2015]. Disponible en: <https://www.snfcc.org/multimedia/videos/first-dance-performance-at-the-snfcc-construction-site>
- ECO, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milán: Bompiani, 1962. Hay trad. española, *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- ZIZEK, Slavoj. *Event. Philosophy in transit*. Londres: Penguin Books, 2014.

Laura Moruno Guillermo (Sevilla, 1977) es arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla desde 2003, donde ejerce la docencia desde 2009. Máster Oficial en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla, actualmente elabora su tesis en el programa de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la Universidad Politécnica de Madrid. Ha realizado estancias en la Technische Universität Berlin, la Università IUAV di Venezia y la Harvard University, donde ha sido además profesora invitada. Jefe de proyectos del estudio Vázquez Consuegra de 2005 a 2010, hoy conjuga la docencia y la investigación con su propia actividad profesional en arquitectura.



reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

Nuestra época está sometida a transformaciones hasta ahora insospechadas a cuya aparición no somos ajenos y que afectan a la forma de entender y practicar la arquitectura.

El entendimiento y la acción en la nueva arquitectura no deben abordarse solo desde la racionalidad del proyecto sino desde la reconstrucción crítica de la memoria de nuestra cultura y de nuestra participación en ella a lo largo del tiempo y en la evolución de la sociedad.

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

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

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

FRANK LLOYD WRIGHT: EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA

Barcelona: Poseidon, 1978, segunda edición. 282 páginas, formato 15x21 cm. ISBN 84-85083-08-3

Alfonso Díaz Segura (<https://orcid.org/0000-0002-1424-3068>)

Dr. Arquitecto. Escuela Superior de Enseñanzas Técnicas. Universidad CEU Cardenal Herrera-CEU Universities. Valencia, España.

Persona de contacto: alfonsodiaz@uchceu.es.

“**U**n hombre educado mucho más allá de su capacidad” es la definición de *pedante* que Wright pone en boca de Louis Sullivan, su *Lieber Meister*, durante la primera de las charlas sobre arquitectura orgánica que imparte en 1939 en el RIBA, en Londres. Desde luego, no es mi intención ser pedante ni parecerlo, por cuanto de perjuicio propio y ajeno tiene. Por un lado, aburriría irremediabilmente al lector y, por otro, acabaría cuestionando indirectamente mi propia capacidad. Así que intentaré ser claro y directo, hablando básicamente de dos cuestiones: el propio libro como objeto en su contexto y el sentido general del contenido dentro del pensamiento de Frank Lloyd Wright.

El futuro de la arquitectura es una compilación de artículos y conferencias de F. L. Wright publicado por primera vez en 1953 por Horizon Press. El formato original era casi cuadrado, de 20 × 25 cm y encuadernado en tapa dura de tela. Estaba ilustrado con 44 imágenes en blanco y negro —32 de edificios y 12 de las manos del propio Wright explicando sus conceptos arquitectónicos—, casi todas ellas de página completa, excepto las de las manos, que se presentaban en series de tres pequeñas imágenes, casi como una secuencia cinematográfica. Fue reeditado en varias ocasiones por la misma editorial y por otras como Plume, Mentor o The Architectural Press. La versión española se tradujo en 1957 por la editorial Poseidón, que más tarde publicó una nueva edición en 1978 y una última disponible actualmente en formato de bolsillo.

Wright fue un prolífico arquitecto en todas las facetas, con casi cuatrocientas obras construidas y una decena de libros publicados que versan en su mayoría sobre los mismos temas, tratando en cada intento, ya sea en lo escrito o en lo construido, de confirmar y clarificar aquellas certezas que defendía. Entre sus libros más conocidos se encuentran *An Autobiography* (publicada en 1932 y revisada en 1943), *An Organic Architecture* (1939), *An American Architecture* (1955), *A Testament* (1957), *Modern Architecture. Being Kahn Lectures* (1931), *On Architecture* (1941), *In the cause of Architecture* (colección Ensayos de Architectural Record 1908-52) y el que nos ocupa, *The future of Architecture* (1953).

El libro está estructurado en seis partes, algunas de las cuales, a su vez, están formadas por apartados diferenciados. Se abre con “Una conversación” mantenida con Hugh Downs y continúa con “Algunos aspectos del pasado y presente de la arquitectura moderna”, que son las seis conferencias impartidas en Princeton durante 1930. Acto seguido nos encontramos con las que impartió en el Instituto de Arte de Chicago en 1931, agrupadas en “Dos conferencias sobre arquitectura”, y con las cuatro veladas de 1939 en Londres conocidas como “Una arquitectura orgánica”. A continuación, se presenta “Algunos aspectos del futuro de la arquitectura” como colofón natural de una publicación que comenzaba hablando sobre el “pasado y el presente de la arquitectura”. El libro concluye con “El idioma de una arquitectura orgánica”, donde enuncia y explica las nueve palabras que sintetizan su idea sobre la arquitectura. En todos ellos, y especialmente en las transcripciones de las conferencias, Wright manifiesta su personalidad fuerte, segura, un poco altiva y, a veces, agresiva con la audiencia. No tiene reparos en atacar al país que lo acoge, como en el ciclo de charlas en Londres, por su arquitectura o su colonización cultural, o en negarse a responder a preguntas que considera inapropiadas. Demuestra ser un hombre de ideas claras, principios rigurosos, profundas convicciones religiosas y poco dado a contemporizar, sea cual sea el foro.

Cabría pensar que el contenido del libro es heterogéneo y diverso, atendiendo a un marco temporal amplio que abarca prácticamente una década. Sin embargo, los temas tratados son relativamente homogéneos y podríamos resumirlos en cuatro, que explicaremos brevemente: la crítica a los estilos del pasado, la crítica a la máquina, tanto estética como productiva, la necesidad de una transformación social y, por último, la defensa de la arquitectura orgánica como única apuesta válida de presente y futuro.

La *crítica a los estilos del pasado* es recurrente a lo largo de todo el libro y se realiza en términos de comparación entre lo viejo y lo nuevo, entre el pasado y el futuro, incluso entre lo propiamente americano y

lo importado. Para Wright, la arquitectura clásica de Grecia y Roma, el gótico y cualquier estilo del pasado hasta el Renacimiento es original y respetable. A partir de ahí, considera que la arquitectura es decadente, especialmente en Estados Unidos, donde han sido invadidos bien por réplicas de arquitecturas europeas, bien por interpretaciones de una tradición que les es ajena. Llega incluso a hacer una correlación entre la arquitectura académica o “de los estilos” con lo antiguo, la sociedad feudal y Europa, en claro contraste con la arquitectura orgánica moderna, la sociedad democrática y los Estados Unidos, a los que él se refiere como Usonia.

La crítica a la máquina también sobrevuela constantemente su discurso. No es únicamente una confrontación estética y teórica con los europeos, especialmente con Le Corbusier, sino, sobre todo, un alegato contra la mecanización de la sociedad, que está sometida y deshumanizada. Porque la máquina no puede dictar las formas de la arquitectura, ni puede esta reducirse a simple función, ya que la arquitectura es espíritu, es corazón. De ahí la referencia a la arquitectura japonesa como ejemplo de espiritualidad y plástica integradas en un espacio fluido.

Precisamente esta contraposición entre máquina y vida es lo que le lleva a defender una *transformación social* que tiene múltiples derivadas: una sociedad plenamente libre, democrática, un capitalismo donde el dinero sea para comerciar y no para especular, o una huida de las ciudades para colonizar el territorio a través de la propuesta *Broadacre*, que conduciría a una sociedad igualitaria y, en algunos aspectos, auto-suficiente. También afectará a la educación del arquitecto, quien dejaría de construir armazones y gastar dinero en decoración impostada para aprender la arquitectura verdaderamente americana, la arquitectura orgánica.

Y este es el concepto clave que impregna todo el libro: la definición, difusión y defensa de la *arquitectura orgánica*. Es la solución a la pérdida de valores e identidad de la arquitectura de su tiempo, ya que está plenamente enraizada en el lugar, resuelve la falta de una propuesta que atienda a la idiosincrasia americana, supera las ideas de descomposición y adición de las vanguardias europeas y está basada en el espíritu y la vida. Subyace una voluntad de *integración*, desarrollada en la relación con el suelo, los materiales, el espacio y los elementos constructivos que definen el lenguaje, los usuarios o la función. De hecho, proclama que la forma ya no debe seguir la función, sino que “*la forma y la función son una*”.

El futuro de la arquitectura, desde la óptica del maestro americano, se comienza a afrontar desde el presente. En la tercera velada de Londres afirma que “*el futuro que vemos es nuestro presente*”, porque la arquitectura debe mirar al futuro desde la acción en el ahora. Es decir, tenemos en nuestras manos la capacidad de decidir qué futuro tendremos si empezamos ya a construir, en toda la amplitud del término, la sociedad y la arquitectura que queremos.

De hecho, Wright pasó toda su vida intentando materializar aquella idea, contribuyendo con cada obra a hacerla realidad y mostrar el camino a seguir al resto de arquitectos. Hay que conocer las raíces y respetar el suelo sobre el que vivimos y erigimos los edificios, hay que controlar a la máquina y hay que cuidar el espíritu para impulsarnos hacia el futuro. Su diagnóstico sobre su presente es negativo y la única forma de sanarlo es actuar sin demora. La solución no puede darse en el futuro, porque ya será tarde. La arquitectura del futuro se debe proyectar en el presente y su nombre es arquitectura orgánica. Esta aglutina los principios éticos y arquitectónicos del maestro, los integra y reconcilia con el ser humano. Aquella era su respuesta, su propuesta de presente para un futuro que hoy ya es nuestro presente.

De modo que, volviendo a la misma cuestión que formulara Wright en las conferencias de Princeton de 1930, cabe preguntarse: “*¿Y ahora, qué arquitectura?*”. ■

DANIEL MOVILLA VEGA (ED): 99 YEARS OF THE HOUSING QUESTION IN SWEDEN

Poland: Studeblitteratur AB, Lund, 2017, primera edición. 326 páginas, formato 20x22,5 cm. ISBN 978-91-44-12047-8

Carmen Espejel Alonso (<https://orcid.org/0000-0002-0864-9491>)

Catedrática de Universidad. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España

Persona de contacto: carmen.espejel@upm.es

1

Conocer el pasado para, en este caso, poder repetirlo y mejorarlo sería la premisa de este vibrante libro que detalla, en clave científica, la trayectoria de casi un siglo de vivienda colectiva en Suecia como si fuera un personaje de novela negra nórdica. Al igual que en los mejores argumentos, su origen parte del análisis profundo de un tema local que, sin embargo, por tratarse del habitar del ser humano, trasciende para devenir universal. No obstante, lo más destacable es descubrir que ese protagonista no actuó solo, sino que acompañó al desarrollo sociopolítico, económico y cultural de todo un pueblo, ya que la cuestión de la vivienda se programó desde la vinculación inseparable entre conocimiento y estado del bienestar.

Por ello, afrontamos un libro imprescindible que registra los procesos que sufrió la importante, aunque desconocida, vivienda sueca en los últimos 99 años. También resulta atractiva la técnica de dos tiempos con la que el autor entrelaza las diversas transformaciones ocurridas. El primero, el tiempo lineal, nos conduce por la racionalidad continua y perfectible del desarrollo, mientras que su transcurso episódico nos relata los progresos sociales producidos de manera intermitente. Sin embargo, el alojamiento contiene y armoniza ambos tiempos, pues los escandinavos entendieron que lo que ocurría dentro –construcciones habitacionales– y fuera –tejido social que las habitaba– debían ir parejos por necesidad. El proceso culminó con el *Folkhemmet* o la vivienda del pueblo y fue muy complejo, ya que implicó a todos los estamentos partícipes, desde el Gobierno, al definir nuevas políticas de vivienda, hasta los profesionales, con el diseño de nuevos modelos de barrios residenciales, pasando por la industria, al planificar un proyecto adecuado a una producción a escala, y llegando incluso a los centros de investigación con sus exploraciones sobre el espacio doméstico.

Los destellos puntuales del proyecto humanístico y colectivo del siglo XX en relación al habitar, en el que podemos encontrar a arquitectos con la destreza creativa de Ginzburg en la Unión Soviética, Gropius, May o Wagner en Alemania, Teige en Checoslovaquia, Berlage, Van Eesteren y Bakema en Holanda, Vázquez de Castro en España, la pareja Pietilä en Finlandia o Utzon en Dinamarca, se mantuvieron firmes en el caso sueco, con una estabilidad continua durante un siglo, liderado por grandes figuras como Markelius, Åhrén o Erskine. Esa extraordinaria solidez en el tiempo de un proyecto nacional consensuado, un pacto de Estado, fue lo que permitió mejorar y afinar repetidas veces el objeto de estudio: la vivienda de todos. Una gran hazaña común.

2

“*Quiero ser investigador*”, anunció Daniel Movilla en el 2008, con su reciente diploma de arquitecto en la mano. Me extrañó aquella afirmación porque un titulado quiere ante todo proyectar, y más si logra la máxima nota en su fin de carrera. Pero él no estaba interesado en construir, ya que solo deseaba investigar sobre el hábitat humano, lo cual me emocionó en su insistencia. Y lo hizo ampliamente al ayudarme a poner en marcha el incipiente grupo de investigación en vivienda colectiva GIVCO, donde desarrolló su excelente tesis doctoral sobre los ensayos en torno a la vivienda obrera de Ginzburg en la Unión Soviética. Finalmente, tras ese proceso de maduración personal y profesional, Daniel Movilla, al igual que muchos otros expertos, ha terminado como investigador y docente fuera de nuestras fronteras, lo cual rubrica su gran valía. Este es un libro escrito, aunque sorprenda, por una persona madura que no supera los 35 años, por un investigador bregado en el estudio profundo del alojamiento colectivo y sus beneficios sociales, conocedor de las cuestiones manejadas en el habitar de los dos últimos siglos.

Hasta cierto punto, este documento valdría de catálogo de una magnífica exposición, “Vivienda. Hoy. Entonces: 99 años de cuestiones y respuestas sobre la vivienda”, comisariada en 2016 por Dan Hallemar para ArkDes, el Centro Nacional Sueco de Arquitectura y Diseño. No obstante, se trata de algo más, pues Movilla no participó en la exhibición y eso le ha permitido realizar una lectura distante, pausada y novedosa en clave crítica, con un nuevo carácter narrativo, al ligar las distintas secciones creadas para el evento. Gracias a una mirada lúcida, objetiva y autónoma, el autor nos presenta un realismo social nada sentimental de la morada común en su nuevo país de acogida.

3

Para una eficaz descripción del fenómeno multidimensional de la vivienda sueca, el libro se estructura en dos grandes capítulos denominados *Perspectives y Housing – Now – Then*. En la primera parte se recoge una lectura histórico-crítica y otra cronológica del tema habitacional masivo en su siglo de recorrido para terminar con una búsqueda de soluciones para el estado actual. La mirada afinada y transversal del autor se desvela en “Constructing *Folkhemmet*: A Critical History” mediante once epígrafes que diseccionan los comienzos, el apogeo y el desmantelamiento de la aventura social del habitar. A través de “Chronology” se repasan gráficamente en dos bandas las fechas claves en el devenir histórico junto a unos textos resaltados, acompañados de imágenes que muestran acciones y datos sustanciales del tema habitacional en Suecia. Finalmente, en “Ways Out of the Housing Crisis”, Dan Hallemar expone la crisis actual de vivienda comparada con la de principio de siglo en un texto donde denuncia los sistemas vigentes de financiación y repasa los movimientos de asociación que respondieron a frecuentes situaciones de emergencia.

Como núcleo duro del libro, la segunda parte, *Housing – Now – Then*, compila valiosos textos y materiales de referencia utilizados en la exposición y mayoritariamente recabados del archivo de ArkDes en Estocolmo. Los capítulos son fragmentos independientes de una realidad compleja y abordan cuestiones fundamentales: las residencias temporales; la vivienda de emergencia; el modo de habitar por medio de las prácticas domésticas; la innovación tipológica y tecnológica; el hogar compartido o *co-housing*; el examen comparativo sobre iluminación natural; la profunda relación entre hogar, vecindad y comunidad; la métrica de la cotidianidad doméstica; o la revisión actual del Programa del Millón. El último capítulo, “Debate”, abre el manuscrito a diferentes miradas de críticos especialistas, pero también de ciudadanos que relatan la evolución de un proyecto colectivo de colosal envergadura.

4

Actualmente, con la pérdida de valores en la sociedad contemporánea, donde el estado del bienestar se cuestiona y al que incluso se culpa de provocar el ingente número de personas solas del país nórdico, sin querer ver una realidad patente en el mundo, sumergirse en estas páginas se muestra necesario y, en cierto modo, un desahogo, porque marca un camino ya recorrido por algunos y que otros ni siquiera hemos llegado a transitar. Fue necesaria una propuesta de modernización de toda una sociedad y, por tanto, de cualquier asunto relativo al habitar para poder construir ese sueño de la razón. Para ello, se indagó en unos estándares de vida más saludable, se investigó sobre originales programas urbanos, se descubrieron novedosos materiales, se implantaron modernos sistemas constructivos y se definieron inéditos métodos de gestión productiva y logística. Ahora que los síntomas de la crisis de la vivienda son más visibles, se puede reflexionar sobre un futuro que dependerá del sistema de alojamiento que decidamos construir colectivamente para conseguir una sociedad más democrática, igualitaria e inclusiva. ■

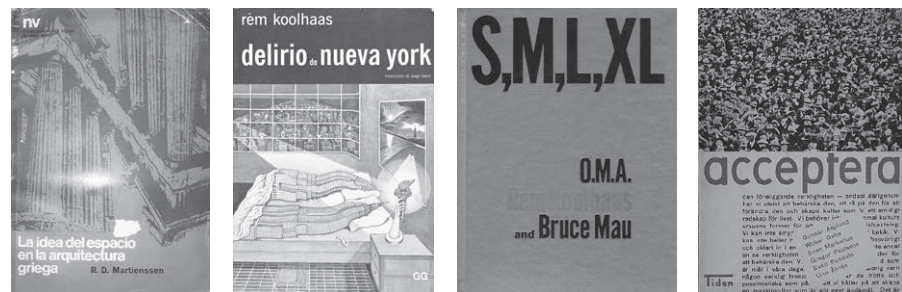
BIBLIOTECA TEXTOS VIVOS



PPA N04: Jane Jacobs: MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES – Juhani Pallasmaa: LOS OJOS DE LA PIEL. LA ARQUITECTURA DE LOS SENTIDOS – Leonardo Benevolo et al: LA PROYECCIÓN DE LA CIUDAD MODERNA / **PPA N05:** Carlo Aymonino: LA VIVIENDA RACIONAL. PONENCIAS DE LOS CONGRESOS CIAM – Le Corbusier: CÓMO CONCEBIR EL URBANISMO – Daniel Merro Johnston: EL AUTOR Y EL INTERPRETE. LE CORBUSIER Y AMANCIO WILLIMAS EN LA CASA CURUTCHET



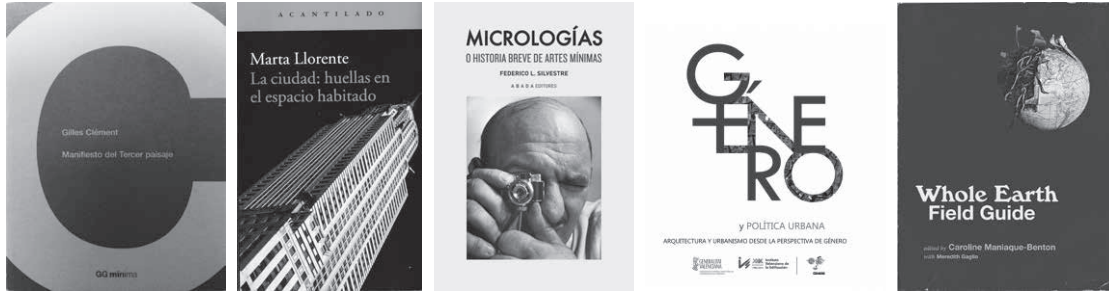
PPA N06: Juhani Pallasmaa: THE THINKING HAND: EXISTENTIAL AND EMBODIED WISDOM IN ARCHITECTURE – Lewis Mumford: LA CIUDAD EN LA HISTORIA. SUS ORÍGENES, TRANSFORMACIONES Y PERSPECTIVAS – Reyner Banham: LA ARQUITECTURA DEL ENTORNO BIEN CLIMATIZADO / **PPA N07:** Carlos Martí Arís: CABOS SUELTOS / **PPA N08:** Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour: LEARNING FROM LAS VEGAS / Serena Mafioletti: ARCHITETTURA, MISURA E GRANDEZZA DELL'UOMO. SCRITTI 1930–1969



PPA N09: R. D. Martienssen: LA IDEA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA GRIEGA / **PPA N10:** Rem Koolhaas: SMALL, MEDIUM, LARGE, EXTRA-LARGE – Rem Koolhaas: DELIRIO DE NUEVA YORK. UN MANIFIESTO RETROACTIVO PARA MANHATTAN / **PPA N11:** G. Asplund, W. Gahn, S. Markelius, G. Paulsson, E. Sundahl, U. Åhrén: ACCEPTERA



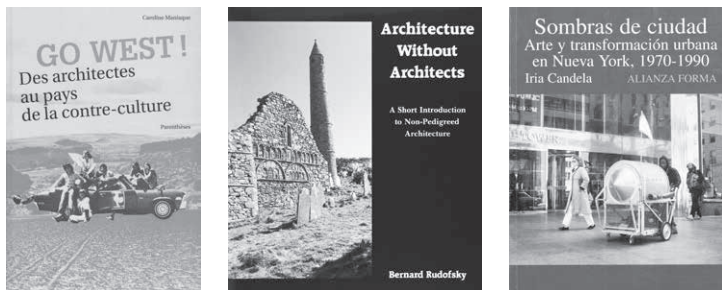
PPA N12: Manuel Trillo de Leyva: LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA: LA TRANSFORMACIÓN URBANA DE SEVILLA – Manuel Trillo de Leyva: CONSTRUYENDO LONDRES; DIBUJANDO EUROPA / **PPA N13:** Antonio Armesto (Ed. y Pro.): ESCRITOS FUNDAMENTALES DE GOTTFRIED SEMPER. EL FUEGO Y SU PROTECCIÓN – Daniel García-Escudero y Berta Bardí i milà (Comps.): JOSÉ MARÍA SOSTRES. CENTENARIO – Jorge Torres Cueco (Trad.): LE CORBUSIER. MISE AU POINT



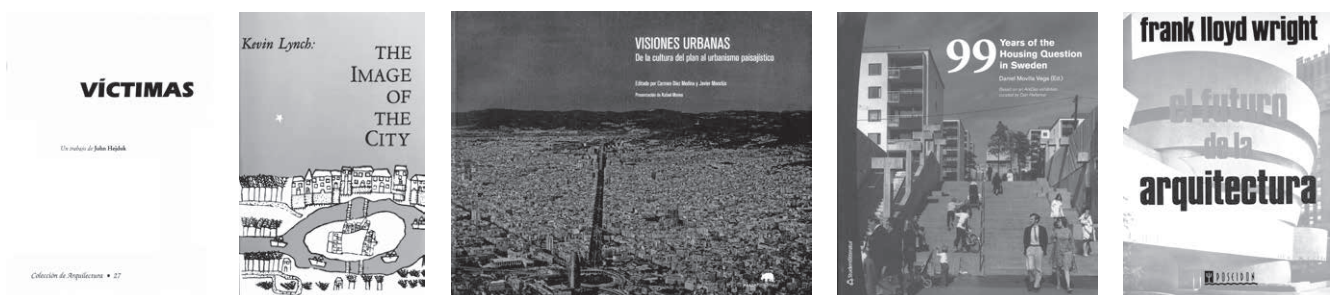
PPA N14: Gilles Clément: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJEERA – Marta Llorente Díaz: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO / **PPA N15:** Federico López Silvestre: MICROLOGÍAS O BREVE HISTORIA DE ARTES MÍNIMAS / **PPA N16:** Begoña Serrano Lanzarote; Carolina Mateo Cecilia; Alberto Rubio Garrido (ED.): GÉNERO Y POLÍTICA URBANA. ARQUITECTURA Y URBANISMO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO – Caroline Maniaque-Benton with Merodith Gaglio (EDS.) WHOLE EARTH FIELD GUIDE



PPA N17: Rosa María Añón Abajas: LA ARQUITECTURA DE LAS ESCUELAS PRIMARIAS MUNICIPALES DE SEVILLA HASTA 1937 – Alfred Roth: THE NEW SCHOOL – PLAN NACIONAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES (VOLUMEN I) PROYECTOS TIPO DE ESCUELAS RURALES Y VIVIENDAS DE MAESTROS. PLAN NACIONAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES (VOLUMNE II) PROYECTOS TIPO DE ESCUELAS GRADUADAS–



PPA N18: Caroline Maniaque: GO WEST! DES ARCHITECTES AU PAYS DE LA CONTRE-CULTURE – Bernard Rudofsky: ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS. A SHORT INTRODUCTION TO NON-PEDIGREED ARCHITECTURE – Iria Candela: SOMBRES DE CIUDAD. ARTE Y TRANSFORMACIÓN URBANA EN NUEVA YORK 1970-1990



PPA N19: John Hejduk: VÍCTIMAS – Kevin Lynch: THE IMAGE OF THE CITY – Carmen Díez Medina; Javier Monclús Fraga (eds): VISIONES URBANAS DE LA CULTURA DEL PLAN AL URBANISMO PAISAJÍSTICO / **PPA N20:** Daniel Movilla VEGA (Ed): 99 YEARS OF THE HOUSING QUESTION IN SWEDEN – Frank Lloyd Wright: EL FUTURO DE ARQUITECTURA

10 AÑOS PROMOVRIENDO LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA: LA REVISTA *PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA*

Amadeo Ramos-Carranza; Rosa María Añón-Abajas; Francisco Javier Montero-Fernández; Alfonso del Pozo y Barajas; Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde; Juan José López de la Cruz; Guillermo Pavón Torrejón; Germán López Mena; Esther Mayoral Campa



La revista *Proyecto, progreso, arquitectura* publicaba en mayo del año 2010 un número doble con el que daba comienzo a su trayectoria investigadora. Para ello, se definieron unas temáticas abiertas y genéricas que se han ido concretando en los diferentes títulos de los números que la revista ha publicado: 20 temas de investigación en 20 números durante 10 años.

Fue necesario algo más de un año de trabajo de un grupo de profesores, arquitectos e investigadores para dar forma y contenido a la revista que consiguió, en ese mayo de 2010, publicar sus dos primeros temas de investigación: el número 1, *El espacio y la enseñanza de la arquitectura*, y el número 2, *Superposiciones al territorio*. Este acontecimiento fue posible por la voluntad y generosidad de los autores a los que invitamos a que nos enviaran sus trabajos y que, además de hacerlo, aceptaron someter sus textos a un sistema de control de calidad por entonces poco usual en nuestra área de conocimiento: la evaluación anónima, externa y por pares. Era una premisa imprescindible que se aplicaría desde el primer número; y era obligado que algunos componentes del consejo editorial también presentaran artículos que se sometiesen a esta revisión para comprobar, en primera persona, la validez de este sistema. Así, desde el número 1, todos los artículos que se han publicado han seguido este proceso de selección, y en todos se han cumplido el anonimato y la externalización de las evaluaciones.

Hemos pretendido siempre que todo lo que publica *PpA* tuviera carácter de artículo, desde la editorial, escrita por la persona proponente del tema al que se dedicaba el número, hasta las reseñas bibliográficas, que se incorporaron a la revista en el número 4 y que han ido construyendo poco a poco una selectiva biblioteca de investigación y crítica en arquitectura. Más allá de ofrecer un producto que responda a los criterios de calidad hoy exigidos, nuestro objetivo siempre ha sido crear un “*entramado cultural*” que ayude a diseñar mejores arquitecturas: una mejor “*humanización de nuestro espacio natural*”.

Como todo proyecto que en arquitectura con voluntad de ser realizado, requiere de la participación de muchos profesores e investigadores: esta revista es un proyecto colectivo y no hubiera existido sin el compromiso altruista de muchas personas.

Como memoria de estos 10 años, publicamos los textos de las convocatorias que se difundieron a través de las plataformas informáticas de la revista y que sirvieron para que los autores enviaran sus artículos. Se trata de textos que no han sido publicados y que desaparecieron de las plataformas con la puntual llegada de una nueva convocatoria abierta. Sirva de recordatorio de estos 10 años de vida de *PpA*, de reconocimiento de una trayectoria, de los diferentes temas de investigación tratados, o para rescatar aquel artículo que leímos en su día y quizá ahora, al cabo de un tiempo, nos apetezca de nuevo visitar.



Nº1 PpA: El espacio y la enseñanza de la arquitectura, mayo 2010.

COMPARTIR Y DEBATIR EN ARQUITECTURA. Amadeo Ramos Carranza.

JOŽE PLEČNIK Y LA WAGNERSCHULE. APRENDICES Y ARQUITECTOS EN LA FORMACIÓN DE LA MODERNIDAD. César Díaz Cano.

LA BAUHAUS, DE DESSAU A ULM: ENSAYOS SOBRE EL ESPACIO DOCENTE DE ALTO RENDIMIENTO. Rosa María Añón Abajas.

EL CROWN HALL. CONTEXTO Y PROYECTO. José Santatecla Fayos; Vicente Más Llorens; Laura Lizondo Sevilla.

LA FAU-USP DE VILANOVA ARTIGAS (1961): ARQUITECTURA Y MODELO DE ENSEÑANZA. Amadeo Ramos Carranza,

EL ORDEN NECESARIO. ALGUNAS CUESTIONES RELACIONADAS CON EL PLAN DE ESTUDIOS DE LA ETSAV. Isabel Crespo Cabillo; Magda Mària i Serrano.

CRISIS Y CRÉDITOS. Juan Luis Trillo de Leyva.

NUEVAS ILUSIONES PARA UNA ESCUELA. Juan Domingo Santos.

REHABILITACION DEL ANTIGUO HOSPITAL MILITAR DE GRANADA PARA NUEVA ESCUELA DE ARQUITECTURA. Víctor López Coteló.

LA PUESTA AL DÍA DE UNA ESCUELA DE ARQUITECTURA. Vicente Manuel Vidal Vidal; Ciro Manuel Vidal Climent.

LA CASA SNELLMAN, LA VACILACIÓN DE ASPLUND. Arturo Fedriani Sarfati

EL MUSEO KOLUMBA: ELOGIO DE LA PIEZA AUSENTE. Virginia Navarro Martínez.



Nº2 PpA: Superposiciones al territorio, mayo 2010.

SUPERPOSICIONES: IDEAS Y ACCIONES PARA LA TRANSFORMACIÓN DEL TERRITORIO. Rosa María Añón Abajas.

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

LA ESCRITURA DEL MUNDO. Ángel Martínez García-Posada.

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

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

EL URBANISMO DE RENOVACIÓN DE GRANDES CONJUNTOS DE VIVIENDA SOCIAL EN FRANCIA, 2004-2008. María Castrillo Romón

IEOH MING PEI: UNA IDEA, TRES VARIACIONES. Alberto Donaire Rodríguez.

A LA LUZ DE LAS CÚPULAS. RESTAURACIÓN DEL REICHSTAG DE BERLÍN (1992-1999). FOSTER & PARTNERS. Manuel Trillo de Leyva.

VIAJES Y TRASLACIONES

Francisco Javier Montero-Fernández

Un número nuevo de una revista debe empezar por una editorial, un texto de convocatoria al que acuden investigadores que deambulan por el universo científico, pero que encuentran una frecuencia afín en este texto para, sintonizándola, enviar sus textos. Al igual que un proyecto de arquitectura, este nuevo número de la revista necesita nacer de un argumento conceptual y un primer croquis para, aunque sea de manera inicial, ofrecer una imagen finalista.

Después guardaremos este texto-croquis en un cajón y desarrollaremos el número de la revista para, dentro de unos meses, sacar este croquis y reconocer su eficacia. Sufirá algún retoque, pero esperemos que aún sea válido y pueda servir como editorial real de ese futuro número.

Todos los números de la revista son viajes hacia el conocimiento de la arquitectura y estamos seguros de que se sucederán de una manera tan inagotable como inagotables son los temas de la arquitectura. La arquitectura es un arte vivo, vinculado al tiempo y al espacio, y por ello se encuentra en constante evolución. No se trata de la persecución de la perfección de la artesanía, sino de la evolución viva que la hace un arte, una manera de pensamiento, un reflejo de nuestra sociedad, de nuestras maneras de pensar y vivir como parte esencial de la cultura.

El tema que proponemos se enuncia a través de dos palabras: “viaje” y “traslaciones”. Queremos mirar al viaje como ese acto de traslación que nos permite transgredir nuestra cotidianidad y nuestras pautas diarias para descontextualizarnos y generar nuevas relaciones entre “nosotros” y las circunstancias de ese otro lugar. En ese momento nos transmutamos y aprendemos. No intentamos convertirnos en especialistas del conocimiento, sino avanzar, enriquecernos en lo que seguimos haciendo y al volver mejorar, desarrollar cambios cualitativos, organizar descubrimientos y aplicarlos a nuestro trabajo.

Pero también sabemos que nos volvemos creativos cuando simplemente trasladamos los objetos de sitio, de lugar, de tiempo, cuando cambiamos los contextos, cuando alteramos la realidad construyéndola de una manera nueva. La traslación se vuelve creativa cuando trasladamos lo aprendido en el viaje a nuestro quehacer diario. La arquitectura encuentra una nueva definición en el establecimiento de nuevas relaciones cada vez que somos capaces de establecer una nueva relación, trasladando y reconsiderando la realidad más inmediata surge una nueva obra, de manera que nada se agota nunca.

Los proyectos que hacemos son dramaturgias inacabadas porque nos acompañan toda nuestra vida. Los que no salen bien porque son transformados para mejorar y los que salen bien porque se reencarnan en versiones ulteriores mejoradas. El viaje se convierte en la esencia y aceleración de la evolución de nuestras ideas y la descontextualización es la gimnasia de nuestra actividad creativa.

Pero concluyamos esta invitación convocando a ciertos invitados, aunque aparezcan otros que nos sorprendan, ya que las puertas quedarán abiertas.

Queremos aprender del cine, del que constantemente recibimos invitaciones a pensar a viajar en el tiempo pasado, presente y futuro, que nos cuenta realidades arquitectónicas que no han existido, que desconocemos o que tienen que llegar. Queremos recibir la luz del camino de las vanguardias, que nos han enseñado a mirar la realidad con ojos distintos, descubriendo parámetros inéditos que nos hacen trascender a nuestros límites abriendo puertas a la creación. Óperas de horizontes cuadrados que reproducen el escenario de una estancia. Anotaciones de viajes que muchos arquitectos, estudiantes y profesores de arquitectura nos han dejado. La arquitectura capturada en la fotografía, que nos enseña mucho más de lo que un objetivo de una cámara es capaz de capturar dando paso a los pensamientos, a la sociedad y a diversas maneras de vivir. Estudiantes viajeros, Erasmus que han roto y unido las fronteras de una Europa tan fragmentaria. Arquitectos que han viajado de manera constante e incansable demostrando la eficacia del teorema de que la arquitectura se aprende visitándola, o de los que han trasladado a sus obras las arquitecturas de otros lugares acertando a reinventarlas, convirtiéndolas en fuentes de conocimiento, o de esas arquitecturas que han viajado en el espacio y el tiempo dejando huellas reconocibles para que sigamos senderos inéditos del conocimiento que nos permitan imaginar el Vaticano como Capitolio de Chandigarh.



N°3 PpA: Viajes y Traslaciones, noviembre 2010.

SOBRE LO OBJETIVO, LO SUBJETIVO Y LO CAPRICHOSO EN ARQUITECTURA. Francisco Javier Montero Fernández

ARQUITECTURAS DE VIAJE. IDEAS TRANSPORTADAS. Francisco Javier Montero Fernández.

MITTELEUROPA, ÁFRICA, PARÍS: KUPKA O LA VÍA ORNAMENTAL DE LO MODERNO. María Teresa Méndez Baiges.

ARTE GÓTICO Y PAISAJE SUBLIME. EL VIAJE DE CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET A LA TOSCANA EN 1907. Germán Hidalgo Hermosilla.

ASPLUND, PEREGRINACIONES Y AÑOS DE PREGUNTAS. Pablo López Santana.

HUGO HÄRING, ESPACIOS COREOGRÁFICOS DEL DEVENIR. Fernando Quesada López.

ESTRUCTURA Y FORMA, COMPAÑEROS DEL VIAJE DE OWEN WILLIAMS DE LA INGENIERÍA A LA ARQUITECTURA. Teresa Rovira Llobera.

VERANO DE 1948. BUCKMINSTER FULLER EN BLACK MOUNTAIN COLLEGE. LA ARQUITECTURA COMO ACONTECIMIENTO. María Teresa Muñoz Jiménez.

CHAND LC 4445 CAPITOL. EL TERCER VIAJE DE LE CORBUSIER A CHANDIGARH, MARZO-ABRIL 1952. Pere Fuertes Pérez.

VIAJE, CIENCIA FICCIÓN, ARQUITECTURA. MAPAS, ESTACIONES Y ESPEJOS. Juan Antonio Cabezas Garrido.



Nº4 PpA: Permanencia y alteración, mayo 2011.

TODOS LOS TIEMPOS. Juan José López de la Cruz.

PERMANENCIA ALTERADA. LAS CIUDADES DE EXCAVACIÓN ARTIFICIAL DE PETER EISENMAN. Mayka García-Hípola.

URDIMBRE Y TRAMA: EL CASO DE LA UNIVERSIDAD LIBRE DE BERLÍN. Débora Domingo Calabuig; Raúl Castellanos Gómez.

FOTOGRAFÍA Y PAISAJE CONTEMPORÁNEO: CONCEPTOS Y MÉTODOS. Ignacio Bisbal Grandal.

ADECUACIÓN DEL ACCESO A LA TORRE DEL HOMENAJE DEL ALCÁZAR DE ESTEPA. Alfonso Del Pozo y Barajas, Guillermo Pavón Torrejón.

POSIBLES PAUTAS PARA UNA ACCIÓN VITAL SOBRE EL DETERIORO. Juan José Tuset Davó.

LA RENOVACION DEL MANZANARES: TRANSFORMACIONES Y RECICLAJES URBANOS. José de Coca Leicher; Fernando Fernández Alonso.

INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO: 5+1 OPORTUNIDADES. Eduardo Pesquera González, Jesús Ulargui Agurruza.

HALLAZGOS EN LA TORRE DE SAN JUAN BAUTISTA DE ÉCJA (SEVILLA) LA RECUPERACIÓN DE UN EDIFICIO. Montserrat Díaz Recaséns.

CHÃO DA CIDADE: PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO. DE METÁFORA A IMPRESSÃO DIGITAL DA CIDADE. Francisco Nascimento Oliveira.

JANE JACOBS. "MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES". José Altés Bustelo.

JUHANI PALLASMAA. "LOS OJOS DE LA PIEL. LA ARQUITECTURA DE LOS SENTIDOS". Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde.

LEONARDO BENÉVOLO ET ALT. "LA PROYECCIÓN DE LA CIUDAD MODERNA". Amadeo Ramos Carranza.

PERMANENCIA Y ALTERACIÓN

Juan José López de la Cruz

U n mundo sin degradación sería quizás un mundo sin memoria. Los procesos de deterioro y obsolescencia son parte de nuestra cultura y su huella es un modo de transmisión de la misma. Podemos pensar en caminos alternativos a la eliminación sistemática de aquellas arquitecturas obsoletas que parecen no asimilables por nuestras ciudades y nuestro hábitat, y a opciones que pretenden paralizar el tiempo, detener la vida del edificio en un momento concreto apenas actualizando su condición como soporte de usos diversos.

En este cuarto número de *PpA* queremos reflexionar en torno a discursos e intervenciones que han emprendido un camino intermedio que transita entre la drástica demolición que cercena cualquier atisbo de una vida pasada y la rehabilitación que congela la arquitectura en un momento que quizá solo fue un instante en la vida del edificio, no más real que otros que quedaron ocultos. Casos como el teatro Marcelo en Roma, la catedral de Siracusa, en Sicilia, el Pabellón Solar de Alison y Peter Smithson, la intervención de Mendes da Rocha en la Pinacoteca Nacional de São Paulo o la de Lacaton y Vassal en el Palais de Tokio de París son ejemplos donde la arquitectura revela su antigua condición de permanencia a la vez que asume la alteración como posibilidad de repensar lo existente, de descubrir alternativas no ensayadas que habitan latentes o de desvelar caminos disyuntivos que quedaron ocultos por otros que prevalecieron.

Como en el "Jardín de senderos que se bifurcan" de J. L. Borges, podemos entender la arquitectura como una superposición de tiempos entrelazados donde, a través de estrategias de alteración, rescatar momentos pasados como quien descubre pinturas veladas bajo el lienzo que miramos. Surgen así situaciones complejas, acaso sin discursos previos, como en el caso de Roma o Siracusa, que bien recuerdan modos de hacer contemporáneos de reciclaje e hibridación. El desplazamiento semántico se convierte en estos casos en el ardid capaz de incorporar a nuestro ámbito cultural elementos considerados solo aparentemente agotados; *assemblage*, *objet-trouvé*, trastocamiento o resignificación, reciclaje o *sampling* son expresiones que indican similares maneras de alteración que, a través de una carambola conceptual, permiten importar procedimientos provenientes del *ready-made* a la arquitectura. El arte y la arquitectura se convierten así en instrumentos para repensar nuestro hábitat, asumiendo la degradación y la obsolescencia como parte del ciclo vital, pero no siendo necesariamente el fin de este, sino un momento intermedio a partir del cual explorar nuevas posibilidades formalizadas a través de la metamorfosis de la materia y los espacios degradados.

Si, como decía Scott Fitzgerald, toda vida es un proceso de demolición, la arquitectura reside en un estado continuo de permanencia alterada por la degradación material acaecida con el tiempo. El cuarto número de *PpA* pretende atender a sensibilidades que perciben la realidad arquitectónica compuesta por materia y energía que, a través del concepto de entropía, nos permiten observar los procesos de evolución de nuestras ciudades como cambios de estado de una misma materia y de evolución de su energía potencial. La reutilización aparecería entonces como una oportunidad para comprender los procesos de cambio de nuestro mundo en constante transformación material y cultural. Opciones como *tabula rasa* o destrucción se antojan insuficientes desde esta perspectiva; se trataría de hacer y volver a hacer, de superponer y repensar las cosas, de observar nuestro universo como una acumulación de superposiciones y yuxtaposiciones donde todo tiene que ver con todo.

VIVIENDA COLECTIVA: SENTIDO DE LO PÚBLICO

Amadeo Ramos-Carranza

A lo largo del siglo XX, la arquitectura encontró en la vivienda colectiva un instrumento muy operativo para lograr cambios sociales necesarios que, desde distintas posiciones ideológicas, se venían propugnando; la suma de todas esas experiencias en materia de vivienda sería el reflejo de los numerosos acontecimientos que jalonaron todo el pasado siglo XX. Se podría calificar de “*amplia investigación colectiva*” que procuró no dibujar límites que la acotaran y que se empeñó en relacionar, de manera interesada, aspectos aparentemente opuestos: lo privado y lo público, la casa y la ciudad, la ciudad y el territorio o lo artesanal y lo tecnológico (...). El cambio en los sistemas y formas de producción, primero en la industria y luego en la arquitectura, sembró las bases de un debate que siempre ha permanecido en la sociedad contemporánea con formas e intensidades desiguales: entre la defensa de lo individual, procurando, en lo posible, mantener al margen todo aquello que guarda relación con los demás, y la vida en colectividad como mejor medio de garantizar el bien común. En los últimos años, la balanza se ha inclinado por lo individual, apoyado por un sistema socioeconómico que ha perjudicado ostensiblemente la idea o sentido de lo público. Tampoco han resultado suficientes las investigaciones que han ceñido su reflexión exclusivamente al espacio interior de la vivienda.

En los últimos cien años es posible encontrar muchos proyectos y obras que expresan un medido equilibrio de estas posiciones; una cualidad que les añade interés y justifica nuestras reiteradas visitas bibliográficas. Arquitecturas capaces de relacionar lo particular con lo colectivo, la vivienda con el edificio, con la ciudad, con la construcción..., en una constante alteración de ideas y conceptos que llegan a tener reconocimiento en las diferentes escalas que la vivienda colectiva exige manejar.

El número 5 de la revista *Proyecto, progreso, arquitectura* reflexionará sobre esta condición de la vivienda colectiva. Es amplia la forma como puede abordarse el tema que proponemos y por ello serán de interés: la revisión crítica de arquitecturas de vivienda colectiva presentadas por la historia como modelos; investigaciones que valoren los elementos en los que la vivienda basa su idea de vida en colectividad; investigaciones que analicen críticamente las formas de hacer ciudad con la vivienda colectiva; investigaciones que, tomando como referencia el espacio privado, transfieran conclusiones al campo de la vivienda colectiva; investigaciones que, bajo la premisa de construir lo público, presenten críticamente alternativas de vivienda colectiva relacionadas con las necesidades actuales de alojamiento.



Nº5 PpA: Vivienda colectiva: sentido de lo público, noviembre 2011.

VIVIENDO EN LA CIUDAD. Amadeo Ramos Carranza

EL ESPACIO ANEXO ENTRE LO ARTIFICIAL Y LO NATURAL. Juan José Tuset Davó.

LA COLECTIVIZACIÓN DE LA VIVIENDA EN EL SUBURBIO DE BAJA DENSIDAD. APROXIMACIONES A PROPÓSITO DEL PLAN TERRITORIAL METROPOLITANO DE BARCELONA. Roger Joan Sauquet Llouch.

EN EL AIRE. Andrés Fernández López.

GOLDEN LANE. SOBRE LA CUALIDAD VACIA DEL ESPACIO PÚBLICO EN LA OBRA DE LOS SMITHSON. Gonzalo Díaz-Recaséns Montero de Espinosa.

GRUPO RESIDENCIAL ROMEO Y JULIETA EN ZUFFENHAUSEN, 1954-59. UN ENSAYO CLAVE DE HANS SCHAROUN. Rosa María Añón Abajas.

HABITAR JUNTOS. SOBRE EL PAPEL DE LA ARQUITECTURA EN LA PRODUCCIÓN DE ESPACIOS COLECTIVOS HABITABLES. Alberto Altés Arlandis.

REPENSAR LA VIVIENDA, REINVENTAR LA CIUDAD. LA TRANSFORMACIÓN DEL BARRIO BARCELONÉS DE LA MINA. Victoriano Sainz Gutiérrez.

CARLO AYMONINO (ED): LA VIVIENDA RACIONAL. PONENCIAS DE LOS CONGRESOS CIAM 1929-1930. Alfonso del Pozo y Barajas.

LE CORBUSIER: CÓMO CONCEBIR EL URBANISMO. Germán López Mena.

DANIEL MERRO JOHNSTON: EL AUTOR Y EL INTÉRPRETE. LE CORBUSIER Y AMANCIO WILLIAMS EN LA CASA CURTCHET. Jorge Torres Cuelco



Nº6 PpA: Montajes habitados: vivienda, prefabricación e intención, mayo 2012.

HOMO (PRE)FABER. Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde.

HABITAR Y TECNOLOGÍA EN LA VIVIENDA PREFABRICADA CONTEMPORÁNEA. Carmen Guerra Hoyos.

LES MAISONS LOUCHEUR. LA MÁQUINA PARA HABITAR SE INDUSTRIALIZA. Alfonso Díaz Segura.

EL PROGRAMA CASE STUDY HOUSE: INDUSTRIA, PROPAGANDA Y VIVIENDA. Daniel Díez Martínez

LA VIGA HUECA HABITABLE Y OTRAS EXPERIENCIAS DE PREFABRICACIÓN EN VIVIENDA DE GO-DB. Francisco Javier Cortina Maruenda.

LIBERTAD EN EL ORDEN. BRUNO MORASSUTTI, EL ARTE DE LA PREFABRICACIÓN. Carmen Díez Medina.

SISTEMA C.- VIVIENDA COLECTIVA A LA CARTA. Elena Corres Álvarez.

EL PROYECTO ARKIT. LA VIVIENDA COMO KIT DE MUEBLES. Francisco Javier Terrados Cepeda.

JUHANI PALLASMAA: THE THINKING HAND: EXISTENTIAL AND EMBODIED WISDOM IN ARCHITECTURE. Alberto Altés Arlandis.

LEWIS MUMFORD: LA CIUDAD EN LA HISTORIA. SUS ORÍGENES, TRANSFORMACIONES Y PERSPECTIVAS. Carlos Fernández Salgado.

REYNER BANHAM: LA ARQUITECTURA DEL ENTORNO BIEN CLIMATIZADO. José Manuel López-Peláez

MONTAJES HABITADOS: VIVIENDA, PREFABRICACIÓN E INTENCIÓN

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde

Construir una vivienda en un breve espacio de tiempo y sobre un lugar no predeterminado es una de las proezas anheladas por el ser humano encomendada a la arquitectura, junto a otras como las de elevarse a las alturas o desafiar la gravedad. Desde la modernidad, estas creaciones de rápida construcción han pretendido dar respuestas a las nuevas formas nómadas de la sociedad: pioneros, refugiados, turistas y emigrantes, además de todos aquellos que, movidos por el deseo de progreso, abandonaban sus hogares tradicionales para aventurarse en otro habitar presuntamente mejorado.

Las nuevas tecnologías y una economía de montaje han sido las bases de la respuesta a ese deseo que necesita ser satisfecho con urgencia. Diversos motivos han suscitado tal interés: desde el inocente optimismo capitalista, cuyos primeros exponentes —no los últimos— eran retratados por Buster Keaton en *One Week* hasta las respuestas ante el drama de las guerras o las catástrofes, entre las que se encuentran, como último ejemplo reconocido por los *media*, las aportaciones de Shigeru Ban.

En todos los casos, incluso en aquellos cuyo producto final pretende transmitir la idea tradicional de hogar duradero, destaca la inventiva en el proceso de construcción, su condición de artefacto: en este sentido, es sintomático el uso de la palabra *ready-made* en el arte contemporáneo. Este hecho radical subyace en todo el amplio abanico de las intenciones de proyecto, desde de las posturas utópicas situacionistas de Constant Nieuwenhuys en New Babylon hasta la creatividad del oficio de Miguel Fisac y sus patentes en dicha materia.

Los tiempos de la estandarización, su aplicación a la producción en serie y la prefabricación industrial que caracterizaron el sueño del siglo pasado trajeron consigo, a través de las propuestas de los mejores arquitectos del siglo XX, las realizaciones más convincentes —a veces las más utópicas— de vivienda prefabricada: investigaciones donde se aunaban una puesta al día tanto de la técnica como del habitar de aquella contemporaneidad, de la que mucho debe la presente.

Instrumentalmente, la aplicación a los procesos constructivos de las novedades en los medios *software* y *hardware* con los que se inicia el milenio pudieran suponer una revisión disciplinar, si bien es cierto que el uso de métodos artesanales constructivos resulta ser en la actualidad un fuerte motor en este campo, proveniente de un pragmatismo necesario. Las observaciones de Ulrich Beck sobre los límites entre individualidad y producción, la consciencia crítica ante la globalización y el riesgo social en la relación con la naturaleza bien pudieran servir para incardinar dichas propuestas hacia una "*modernización reflexiva*", en palabras del pensador alemán.

Pero, más allá de sus intenciones sociales o metodológicas, el valor de estos montajes habitados —realizados o no— se pone de manifiesto en su interrelación con el lugar —inexistente incluso— en el que se instalan.

El número 6 de la revista *PpA* pretende indagar en los contenidos críticos y rigurosos que sugiere la arquitectura doméstica enunciada. Para ello, serán bienvenidas las investigaciones que abunden en los métodos y razones de los ejemplos producidos en los últimos cien años —incluyendo aquellos derivados de la actualidad—, en especial los que abunden en la intención comprobada a través del método constructivo. Así mismo, también serán de interés aquellos artículos que propongan o estudien críticamente maneras de construir el lugar y el habitar desde este tipo de arquitecturas domésticas, incluso los estudios de modelos urbanos —teóricos o realizados— que hayan sido creados con dicha intención. También serán objetivo del número las investigaciones sobre la repercusión de este tipo de arquitecturas en las trayectorias de arquitectos autores de ejemplos señalados.

ARQUITECTURA ENTRE CONCURSOS

Francisco Javier Montero-Fernández

El concurso de arquitectura es la oportunidad de promotores públicos y privados para confrontar diferentes posibilidades de actuación o soluciones sobre un territorio concreto, entendiendo que el territorio del proyecto arquitectónico abarca desde el planeamiento a gran escala al proyecto urbano, a la rehabilitación, al mobiliario urbano e incluso un largo etcétera de otras áreas próximas al proyecto arquitectónico, donde el concurso se impone como la mejor plataforma de confrontación de ideas en el tejido físico de la ciudad. Todas las escalas son posibles y diversos han sido los formatos ensayados para conseguir que el concurso sea un medio adecuado para reunir a pensadores sobre espacios candidatos a ser transformados y presentar una respuesta necesaria a los modos de vida que la sociedad demanda en un contexto temporal de actualidad.

El concurso de arquitectura siempre ha sido una herramienta de investigación necesitada de una puesta al día de los conocimientos: difundiendo los logros alcanzados se muestra también la exigente actualización del arquitecto de una manera integral. No todos los concursos son iguales ni pretenden los mismos objetivos y en un gran número, aún conservando su denominación, han servido de camuflaje a cuestiones que van más allá de la calidad. Sería posible enumerar numerosos concursos que en el último siglo han supuesto un avance significativo en la arquitectura; una cierta añoranza de aquellos tiempos de debate —bienales y trienales— o de otras fórmulas, como las exposiciones internacionales, que eran capaces de llevar la investigación empírica desde la práctica directa. Hoy, por el contrario, a menudo, la definición del marco de actuación del proyecto arquitectónico se define de una manera ajena a la propia arquitectura, administrativamente dominado por un proceso que prima el cumplimiento legal y técnico frente a la calidad del propio proyecto, confundiendo el medio con el fin. La crítica apunta siempre al autor; se olvidan los excelentes procedimientos que armaron a un jurado exonerado de responsabilidad o ese marco legal que tanto asfixia a la arquitectura en contra del espíritu investigador que siempre debería prevalecer.

Esta nueva convocatoria de la revista *PpA* surge de la necesidad de revisar estas formas de producir arquitecturas para aprender y para elegir, en la confianza de que la pública concurrencia debe servir como garante de la calidad en un nuevo momento de la historia de nuestra sociedad donde los méritos deben acercarse al esfuerzo y alejarse de la diletancia.

En este número sugerimos varias líneas de investigación en torno a los concursos:

· Junto a las grandes transformaciones urbanas de las capitales mundiales podemos encontrar concursos de arquitectura que generaron debates que alteraron el curso de la actividad arquitectónica del pasado siglo, como el concurso del palacio Littorio, el del palacio de los Soviets, las bienales y trienales de arquitectura o concursos de edificios como el centro Pompidou, la ópera de Sídney o pabellones de algunas de las exposiciones universales celebradas.

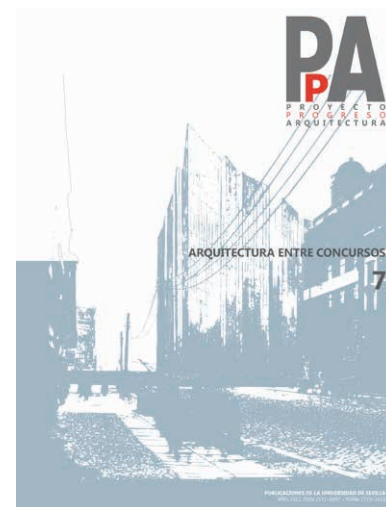
· En cualquier ciudad desarrollada podremos descubrir una arquitectura de concursos frente a la de los encargos; veremos dos ciudades a veces convergentes o divergentes. Podríamos incluso imaginar una ciudad distinta a través de otras arquitecturas que fueron descartadas, reactivando proyectos y, con ello, la idea de ser permanentes “ciudades en concurso”, como verdadera alternativa al conocimiento de la realidad.

· Los “concursos experimentales” se comportan como laboratorios de ideas sin construcción, las ideas pensadas y planteadas para no ser construidas —o que no pudieron serlo— nos ayudan a comprender la trayectoria de un arquitecto, de un lugar o de un tiempo.

· Sería necesario investigar las “políticas de concursos”; ofrecer estudios comparados con otros países aportando una revisión crítica de los modelos actuales y su posible evolución.

· Frente a este pautado mapa de pensamiento, otras arquitecturas de escala media y pequeña proliferaron bajo una política de concursos encaminada a dotar a los municipios de edificios públicos y de viviendas, completando vacíos interiores y, sobre todo, transformando ampliamente los límites urbanos. Alejados del ruido y de la atención que reclama la gran ciudad, la paralización del sistema por la crisis nos otorga un tiempo para explorar los resultados que esta fórmula generó.

Pero será finalmente cada artículo quien acote su propia investigación y, entre todas las contribuciones, este número de la revista *Proyecto, progreso, arquitectura* tratará de ofrecer un conocimiento riguroso de la realidad planteada con el objetivo de seguir difundiendo nuestro conocimiento a la sociedad.



Nº7 PpA: Arquitectura entre concursos, noviembre 2012.

ARQUITECTURAS INVISIBLES. Francisco Javier Montero Fernández.

ARQUITECTURAS PARA EL SECTOR PÚBLICO. Teresa Muñoz Santiago.

DE JURADOS Y ARQUITECTOS: IDEAS SOBRE CONCURSOS. Jesús Rojo Carrero.

APRENDIENDO DE LOS CONCURSOS. LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA. Luisa Alarcón González; Francisco Javier Montero Fernández.

MIES: CONCURSOS EN LA FRIEDRICHSTRASSE. Cristina Gastón Guirao.

HILOS DE TEATRO: LA PUESTA EN ESCENA DEL PALACIO DE LOS SOVIETS DE LE CORBUSIER, 1931. Josefina González Cubero.

COLONIA HELIOTERÁPICA EN LEGNANO, 1937-38. DESAFÍO RACIONALISTA DE BBPR A LA ARQUITECTURA DEL RÉGIMEN. Emilio Cachorro Fernández.

1969: LAS UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS A CONCURSO. BASES, RESULTADOS Y POLÉMICAS. Raúl Castellanos Gómez; Débora Domingo Calabuig.

O PROJETO PARA O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPO' 92 EM SEVILHA E A CHAMADA "ARQUITETURA PAULISTA". Evandro Fiorin.

PROMESA Y CONSTRUCCIÓN. LA ÓPERA DE SYDNEY Y EL CENTRO POMPIDOU. Alberto Peñín Llobel.

SAN MICHELE. ENTRE CIELO Y MAR. Pablo Blázquez Jesús.

LE CORBUSIER: CONCURSOS Y PALACIOS. Fernando Zaparain Hernández.

LA CUESTIÓN DE LA EMULACIÓN Y LA IMPORTACIÓN FORMAL EN EL GATEPAC: EL CONCURSO DE VIVIENDAS DE SOLOCOECHE. Óscar Miguel Ares Álvarez.

A REPRESENTAÇÃO GRÁFICA NOS CONCURSOS DE IDEIAS DA SÉRIE "CELEBRAÇÃO DAS CIDADES". Cássia de Souza Mota.

CARLOS MARTÍ ARÍS: CABOS SUELTOS. Ángel Martínez García-Posada.



Nº8 PpA: Forma y construcción en arquitectura, mayo 2013.

CONSTRUYENDO FORMAS DEL PENSAMIENTO.
Amadeo Ramos Carranza

UNKNOWN HISTORY: LE CORBUSIER IN FRONT OF THE 'ACADEMISM' OF JAN DE RANITZ IN THE PREPARATIONS FOR THE NEW UNITED NATIONS HEADQUARTERS AT NEW YORK (1946). Jan Molesma.

LA IDEA MATERIALIZADA EN LA MUESTRA DIE WOHNUNG UNSERER ZEIT DE MIES VAN DER ROHE. Laura Lizondo Sevilla; José Santatecla Fayos; Nuria Salvador Luján; Ignacio Bosch Reig

LA CASA CON PATIO EN MIES VAN DER ROHE. José Altés Bustelo.

LA CONSTRUCCIÓN COMO FRONTERA DE LA FORMA: EL LABERINTO DE ANDRÉ BLOC EN CARBONERAS. Héctor García-Diego Villarías; María Villanueva Fernández.

FRONTÓN RECOLETOS: LA CONSTRUCCIÓN DE LA METÁFORA. Víctor Larripa Artieta

ARQUITECTURAS SIN FIN. Magda Mària i Serrano

LA ESTRUCTURA ORGÁNICA EN LOS RASCACIELOS DE FRANK LLOYD WRIGHT. Alfonso Díaz Segura; Ricardo Merí de la Maza; Bartolomé Serra Soriano.

APILAMIENTOS EN FISAC, JUEGOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA. Ricardo Sánchez Lampreave.

¿MENOS O MÁS? LA CONSTRUCCIÓN DEL KIOSCO DE LEWERENTZ EN EL CEMENTERIO DE MALMO. Ingrid Campo-Ruiz.

TÉCNICA CON MENSAJE. TOUS Y FARGAS EN EL PASEO DE GRACIA. David Hernández Falagán

ROBERT VENTURI, DENISE SCOTT BROWN Y STEVEN IZENOUR: LEARNING FROM LAS VEGAS. Ignacio Senra Fernández-Miranda

SERENA MAFIOLETTI: ARCHITTETURA, MISURA E GRANDEZZA DELL'UOMO. SCRITTI 1930-1969. Francisco Javier Montero Fernández

FORMA Y CONSTRUCCIÓN EN ARQUITECTURA

Amadeo Ramos-Carranza

Mies van der Rohe afirmaba que en arquitectura *"solo reconocía problemas de construcción"*. La obra de Mies es coherente con su pensamiento arquitectónico y con su insistencia en emplear un número reducido de materiales. Colin Rowe en *Neoclassicism and Modern Architecture* hace un detenido estudio de las consecuencias que en la obra de Mies supuso el cambio del pilar cruciforme, utilizado en su etapa alemana, al pilar H, que caracterizó toda su producción en los Estados Unidos. La minuciosa investigación que llevó a cabo en sus proyectos de casas-patio debió resultarle esclarecedora hasta el convencimiento de que es a través de la tectónica como mejor podía definir su concepción del espacio: una cuestión reconocible observando detenidamente cómo en su obra se utiliza la estructura y cómo se combina con el cristal o el ladrillo. Descubrir la *intensidad* de una arquitectura recorriendo uno o varios de sus detalles puede constituir una de las experiencias más emotivas de nuestra profesión. Peter Smithson, en *A parallel of the Orders* (1996) lo hace cuando nos habla del templo dórico hasta atreverse a postular la arquitectura como metáfora de su estructura: *"... la arquitectura moderna del período heroico es una metáfora construida mecánicamente (...), el laboratorio de Filadelfia de Louis I. Kahn es una metáfora de este tipo. Arquitectura de hormigón pretensado"*.

Para Louis I. Kahn es necesario que las ideas sean comprobadas a través de la construcción y el programa —como estructura funcional—. En todo lo que podía ser imaginado, Kahn distinguía así entre aquello que no dejará de pertenecer al mundo de lo *onírico* y lo que finalmente acabará perteneciendo al mundo de la arquitectura. Algunos dibujos de Frank Lloyd Wright están realizados con un sentido, una materialidad y una función estructural y constructiva muy elocuente: la sección que dibujó de su torre de una milla de longitud podría ser un buen ejemplo. Estos casos nos permiten recuperar algunas valoraciones que nos ayudan a centrar el tema que proponemos, como la que realiza Helio Piñón sobre la condición estructural de lo constructivo: *"... aquella dimensión de la arquitectura en la que el orden visual y el material confluyen en un mismo criterio de orden (...); la tectonicidad tiene que ver más con la condición constructiva de lo formado que con la mera sinceridad constructiva..."*.

La arquitectura posee una fuerte componente técnico-constructiva. Esta herencia de la tradición moderna se ve alterada con los nuevos medios de producción del proyecto que parecen descolgar de sus prioridades este sentido de la construcción en sus arquitecturas o, en el mejor de los casos, trata de redefinir una nueva situación en la que la comprobación de proyecto no parece ser ya tan importante. Sin embargo, en cualquiera de las tendencias o movimientos que a lo largo del pasado siglo se han reconocido en nuestra disciplina, técnica y tecnología de la construcción se han tratado como un aspecto esencial de su producción cultural y arquitectónica; también en aquellos momentos de excesiva confianza en la tecnología en los que parecía que, por fin, se podía dictar "la solución" a problemas eternos como vivienda, ciudad, desplazamiento, infraestructura, etc.

El número 8 de *PpA* propone indagar sobre las distintas maneras con las que, a lo largo de la historia, la arquitectura ha manifestado esta relación entre forma y construcción como aspectos siempre confluyentes. El planteamiento que proponemos obliga a que sea el proyecto o la obra construida la fuente documental indispensable que sostenga el argumento explicativo de los artículos. Como suele ser habitual, abrimos líneas de reflexión que puedan ayudar a los autores a enfocar sus trabajos: serían bienvenidos artículos que analicen críticamente esta relación entre forma y construcción en períodos concretos de la arquitectura; artículos que estudien minuciosamente un proyecto o una obra que puedan ser mostrados como paradigmas de esta confluencia entre forma, arquitectura y construcción; artículos que analicen cuál es hoy o cómo ha de entenderse la posible continuidad con la herencia moderna de una arquitectura de carácter científico-técnica; artículos que valoren críticamente las consecuencias que hoy se derivan de los avances y aportaciones tecnológicas experimentadas en proyectos y obras; artículos que desde las "normas" sean capaces de hacer un balance crítico de la situación actual y proponer alternativas argumentadas, esencialmente, en otras experiencias extranjeras y en la dirección que propone este nuevo número de *PpA*.

Este nuevo número de la revista *Proyecto, progreso, arquitectura* tratará de ofrecer un conocimiento riguroso de la realidad planteada con el objetivo de seguir difundiendo nuestro conocimiento a la sociedad.

HÁBITAT Y HABITAR

Rosa María Añón-Abajas

La realidad actual en el ámbito de la vivienda requiere del análisis y la revisión de los problemas aún no resueltos por los procesos habituales de producción. Si durante años hemos tendido a diferenciar la situación entre países en vías de desarrollo y países desarrollados, esta diferencia no parece tal cuando en ambos casos reconocemos cada vez más problemas comunes en ese ajuste inaplazable entre demanda y oferta de vivienda social. Como demostración, basta observar la multiplicación generalizada de casos de infravivienda.

Aun teniendo su origen en el mismo verbo —del latín *habitare*—, hoy se da una diferencia aparentemente insalvable entre hábitat y habitar. Debemos reconocer que acumulamos innumerales problemas derivados de años de desarrollismo en los que se ha descuidado el equilibrio natural y social y se ha consentido el establecimiento de procesos erróneos para la producción de ciudad. En tales circunstancias resulta inevitable citar a Bernard Rudofsky o a Patrick Gueddes, entre otros. Los problemas de los hábitats deficientes e insatisfactorios no son culpa de los arquitectos, sino de un sistema perverso..., y esto hay que denunciarlo alto y claro.

Los fracasos derivados del desarrollismo desencadenan lógicas críticas a la tecnocracia y a los intentos de superación del Movimiento Moderno, pero en su lugar no siempre hubo alternativas válidas. Es legítimo abundar en la crítica razonada y razonable al Movimiento Moderno con ánimo de buscar nuevas soluciones, pero existe aún el peligro de combatir sus teorías sin ofrecer alternativas. Incluso cabe pensar que su fracaso se debe a su puesta en escena en un momento inoportuno en el que la sociedad aún no estaba preparada para asimilar tales ideales.

No podemos olvidar los buenos ejemplos, aquellos que han acertado y de su mano, también, revisar cuestiones como la adecuada dimensión de las comunidades. El límite natural de cada una, en función de razones de todo tipo, es un tema clásico que parece haberse silenciado hasta su absoluto olvido por los discursos globalizadores y el exceso de confianza en los avances tecnológicos. Es momento de recuperar la cordura y volver a hablar de comunidad, de vecindad, de racionalidad constructiva y de estructuras sostenibles, tanto social como constructivamente. De revisar los ejemplos notables legados por la ciudad histórica y los barrios consolidados de la ciudad moderna que, con el paso del tiempo, solo han sabido mejorar y crecer en armonía para recordar sus principios y sus enseñanzas.

El barrio es el escenario que permite la identificación de una sociedad con su territorio, entendiendo las formas de habitar del espacio público y el espacio doméstico como parte del tejido urbano; es el elemento referencial básico de la vida urbana, donde lo individual pierde sentido a favor de lo colectivo hasta el punto de convertirse en una seña de identidad.

Puede que esta crisis no le venga tan mal a la arquitectura. Solo los arquitectos serán capaces de recuperar la humanidad en la ciudad.

El número 9 de *PpA* quiere motivar esta reflexión y propiciar el debate entre distintas posiciones. Serán bienvenidos:

Artículos que expongan casos de asentamientos fuera de orden que solucionan la demanda no resuelta de vivienda asequible mediante el desborde de los marcos urbanos planificados, denunciando la crisis del “planeamiento oficial” o que analicen casos de “adecuación” e “integración” de esos hábitats marginales, analizando hasta qué punto han sido o no capaces de solucionar sus carencias básicas e integrarlas en la ciudad.

Artículos que expongan modelos ejemplares de gestión social, participativa o cooperativa para ver su repercusión en la arquitectura producida desde estos procesos. Interesan también investigaciones que expliquen cómo la cuestión técnica o la planificación de operaciones a largo plazo inciden en la viabilidad de los proyectos.

Artículos que estudien, revisen y expongan ejemplos clásicos de forma nueva, produciendo nuevo conocimiento con el objetivo principal de proponer soluciones a los problemas actuales: investigaciones que incidan en el valor del espacio público como lugar habitable y en cómo el proyecto arquitectónico es capaz de conseguir esa cualidad que otros sistemas de intervención no consiguen; que incidan en cómo la residencia, la vivienda habitada y la ciudad habitable son capaces de construir sociedad, o las que analicen determinadas prácticas que han causado la apoptosis del tejido urbano y la muerte de la ciudad.

Cualquier otro tema que desde el proyecto y la obra de arquitectura pueda tupir esta trama interactiva para recuperar cuanto antes la ciudad para el ciudadano.



Nº9 PpA: Hábitat y habitar, noviembre 2013.

PULSANDO LA CUESTIÓN SOBRE LA VIVIENDA Y EL HÁBITAT. Rosa María Añón Abajas

THE PRIMACY OF RESIDENTIAL QUALITY IN URBAN CREATION. A CURRENT OBSERVATION ON A RECURRING NOTION. Sten Gromark

HACIA LA NUEVA SOCIEDAD COMUNISTA: LA CASA DE TRANSICIÓN DEL NARKOMFIN, EPÍLOGO DE UNA INVESTIGACIÓN. Daniel Movilla Vega; Carmen Espejel Alonso

EL SISTEMA COMO LUGAR. TRES ESTRATEGIAS DE COLECTIVIZACIÓN DEL ESPACIO DOMÉSTICO CONTEMPORÁNEO. Fernando Nieto Fernández

LA CASA EN “CAMPO DE ARROZ”. UN IDEOGRAMA DE INTERACCIÓN EN EL HÁBITAT JAPONÉS CONTEMPORÁNEO. Pedro Luis Gallego Fernández

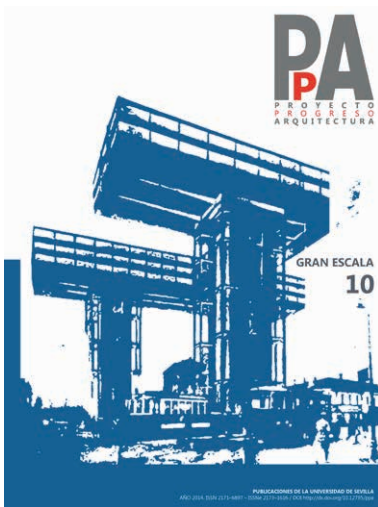
LA CONSTRUCCIÓN TEÓRICA Y PRÁCTICA DE UN NUEVO HÁBITAT MODERNO: UNOS PATIOS Y UNA CALLE (1946–1954). Juan Pedro Sanz Alarcón; Miguel Centellas Soler; Pedro García Martínez

EL BARRIO DE SÃO VÍCTOR DE ÁLVARO SIZA: ENTRE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA DE LAS OPERACIONES SAAL. Aitor Varea Oro

REVISITING PUBLIC SPACE IN POST-WAR SOCIAL HOUSING IN GREAT BRITAIN. Pablo Sendra

INTIMIDADES TRANSGREDIDAS: HABITAR EN TRÁNSITO. María Prieto Peinado

R.D. MARTIENSSSEN: LA IDEA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA GRIEGA. Juan Luis Trillo de Leyva.



Nº10 PpA: Gran Escala, mayo 2014.

LO GRANDE Y LO INVISIBLE. Amadeo Ramos Carranza.

JAN DUIKER: A RIVER SIDE HOTEL IN DOLNÍ ZÁLEZLY NAD LABEM, CZECH REPUBLIC 1929–1930. Jan Molema.

BEYOND BIGNESS. SOBRE LAS IMPLICACIONES CRÍTICAS DE UNA LECTURA FORMAL DE LA OBRA DE REM KOOLHAAS (1987–1993). Francisco González de Canales.

LE CORBUSIER Y LOS EDIFICIOS DE GRAN ESCALA. DE LA COMPOSICIÓN POR ELEMENTOS A LA UNIDAD. Alejandro Virseda Aizpún.

ESTRATEGIAS VERTICALES, DEMARCAIONES HORIZONTALES. Íñigo García Odiaga; Iñaki Begiristain Mitxelena.

CONGREXPO: LA ENORMIDAD COMO PROGRAMA IDEOLÓGICO. Ignacio Senra Fernández-Miranda.

LA PLANTA ÚNICA COMO TIPO RESISTENTE A LA ESCALA. Silvia Colmenares Vilata.

“NOAH ‘S ARK”: EL ARTE DE HUMANIZAR EL GRAN NÚMERO. Luis Palacios Labrador.

PEQUEÑAS PROPUESTAS PARA DOS CIUDADES. Antonio Millán Gómez.

REM KOOLHAS: SMALL, MEDIUM, LARGE, EXTRA-LARGE. Alfonso del Pozo y Barajas.

REM KOOLHAS: DELIRIO DE NUEVA YORK. UN MANIFIESTO RETROACTIVO PARA MANHATTAN. Rosa María Añón Abajas.

GRAN ESCALA

Amadeo Ramos-Carranza

Todas las civilizaciones han hecho uso de la arquitectura para mostrar y fijar en torno a un lugar, un paisaje o una ciudad las referencias culturales y los intereses de una sociedad. Formas de vida y creencias de todo tipo que resaltan la existencia del ser humano. Generalmente singulares construcciones, cargadas de representatividad, han supuesto retos y propiciado avances tecnológicos; han transformado el paisaje, redefiniendo *centro* y *periferia*. Permanece la imagen, la monumentalidad que impone su tamaño, lo que significaban, pero más allá de estas sensaciones y recuerdos, muchas de estas arquitecturas conseguían fijar un lugar y otorgaban a sus habitantes un sentido de pertenencia. Al paso de los siglos, décadas o años, aceptadas en el paisaje en el que se posicionaron, explicitan en toda su magnitud la variedad de escalas que se abarcan en la construcción de una arquitectura y la diversidad de lugares y formas de vida a las que responden.

Sería interminable la lista de construcciones que, a lo largo de la historia, responderían a esta intención. La modernidad tampoco quiso escapar a este deseo y construyó también megaedificios que, como iconos simbólicos, procuraron representar el espíritu de un tiempo y definir lugares donde, de nuevo, trataron de arraigar nuestras vidas.

Para su “ciudad de tres millones de habitantes” —La Ville Contemporaine, 1922— Le Corbusier realizó un dibujo donde sus rascacielos competían a la misma escala con los monumentos de la época industrial del París del siglo XIX. Antonio Sant’Elia había avanzado este tipo de ciudad de singulares espacios metropolitanos flanqueados por edificios e infraestructuras de gran tamaño —Città Nuova, 1914—; una urbe dotada de una tensión que, al menos, atraía por los avances en la tecnología y el arte de la construcción que sus dibujos proponían. Algunas ciudades americanas, aunque bajo otros presupuestos, ya habían comenzado esta aventura; Tatlin escenificaba el poder de la nueva sociedad comunista en una construcción utópica finalmente relegada a escultura monumental, mientras grandes y nuevos edificios destinados a la producción global, mecanizada y en serie, surgían, primero en América, después en Europa. Posiblemente, los proyectos de Archigram hubieran significado la continuidad de estos deseos, una vez que el paso del tiempo habría conseguido depurar la tecnología y explorar al máximo las consecuencias urbanas de sus megaestructuras. Estos ejemplos revelan un sentido utilitarista de la ciudad en la creación de nuevos lugares ligados a complejísimo mecanismos de definición y construcción de grandes objetos entendidos como arquitectura.

Con el cambio de milenio, las principales ciudades del mundo fueron de nuevo alentadas a redibujar sus perfiles y se convirtieron en *importantes clientes* en busca de *arquitecturas* por las que ser reconocidas. Lejos quedaba ya el empleo de la tecnología para alcanzar nuevas formas de organización de vida de las personas que afrontasen, con garantías de éxito, problemas de actualidad; algunos podríamos enunciarlos sintéticamente con términos como “ecología”, “sostenibilidad”, “demografía”, etc. Triunfa el edificio, pervive su imagen; arquitecturas de gran escala, propositivas en formas y espacios, que van migrando apareciendo sistemáticamente en las ciudades aspirantes a liderar el mundo globalizado: una de las últimas, el edificio CCTV que para la televisión china han terminado de construir en Pekín Rem Koolhaas y Ole Scheeren.

El número 10 de *PpA* propone indagar sobre estas arquitecturas que a lo largo de la historia se han convertido en edificios representativos de una época, un lugar, una cultura, un poder. Desde el tipo de investigaciones que promueve esta revista, serían bienvenidos artículos que analicen las razones que han hecho surgir a estas arquitecturas en un tiempo concreto; artículos que profundicen en el estudio de algunos de estos edificios —funcional, espacial o constructivamente—; que valoren críticamente sus aportaciones o los resultados producidos en la ciudad, en su paisaje o en el entorno más inmediatamente transformado; artículos que analicen cómo algunas ciudades han hecho de estos edificios de gran escala una forma habitual de vida o los fenómenos actuales que tratan de importar esa estrategia. De la misma manera, tendrían también cabida los que acometiesen el tema propuesto desde otras artes, afines a la arquitectura, u otros planteamientos, siempre desde la inexorable condición que se propone de la gran escala en arquitectura.

ARQUITECTURAS EN COMÚN

Juan José López de la Cruz

Dirigimos nuestro saludo fraternal a todos los artistas expresionistas, cubistas y futuristas que se sientan llamados y responsables, deseando que se adhieran a nosotros como socios. Nosotros nos sentimos jóvenes, libres y puros. (Manifiesto del Novembergruppe, 3 de diciembre de 1918)

La necesidad de diversos arquitectos y artistas de compartir sus inquietudes con otros afines desde el siglo pasado hasta el presente ha provocado que el arte y la arquitectura de este periodo sean ricos en agrupaciones surgidas para poner en común ideas y tratar de materializarlas. La Secesión vienesa, Deutscher Werkbund, Novembergruppe, Dadá y De Stijl recorrieron el inicio del siglo XX congregando diversas miradas en torno a un interés compartido. La modernidad agrupada alrededor de los CIAM produjo asociaciones como el Grupo 7 italiano, el GATEPAC y GATCPAC en España o PAGON en los países nórdicos, que infiltrarían la nueva arquitectura en cada latitud. Muchos de los arquitectos de la tercera generación encontraron en el Team 10 la fórmula deseada para el encuentro y la discusión de las ideas, al tiempo que el Grupo CoBra o la Internacional Situacionista compartían miembros e inquietudes a través de una mezcla compleja y provechosa. Mientras, fuera de Europa, hacía tiempo que el grupo Austral recorría el rastro de la modernidad en Latinoamérica y en Estados Unidos arquitectos reunidos bajo el programa Case Study House reflexionaban a la par por un ideal industrializado.

Desde estas y otras tantas maneras de arquitecturas en común, diversas y de difícil definición en ocasiones, hasta actualizaciones contemporáneas de similares modos de trabajo como colectivos, plataformas o cualquiera que sea el apelativo que evoque la disolución del autor en un conglomerado mayor, estas formaciones se han arremolinado en torno a ideas que impulsaron el panorama de la arquitectura y la cultura de su tiempo y, en determinados momentos, actuaron como revulsivo crítico ante lo que contemplaban. La vida de estos grupos, fértiles y activos en muchos casos, tanto en la realización de proyectos como en la de textos y teoría, ha definido buena parte de la arquitectura contemporánea y, aunque a veces las expectativas teóricas apenas tuvieron réplica en la producción constructiva ni impacto en la sociedad, continúan presentes como modelo de colaboración donde caben diversas disciplinas y en el que los posicionamientos ideológicos aparecen como aglomerante frente a posturas más cercanas a la creación surgida desde la mirada singular.

El número 11 de *PpA* propone indagar en el pensamiento y las arquitecturas nacidas en estos grupos entonces y ahora. También pretende el conocimiento de sus motivaciones y el momento cultural en el que surgieron, así como la estela que trazaron a su paso y la impronta dejada en la arquitectura y en la sociedad. Las *arquitecturas en común* como territorio de pensamiento y ensayo de las ideas compartidas de donde surgieron, paradójicamente, buena parte de las individualidades que protagonizaron la arquitectura del siglo XX, se plantean aquí como modelo de estudio crítico y de análisis de una práctica proyectiva continuada desde la modernidad hasta nuestros días.



Nº11 PpA: Arquitecturas en común, noviembre 2014.

UN FUTURO COMÚN. Juan José López de la Cruz.

¿EXISTE UN URBANISMO DEL GATCPAC SIN LE CORBUSIER? Roger Joan Sauquet Lluch.

ODAM – A CONSTRUÇÃO DO MODERNO EM PORTUGAL: ENTRE O UNIVERSAL E O SINGULAR. Edite Maria Figueiredo e Rosa.

LA SILLA DEL GATEPAC: UN VIAJE COLECTIVO DE IDA Y VUELTA. María Villanueva Fernández; Héctor García-Diego Villarías.

EL ESPACIO INTERMEDIO Y LOS ORÍGENES DEL TEAM X. Antonio Juárez Chicote; Fernando Rodríguez Ramírez.

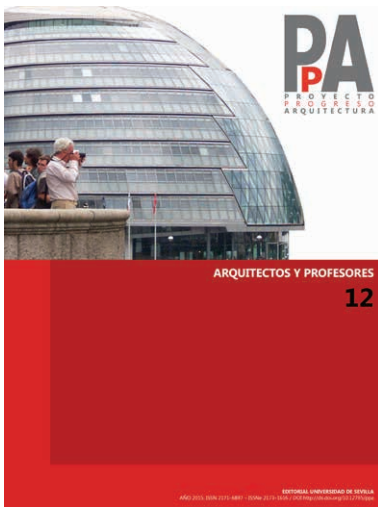
PENSAMIENTOS COMPARTIDOS. ALDO VAN EYCK, EL GRUPO COBRA Y EL ARTE. Esther Mayoral Campa.

CLAUDE PARENT EN NUEVA FORMA: LA RECEPCIÓN DE ARCHITECTURE PRINCEPE EN ESPAÑA. Lucía C. Pérez Moreno.

CONSTRUYENDO UNA UTOPIE AUTRE [AMAZING ARCHIGRAM! – 50 AÑOS DE ZOOM! / ZZZZRRRTT!]. Luis Miguel Lus Arana.

TAN CERCA, TAN LEJOS: ALDO ROSSI Y EL GRUPO 2C. ARQUITECTURA, IDEOLOGÍA Y DISIDENCIAS EN LA BARCELONA DE LOS 70. Carolina Beatriz García Estévez .

G. ASPLUND, W. GAHN, S. MARKELIUS, G. PAULSSON, E. SUNDAHL, U. ÅHRÉN: ACCEPTERA. Pablo López Santana



Nº12 PpA: Arquitectos y profesores, mayo 2015.

DE LA INVESTIGACIÓN, LA ENSEÑANZA Y EL APRENDIZAJE EXPERIMENTAL DE LA ARQUITECTURA. Amadeo Ramos Carranza.

LA ARQUITECTURA COMO MODO DE ENTENDER EL MUNDO. NOTAS DE UN PROFESOR VETERANO. Antonio González-Capitel.

LA PALABRA DIBUJADA. ANTONIO FERNÁNDEZ-ALBA, PRIMER Y ÚLTIMO MAESTRO. Juan Luis Trillo de Leyva.

CARVAJAL Y LA VOLUNTAD DE SER ARQUITECTO: LA CONSTRUCCIÓN DEL PROYECTO Y LA BELLEZA EFICAZ. Carlos Labarta Aizpún; Jorge Tárrago Mingo.

CIUDAD BLANCA EN BAHÍA DE ALCUDIA. UNA OBRA CON SENTIDO PEDAGÓGICO DEL PROFESOR FRANCISCO JAVIER SÁENZ DE OÍZA. 1961-63. Rosa María Añón Abajas; Salud María Torres Dorado.

SEVILLA Y EL SEVILLA 1(1972-2015). Valentín Trillo Martínez.

DE LA PROFESIÓN A LA DOCENCIA: LOS VIAJES A INGLATERRA DE MANUEL TRILLO Y LAS VIVIENDAS EN LA MOTILLA. Amadeo Ramos Carranza; José Altés Bustelo.

LA CONDICIÓN TERRITORIAL DE LO URBANO. EN TORNO A LA TRAYECTORIA DOCENTE DE PABLO ARIAS. Victoriano Sainz Gutiérrez.

MANUEL TRILLO DE LEYVA: LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA: LA TRANSFORMACIÓN URBANA DE SEVILLA. Alfonso del Pozo y Barajas.

MANUEL TRILLO DE LEYVA: CONSTRUYENDO LONDRES; DIBUJANDO EUROPA. Tomás Curbelo Ranero; Manuel Ramos Guerra

ARQUITECTOS Y PROFESORES

Amadeo Ramos-Carranza

Contraviniendo el pesimismo desatado por la crisis económica y el paro, los conflictos con la ley de competencias profesionales y las controvertidas reformas de los planes de estudio de arquitectura, la Universidad de Sevilla conmemoró en el año 2011 el 50 aniversario de su Escuela Técnica Superior de Arquitectura, activa desde 1961 y cuyo comienzo fue animado por las expectativas de crecimiento de la ciudad y su entorno.

Si las escuelas ayudan a mejorar la calidad de la arquitectura y si es cierto que la arquitectura afecta a nuestro entorno e incide directamente en nuestras vidas, entonces las escuelas son de vital importancia. La arquitectura, principal manifiesto de nuestra profesión, se convierte en un idóneo instrumento y en una sólida argumentación docente para ese primer período formativo del arquitecto. Un método cuya eficacia permanece estable al paso de los tiempos.

Hoy el arquitecto se ve obligado a una forzada “reconversión”, como cualquier otro sector productivo que ha sido víctima de la crisis financiera. Es incuestionable el valor y el potencial productivo que pueden concentrar las escuelas de arquitectura cuando confluyen ambos caminos. Sin embargo, ni escuelas ni colegios profesionales parecen capaces de hacer visibles a la sociedad esta ventajosa situación y convencerla además, de que arquitectura y arquitectos son imprescindibles para una mejor calidad de vida de las personas. Los gobernantes han legislado separando el ámbito docente del profesional, dirigiendo las universidades hacia la actividad científica independientemente de la especificidad que cada profesión necesitaría para una adecuada formación. Se han extrapolado modelos de unos lugares a otros sin contar con la singularidad del sector productivo que respalda cada contexto.

Pero en arquitectura, para la comprobación de ideas y conocimientos, siguen siendo necesarias tanto una teoría como una praxis enunciadas y demostradas en los proyectos y en las obras. Es un convencimiento que se avala por sí mismo cuando se observa cómo han conjugado la práctica docente y profesional muchos profesores en las últimas décadas y en nuestras escuelas. Esta singular situación da pie a revisar un proceder docente donde el proyecto y la obra de arquitectura eran en el campo experimental del pensamiento arquitectónico que se transmitía en las escuelas.

Este número se propone como principal objetivo reclamar la obra arquitectónica como aprendizaje sobre lo vigente, tomando como ejemplo la obra producida por aquellos arquitectos, *maestros de la enseñanza*, que, a través de una labor docente y arquitectónica, han ayudado, además, a la creación y consolidación de una *escuela* o línea de pensamiento, sinónimo de las enseñanzas que supieron impartir y, en la mayoría de los casos, legar.

Son muchos los períodos cronológicos que podrían servir para desarrollar este tema que proponemos. Pero, como decíamos al principio, la inauguración de la Escuela de Arquitectura de Sevilla marcó un singular paso en el proceso de expansión de las escuelas en España tras Madrid y Barcelona. Por ello, la fecha de inicio para esta búsqueda coincidirá con la de su primera promoción: 1966. Más allá del dato local, lo que se señala es una década, la de los sesenta, que no puede desvincularse de los importantes cambios y hechos que acontecieron en aquellos años y que sitúan ese momento en un necesario contexto nacional e internacional: lucha por las libertades, *universidad de élite* frente a *universidad de masas*, nuevas tendencias e inquietudes..., con la consecuente repercusión en la arquitectura. El fin de siglo, el cambio de milenio, será el otro hito en el calendario que acote cronológicamente el período de búsqueda. Una fecha singular coincidente con un momento de exceso de confianza en un sistema económico y social globalizado, principio de importantes cambios no ajenos a la arquitectura y su enseñanza, donde la figura del arquitecto-profesor que deseamos revisar empezará a diluirse.

Estamos convencidos de que los futuros articulistas del número 12 de PpA sabrán registrar la importante labor y aportación de esos *arquitectos y profesores* en el período antes indicado a través de sus proyectos y sus obras construidas a las que acompañarán sus textos y sus lecciones. Será posible valorar la calidad de una arquitectura además de reconocer, revisar y posicionar críticamente frente a la situación actual, una forma de enseñanza y la pertinencia de un ejercicio profesional compatible y necesario con la docencia y la investigación. Como ocurre con todo tiempo pasado, por reciente que este sea, será también intención del número recordar la aportación y la memoria de importantes arquitectos que tanto influyeron en la formación de las generaciones de profesores que actualmente impartimos docencia en las diferentes escuelas.

ARQUITECTURA E INFRAESTRUCTURA

Amadeo Ramos-Carranza

Si la cueva ha sido considerada como la primera casa del hombre, la senda o el camino podría ser la primera infraestructura que el ser humano marcó sobre el territorio. En arquitectura, la acepción de este término es amplia y habitualmente se asocia a estructuras de movimiento sobre el territorio o la ciudad y a construcciones vinculadas a la comunicación y el transporte. Pero también sería posible observar una arquitectura como resultado de los flujos que generan sus estructuras espaciales o como consecuencia de aquellos sistemas que tienen como misión hacer viable y posible un edificio.

Una de las grandes herencias de la modernidad fue saber conjugar todas las escalas que derivan del término "infraestructura" bajo una misma idea de arquitectura, conjugando simultáneamente ciudad y edificio. Son muchos los ejemplos que cabría citar: el paradigmático caso de los dibujos de Antonio Sant'Elia, donde todo el paisaje que abrazaba a sus grandes edificios eran infraestructuras de comunicación, o los conocidos proyectos de Le Corbusier de la década de los treinta, donde sería posible reconocer las infraestructuras como parte esencial de unas propuestas orientadas en el territorio, además de generar una organización espacial capaz de ser habitada. Indudablemente, el proyecto de Louis Kahn para la ordenación del tráfico de Filadelfia supuso un cambio radical que, sin abandonar la racional separación entre tráfico rodado y peatonal, observaba las infraestructuras de comunicación con valores contemporáneos asociados a la idea de flujo o espacios en red. En su propuesta, los edificios actuaban como grandes receptores y organizadores de toda una nueva manera de pensar la ciudad.

En la década de los sesenta los Smithson también dedicaron gran parte de su pensamiento a esta cuestión, reflejado en proyectos y textos que evidencian la importancia de las infraestructuras en este período y su influencia en la producción de grupos como el Team X. Surgen propuestas de sistemas generales, de redes de espacios de escala urbana y doméstica: desde las megaestructuras metabolistas —inicialmente denominadas megainfraestructuras— hasta los más radicales objetos mecánicos y alteradores de la realidad que propusiera el grupo Archigram, tan imposibles como la ciudad virtual interconectada y de flujo de datos imaginada en las películas de *Matrix*. Si en los primeros ejemplos citados ya se intuía que la idea de infraestructura en arquitectura empezaba a ligarse inexorablemente con la tecnología, las propuestas de los años sesenta y siguientes no dejan lugar a la duda.

Las últimas tendencias marcan diferentes interpretaciones del término infraestructura: desde la recuperación de espacios existentes en la ciudad hasta el descubrimiento de nuevos paisajes que son activados creando una nueva red de comunicación a disposición del ciudadano. Simultáneamente, asumiendo la diversidad de uso y conmutabilidad de los espacios proyectados, las nuevas demandas energéticas, la optimización de recursos, el respeto a los principios medioambientales, etc., existen también arquitecturas que diseñan sistemas o redes que permiten a los edificios respirar, adaptarse, intercambiar o mutar sus espacios bajo formas que reconocen valores permanentes del proyecto arquitectónico.

El número 13 de *PpA* tendrá especial interés en que los artículos exploren estas nuevas tendencias de infraestructuras como arquitecturas que se han desarrollado sobre todo a partir de la década de los 90. También serán de interés aquellos artículos capaces de revisar críticamente aquellas propuestas que han acontecido en el siglo XX y que son imprescindibles para dar sentido y posicionar adecuadamente las líneas de trabajo e investigación que se estén produciendo en la actualidad sobre este tema.

Como línea editorial claramente definida en los números publicados por *PpA*, el proyecto y la obra construida deben ser parte esencial en la comprobación de valoraciones, planteamientos, contenidos y posición crítica de cada artículo.



Nº12 PpA: Arquitectura e infraestructura, noviembre 2015.

SOBRE LA CONDICIÓN URBANA Y SOCIAL DE LAS INFRAESTRUCTURAS. Amadeo Ramos Carranza.

INFRAESTRUCTURA EN LA CIUDAD MADURA. Ángel Martín Ramos.

EL SLUSSEN COMO PARADIGMA. ARQUITECTURA E INFRAESTRUCTURA EN CINCO EPISODIOS. Álvaro Clúa Uceda.

ANTI-CIUDAD COMO INFRAESTRUCTURA. EL SISTEMA LINEAL CONTINUO DE OSKAR HANSEN. Marta López Marcos.

JAPÓN Y OCCIDENTE. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS TRAS LA SEGUNDA POSGUERRA. Nieves Fernández Villalobos.

INFRAESTRUCTURA Y MEMORIA: DE LAS TERRAZAS AGRÍCOLAS DE GEDDES A LOS PAISAJES SUPERPUESTOS DE BEIGEL. Francisco Javier Castellano Pulido.

LA OBSOLESCENCIA COMO OPORTUNIDAD PARA UNA INFRAESTRUCTURA SOCIAL: TORRE DAVID. Diego Martínez Navarro.

ENCUENTROS CON LA INFRAESTRUCTURA. EL CAJÓN FERROVIARIO DE SANTS Y EL BOROUGH MARKET DE SOUTHWARK. Pablo Villalonga Munar.

ANTONIO ARMESTO AIRA (ED. Y PRÓL.): ESCRITOS FUNDAMENTALES DE GOTTFRIED SEMPER. EL FUEGO Y SU PROTECCIÓN. Daniel García-Escudero; Berta Bardí i Milà.

DANIEL GARCÍA-ESCUDEO Y BERTA BARDÍ I MILÀ (COMPS.): JOSEP MARÍA SOSTRES. CENTENARIO. José Manuel López-Peláez.

JORGE TORRES CUECO (TRAD.): LE CORBUSIER. MISE AU POINT. Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde.



Nº14 PpA: Ciudades paralelas, mayo 2016.

CIUDADES PARALELAS. EL NEGATIVO DE LA CIUDAD.
Francisco Montero-Fernández.

UTOPIA Y TRASLADO: ALPHAVILLE Y OTRAS CIUDADES
EN LA CIENCIA FICCIÓN DE LA DÉCADA DE 1960.
Juan Antonio Cabezas-Garrido.

SENSING CITIES. ENTRE LOS LÍMITES DIFUSOS DEL
ARTE Y LA ARQUITECTURA. Esther Díaz Caro.

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

DERIVAS URBANAS Y CARTOGRAFÍAS LITERARIAS.
RETRATOS PATRIMONIALES DEL PRESENTE. Joaquín
Carlos Ortiz de Villajos Carrera.

PAMPLONA OTRA: EL ESCENARIO DE LOS
ENCUENTROS 72. Marta García Alonso

LA CONSTRUCCIÓN DE UN BARRIO MODERNO VISTA
DESDE SUS ESPACIOS LIBRES: HUERTA DEL REY
(VALLADOLID). Marina Jiménez; Miguel Fernández-
Maroto.

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

GILLES CLÉMENT: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE.
Íñigo García Odiaga

MARTA LLORENTE DÍAZ: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL
ESPACIO HABITADO. Félix de la Iglesia Salgado.

CIUDADES PARALELAS

Francisco Javier Montero-Fernández

¿Podemos imaginar ese espejo donde al asomarnos no nos viéramos? Solo la imaginación introduce el componente de la coherencia subjetiva como factor de comprensibilidad de la realidad. Pensemos, imaginemos y quizás podamos comprender la realidad tal y como el maestro belga René Magritte nos enseñó a mirar.

Toda ciudad ha encerrado la ideología de su época y sus acontecimientos que, como palpitaciones, eran reflejo del estado vivo de su realidad. No obstante, esa lectura siempre presta atención a los objetos que componen la ciudad más allá del pensamiento original de la idea o los conceptos que la definen, por ello queremos centrar la mirada en esas mil ciudades invisibles que se ubican en cada territorio urbano y que, como los ángeles de *El cielo sobre Berlín*, le ofrecen carácter y salvaguarda a cada lugar. Surge inevitablemente la idea de la "arquitectura informal" como aquella que establece la prioridad en las estrategias y en la que las formas no son sino un resultado, una consecuencia de un proceso que establece criterios proyectuales que van más allá de la afinación de una forma precisa e inequívoca. Nacerán miradas hacia la ciudad que nos la mostrarán como si se tratara de un juego de muñecas rusas, con lugares contenidos dentro de otros, descubriendo escalas invisibles que atienden a miradas alejadas de la forma, o que simplemente es efímera, o una simple consecuencia de un hecho social, comercial, político o deportivo para que cada autor, cada ciudadano, pueda construir su realidad, descubriéndola a todos.

La ciudad no puede ser pensada en términos de dimensión y forma. Los problemas tecnológicos se van dimensionando de manera que los grados de confort ya están definidos y son alcanzables sobre la base del agotamiento de unos recursos, a veces económicos, a veces naturales y, por ende, impagables. Los parámetros informales de las ciudades deben basarse en la heterogeneidad y la diversidad frente a la homogeneización, deben atender a la importancia de la sociedad, al lugar y a las formas de vivir la ciudad más que a las formas de sus objetos. La simultaneidad de usos es una de las ideas básicas que nos permitirán vivir en ciudades sin horario olvidando las zonas urbanas pensadas desde la perspectiva de un uso dominante. Los polígonos industriales, residenciales, turísticos o de usos deben desaparecer en favor de la heterogeneidad. Frente a lo privado será necesario pensar en lo público, pensar en escenarios urbanos, recuperar la ciudad del paseante, del *flâneur*, mejor que la calle-espectáculo, apoyar la cultura frente al comercio, en definitiva, pensar en una ciudad siempre viva.

Al revés que en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, intentaremos reflexionar sobre ciudades conocidas y reales coincidiendo con el autor italiano en la capacidad de la imaginación para construir la herramienta más útil para reflexionar sobre el futuro de nuestro entorno. Se trata de mirar las ciudades presentes, reales y vividas, pero conscientes de que el pensamiento más contemporáneo nos debe llevar a anteponer las ciudades percibidas por el individuo a las ciudades-objeto que existen incluso por encima de quien las habita. Las ciudades paralelas son las que existen tal y como las percibimos, son las ciudades que puede construir cada uno de los individuos que las habitan en su cotidianidad.

Nuestro tiempo es el tiempo de la ciudad, del lugar antagónico al territorio o, mejor dicho, de la destrucción de la ciudad. Hasta nuestro presente podíamos admitir el antagonismo ciudad y territorio, llegando al paroxismo en el que la ciudad señalaba los lugares singulares del territorio previo a su fundación. En este momento la ciudad se ha hecho extensa, ilimitada, identificándose con un nuevo territorio superpuesto al original, pero continuo e infinito y la ciudad, que siempre había sido el territorio específico de la arquitectura, se multiplica y se transforma en territorio urbano.

El modelo de ciudad homogénea, discontinua y extensamente definida está agotado. Solo la ciudad heterogénea, continua y autoalimentada mira al futuro. Averiguar cuáles son las ciudades ocultas que, potencial o eficazmente, encierra cada ciudad nos permitirá preguntarnos sobre las ciudades que cada uno de nosotros encerramos en nuestro pensamiento como arquitectos y que podemos ofrecer a nuestro tiempo.

MAQUETAS

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde

“La única otra cosa que había en el cuarto era una enorme plataforma que se alzaba en el centro del suelo, cubierta con lo que parecía una maqueta a escala, en miniatura, de una ciudad (...). “La ciudad de Willie es más que un simple juguete —dijo Flower—, es una visión artística de la humanidad”. Paul Auster. *La música del azar*, 1990.

Maqueta y dibujo han sido y son las dos herramientas con las que los arquitectos expresan y realizan sus proyectos. La equiparación del dibujo con el texto y del plano con el legajo o el documento histórico ha permitido transferir teorías y métodos desde otros campos de conocimiento (historia, geografía, sociología, filosofía, etc.) al del proyecto arquitectónico, perdiendo así su especificidad. En estos discursos, la maqueta queda relegada a un objeto satisfactoriamente ilustrativo, si acaso un artefacto de carácter totémico, como señala Mark Wigley, generalmente fotografiado junto al arquitecto-gigante.

Rafael Moneo propone, en su introducción a los *Escritos* de Robin Evans, que en este siglo ya comenzado se hace necesaria una reflexión crítica “desde dentro de la arquitectura”, es decir, desde los instrumentos y elementos disciplinares que le son propios, sin dejar atrás las aportaciones que puedan significar otros ámbitos de conocimiento. Si bien es cierto que en torno al dibujo se ha vertido una importante carga crítica por parte de los estudiosos de la arquitectura —sean arquitectos o no—, en lo que a la maqueta se refiere, el rol de este material creativo y de verificación ha quedado marginado de los análisis y discursos ligados al quehacer de sus creadores.

Este hecho está suponiendo una transición amnésica en el salto de la naturaleza analógica a la digital de esta herramienta. La maqueta digital pierde valores como la materialidad, el peso o el azar en su ejecución o su percepción, frente al hipercontrol geométrico de la versión digital, presidido por la visión sin márgenes en el que se basa lo virtual, alejada incluso del sentido corporal de la vista. Los procesos de impresión 3D, carentes de una reflexión metodológica sobre su antecesora, acostumbran a producir objetos “escapados” de la pantalla del ordenador, lejos de la depuración del dibujo digital, que sí ha sabido heredar una parte del bagaje disciplinar del dibujo a mano.

La maqueta desempeñó durante el siglo XX un papel clave no solo en la divulgación de las nuevas arquitecturas a través de exposiciones y publicaciones. En estos objetos se transfieren a la arquitectura los saberes y procedimientos de las bellas artes, así como de las artes y oficios, formaciones de las que proceden los arquitectos del siglo XX hasta bien avanzado este, justo cuando se afianzan las escuelas de arquitectura propiamente dichas y se introducen en ellas críticos e historiadores. Por otra parte, los vínculos entre ingeniería y arquitectura que han caracterizado y caracterizan la arquitectura desde hace siglo y medio encuentran sus propias maquetas, artefactos que sustituyen los modelos matemáticos por una herramienta más proclive a la arquitectura, la del tanteo. La maqueta se sitúa así en el umbral existente entre la estancia del pensamiento del arquitecto —tan hermosamente representadas en las acuarelas de Michael Gandy, del estudio de John Soane— y el espacio exterior de lo físico, de lo comprobable y tangible.

La relación de la maqueta con el mundo de la cinematografía, su condición de objeto que convoca a su alrededor diversos puntos de vista, sus relaciones con el arte, en particular con la escultura, o con procesos cercanos al mobiliario son, entre otras muchas, las puertas que permiten enlazar la tradición de esta herramienta con nuestra más absoluta contemporaneidad. De hecho, la maqueta sigue siendo un elemento central en los procesos de creación de los arquitectos actuales, si bien el conocimiento de su uso parece quedar guardado guardado puertas adentro, como si de un miembro atrofiado del *Homo faber* se tratara. Richard Sennett, al igual que arquitectos como Juhani Pallasmaa, o publicaciones como la revista *OASE*, están reivindicando una nueva artesanía, en el sentido de oficio, para nuestra tarea, en la que incorporar las posibilidades de lo digital desde una inteligencia corporal, cuya experimentación 1:1 es la arquitectura.

La convocatoria de este número se dirige a todos aquellos trabajos de investigación que presenten conclusiones sobre la vinculación de la maqueta en los procesos creativos del proyecto arquitectónico, así como aquellos estudios que propongan relaciones transversales de la maqueta arquitectónica con otros campos del conocimiento como las artes, la ingeniería, los oficios, etcétera. También a los estudios ligados a vincular la maqueta digital con la experiencia física de la arquitectura. A su vez, también se considerarán afines a la temática presentada aquellos textos científicos que se centren en el uso de la maqueta en exposiciones y publicaciones.



Nº15 PpA: Maquetas, noviembre 2016.

VIDA DE LAS MAQUETAS: ENTRE LA REPRESENTACIÓN Y LA SIMULACIÓN. Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde.

LA MAQUETA DE CÁDIZ DE 1779. UTILIDAD MILITAR O METÁFORA DE PODER. Gabriel Granado Castro; José Antonio Barrera Vera; Joaquín Aguilar Camacho.

RETRATANDO SUEÑOS. FOTOGRAFÍAS DE MAQUETAS DE ARQUITECTURA MODERNA EN ESPAÑA. Iñaki Bergera Serrano

TRASLACIONES MIESIANAS. Valentín Trillo-Martínez.

JEAN PROUVÉ Y KONRAD WACHSMANN. DOS FORMAS DE UTILIZAR LA MAQUETA COMO HERRAMIENTA DE PROYECTO. Ruth Arribas Blanco.

BOCETANDO UNA “SÍNTESIS DE LAS ARTES”. LE CORBUSIER MODELA EN NUEVA YORK. Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde.

LOUIS I. KAHN, EL PAISAJE TELÚRICO Y LAS MAQUETAS DE ARCILLA. José María Jové Sandoval.

LA GENERACIÓN DEL ESTRUCTURALISMO HOLANDÉS A TRAVÉS DE SUS MAQUETAS. EL CASO DE HERMAN HERTZBERGER, 1958-1968. Víctor Rodríguez Prada.

ENRIC MIRALLES Y LAS MAQUETAS: PENSAMIENTOS OCULTOS ENTRECruzADOS Y OTRAS INTUICIONES. Jesús Esquinas Dessy; Isabel Zaragoza de Pedro.

ARQUITECTURAS MINIATURIZADAS Y SU CONTEXTUALIZACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. Angélica Fernández-Morales; Luis Agustín Hernández; Aurelio Vallespín Muniesa.

LA MAQUETA CONCEPTUAL EN LA ARQUITECTURA PARAMÉTRICA: LA MATERIALIDAD DIGITAL COMO ICONO. Mónica Val Fiel.

FEDERICO LÓPEZ SILVESTRE: MICROLOGÍAS O BREVE HISTORIA DE ARTES MÍNIMAS. Inmaculada Murcia Serrano.



Nº16 PpA: Prácticas modernas contemporáneas, mayo 2017.

PRÁCTICAS DOMÉSTICAS CONTEMPORÁNEAS. LA ARQUITECTURA AL LÍMITE. Begona Serrano-Lanzarote; Alberto Rubio-Garrido; Carolina Mateo-Cecilia.

L'HABITAT D'AUJOURD'HUI ET DE DEMAIN : FLEXIBLE, ADAPTABLE, REVERSIBLE? Monique Eleb.

DEL TIPO COMO TEORÍA A LO DOMÉSTICO COMO PRÁCTICA / FROM THE TYPE AS THEORY TO THE HOME AS PRACTICE. Jorge Torres-Cueco.

MAISON SUSPENDUE (1935-1979). PRÁCTICAS DOMÉSTICAS RADICALES: EL ESPACIO INÚTIL. Jorge Tárrago-Mingo.

EL PAPEL DE LAS COOPERATIVAS DE VIVIENDA SIN FINES DE LUCRO EN EL DESARROLLO URBANO. EL CASO DE KALKBREITE. Esperanza M. Campaña-Barquero.

GEROHABITACIÓN, COHABITACIÓN, INDETERMINACIÓN: TRES ESTRATEGIAS DE PROYECTO PARA LA TERCERA EDAD. Alejandro Pérez-Duarte Fernández; Bruno Cruz Petit.

ESTRUCTURAS DEL HABITAR. COLECTIVIDAD Y RESILIENCIA COMO ESTRATEGIAS DE PROYECTO. Alberto Peñín Llobell.

ABITACOLO DE BRUNO MUNARI: INFANCIAS DOMÉSTICAS CONTEMPORÁNEAS. Clara Eslava-Cabanellas.

ESPACIO UBICUO COMO RED DE OBJETOS. Manuel Cerdá Pérez.

BEGOÑA SERRANO LANZAROTE; CAROLINA MATEO CECILIA; ALBERTO RUBIO GARRIDO (ED.): GÉNERO Y POLÍTICA URBANA. ARQUITECTURA Y URBANISMO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO. Inés Novella Abril.

CAROLINE MANIAQUE-BENTON, WITH MEREDITH GAGLIO (ed.): WHOLE EARTH FIELD GUIDE. Laurent Baridon.

PRÁCTICAS DOMÉSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Alberto Rubio Garrido

En la vivienda se conjuga una serie de características que dan cuenta del histórico interés que ha despertado en los arquitectos. En ella se afrontaron, quizás como en ningún otro ámbito, los desafíos más significativos de la modernidad arquitectónica. Con anterioridad, en la arquitectura residencial predominaba una aproximación mimética, en la que se imponían preconcepciones socioeconómicas del usuario. Esta forma tradicional de producir la residencia tenía como consecuencia una estabilización cultural dotada de un cierto sentido de lo doméstico que contrastaba con el periodo posterior a la Gran Guerra. Las dos guerras mundiales y los movimientos migratorios masivos motivaron, en efecto, la necesidad de producir viviendas en el menor tiempo posible y a una escala hasta entonces desconocida y, sobre todo, inabarcable desde los códigos tradicionales.

La definición de la vivienda mínima, entendida como aquella capaz de satisfacer esta demanda desde unas exigencias máximas de confort con el menor coste posible, ocupó el centro del debate arquitectónico a nivel mundial. La arquitectura, como disciplina moderna, se arrogó entonces esta obligación de reestructurar la sociedad, asumiendo un papel soberanista al intermediar entre "necesidad" y "satisfacción" estableciendo criterios de habitabilidad por medio de mecanismos racionalizadores. Desde entonces, especialmente desde hitos como los congresos CIAM, se han sucedido numerosos intentos por reformular la relación vivienda-sociedad: conceptos como "vivienda mínima", "vivienda racional", "vivienda obrera", "vivienda colectiva" o "vivienda social" responden a este interés.

Abandonados en la actualidad estos planteamientos maximalistas e inmersos en una profunda crisis financiera, se abre la posibilidad de reflexionar sobre el significado de la vivienda con una renovada perspectiva. Hoy se hace ineludible la búsqueda de alternativas más adecuadas a la problemática en la que se desenvuelve la sociedad contemporánea. La reflexión parte, de un lado, de la crítica a aquellos procesos de normalización y tipificación de la vivienda que han consolidado un patrón hegemónico más eficaz en su mercantilización que en su vocación de servicio; por otro, de la creciente saturación del mercado inmobiliario y la crisis financiera global, que cuestionan de raíz el modelo desarrollista que ha presidido hasta ahora la política de vivienda, especialmente en España. Ante este panorama, nuevas propuestas arquitectónicas situadas al borde del sistema tratan de dar respuesta a los retos actuales generando oportunidades, además de solucionar problemas. Surgen proyectos colaborativos; nuevas formas de gestionar el proyecto y su construcción. Se asumen procesos de hibridación de usos, del sentido o del tipo habitacional. Se atiende con preferencia a las necesidades de colectivos singularizados —monoparentales, homoparentales, multiculturales, con movilidad reducida...—. Se acuñan conceptos como "vivienda sostenible", "vivienda flexible", "vivienda difusa" o "vivienda solidaria". La industria y la tecnología de la construcción emergen como campos de investigación imprescindibles para conseguir nuevas alternativas de espacios mínimos habitables ajustados a las nuevas demandas sociales y económicas. Los límites de la intervención arquitectónica en el ámbito de lo doméstico se difuminan; escalas constitutivas de la relación de la arquitectura con la vivienda como la unidad habitacional, el edificio, el barrio, la ciudad o el territorio deben también revisarse. Incluso la disciplina arquitectónica como núcleo de esta relación está siendo cuestionada.

Entre los temas que abre esta convocatoria interesan aquellos artículos de investigación que, basados en propuestas arquitectónicas que, aun transgrediendo las rigideces del marco normativo, tratan de dar respuesta a los retos actuales; propuestas que reformulan los espacios —privados y colectivos, públicos o no—, se apropian de las tecnologías actuales y pasadas o buscan alternativas para el edificio, el barrio o la ciudad. Si en los albores de la modernidad arquitectónica las necesidades sociales del momento se concretaron en propuestas como la vivienda mínima, hoy el problema se ha desplazado a un terreno lábil, transdisciplinar, que se sitúa en el límite. Quizás el foco no esté ya tanto en la vivienda cuanto en sus límites. Interesa una arquitectura que trascienda su marco disciplinario y proponga nuevos sentidos de la domesticidad hoy: no tanto viviendas *sensu stricto*; antes bien, "prácticas domésticas contemporáneas".

ARQUITECTURA ESCOLAR Y EDUCACIÓN

Rosa María Añón-Abajas

La revisión del patrimonio educativo está de moda, no en vano están aconteciendo los centenarios de relevantes instituciones de enseñanza en Europa y en España. Pero esta serie de aniversarios llega en un momento poco afortunado, ya que otras prioridades ensombrecen lo que debería ser un formidable contexto para evolucionar sobre la revisión de experiencias exitosas en pedagogía y educación que impulsaron excelentes ensayos de arquitectura escolar propiciando avances. Revistas nacionales e internacionales de educación están abordando esta labor desde el ámbito historiográfico y pedagógico, revisando la evolución y los hitos en la legislación, los programas de enseñanza, los materiales educativos, etc.

Hay algunas contribuciones importantes que tímidamente inciden en la relevancia del papel pedagógico de la arquitectura, pero los investigadores del ámbito de la educación no se ocupan suficientemente de ello y cuando lo hacen, por lo general, se centran en edificios históricos con un tono un tanto romántico para reivindicar el patrimonio educativo como valor etnográfico. A veces ordenan y transcriben una serie de documentos relativos a la vida de un edificio determinado, o de una serie de edificios en una comarca, sin llegar a considerar que son elementos constituyentes de una red de ordenación territorial y control ideológico y cultural. Otras veces se llega a relacionar la existencia de determinados elementos tipológicos con programas políticos de educación, pero poco se incide en cuánto debe esa innovación a la repercusión de la ley en la formalización de los espacios para la enseñanza, o viceversa, cuánto se debe a la iniciativa innovadora de los arquitectos que arriesgan más allá de lo estrictamente propuesto por las normas y que determinadas propuestas exitosas acaben consolidándose y normalizándose.

Estas visiones desde disciplinas distantes a la arquitectura contrastan con la apreciación que tenemos los arquitectos que hemos hecho o analizado edificios docentes, apreciando la importancia que una concepción espacial concreta puede alcanzar al favorecer o impedir la realización de determinadas actividades, permitiendo o imposibilitando el desarrollo de determinados programas educativos y el progreso consecuente. Convendría favorecer un mayor contacto entre pedagogos y arquitectos, artistas y técnicos, para amplificar la capacidad educativa de la arquitectura escolar.

La arquitectura siempre ha tenido un papel decisivo en la educación popular. Hay ejemplos en los que esta cualidad de la arquitectura para educar se ha aprovechado. Podemos observar cuantas ocasiones nos parezcan relevantes; no solo centros docentes y sus diversas tipologías edificatorias correspondientes a los distintos modelos educativos generados a lo largo de la historia, sino todas las implicaciones que la escuela moderna ha tenido como promotora de la arquitectura o como reflejo de la progresión propia de las teorías arquitectónicas en razón de la evolución cultural.

En un contexto como el actual, donde tanto importa la transferencia de la investigación al progreso económico y social, es difícil comprender que se desprecie la evidente capacidad pedagógica de la arquitectura para incidir en la transmisión de valores tan importantes como el uso racional no abusivo del espacio y los recursos, algo que depende mucho de la arquitectura donde se localizan las actividades docentes y formativas.

Sobre este tema de arquitectura escolar, este número busca provocar una reflexión consistente desde y para la actividad del proyecto arquitectónico, tanto en tiempos pretéritos, donde se defendió el papel protagonista de la arquitectura en la educación, como también en la actualidad, donde el protagonismo de la arquitectura queda, en la mayor parte de los casos, absolutamente reducido, sin ningún sentido.

No buscamos, por lo tanto, explicar ni la idea ni la pedagogía sin concretar el modelo, sino desgarrar el modelo, entender la arquitectura y luego relacionarlo con las ideas germinales. Se trata de evidenciar la fuerte dosis de coherencia ideológica que hay en los procesos constructivos para la materialización de la arquitectura; es decir, cuando desde la misma génesis del proyecto se llega a una implicación con el detalle tecnológico.

Insistimos en el interés que tiene descubrir propuestas valientes en este sentido y buscar un mensaje completo que integre resultado, forma, aplicación y soporte teórico, explicitando y transparentando todo el proceso.



Nº15 PpA: Arquitectura escolar y educación, noviembre 2017.

NUEVOS ESCENARIOS EDUCATIVOS PARA UN NUEVO SIGLO. Rosa María Añón-Abajas.

DIALOGUE FRANCE-ALLEMAGNE SUR L'ARCHITECTURE ET LA PEDAGOGIE. Anne-Marie Châtelet.

LAS ESCUELAS DE ASPLUND: PRIMEROS PROYECTOS, RAZONES ENSAYADAS. Pablo López-Santana.

HANNES MEYER Y LA ESCUELA FEDERAL ADGB: LA SERIE COMO ESTRATEGIA FORMAL. Víctor Larripa Artieda.

EL COLEGIO DE HUÉRFANOS DE FERROVIARIOS DE TORREMOLINOS. UN EJEMPLO DE INNOVACIÓN DOCENTE DESDE EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO. Mar Loren-Méndez; Daniel Pizón-Ayala; Ana Belén Quesada-Arce.

LAS ESCUELAS DE HANS SCHAROUN VERSUS LA ESCUELA FINLANDESA EN SAUNALAHTI. Carla Sentieri Omarrementería; Elena Verdejo Álvarez.

BRUTALISMOS EDUCATIVOS. LA ARQUITECTURA COMO NUEVA PSICOGEOGRAFÍA SOCIAL. Patricia de Diego Ruiz.

DEL AULA A LA CIUDAD. ARQUETIPOS URBANOS EN LAS ESCUELAS PRIMARIAS DE HERMAN HERTZBERGER. Esther Mayoral-Campa; Melina Pozo-Bernal.

¿PUEDEN LOS PATIOS ESCOLARES HACER CIUDAD? María Pía Fontana; Miguel Mayorga Cárdenas.

EL ESPÍRITU DE AQUEL HOMBRE BAJO EL ÁRBOL. LA GUARDERÍA FUJI DE TEZUKA ARCHITECTS. Alberto López del Río.

ROSA MARÍA AÑÓN ABAJAS: LA ARQUITECTURA DE LAS ESCUELAS PRIMARIAS MUNICIPALES DE SEVILLA HASTA 1937. Gloria Rivero-Lamela.

ALFRED ROTH: THE NEW SCHOOL. Amadeo Ramos-Carranza.

PLAN NACIONAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES (VOLUMEN I) PROYECTOS TIPO DE ESCUELAS RURALES Y VIVIENDAS DE MAESTROS. PLAN NACIONAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES (VOLUMEN II) PROYECTOS TIPO DE ESCUELAS GRADUADAS. Josefina González-Cubero.



Nº18 PpA: Arquitecturas al margen, mayo 2018.

CONTRACULTURA, ACCIONES Y ARQUITECTURA.
Amadeo Ramos-Carranza; Rosa María Añón-Abajas.

MÁRGENES DE ACCIÓN: EL PROCESO ARTESANAL
COMO MÉTODO DE PROYECTO EN LA ARQUITECTURA
CONTEMPORÁNEA DE PARAGUAY. José Luis Uribe
Ortiz.

HONESTIDAD MATERIAL. CASTLECRAG 1920–1937.
Javier Mosquera González.

(IM)POSIBILIDADES DE LA VIVIENDA PARTICIPATIVA:
RETORNANDO AL SISTEMA FLEXIBO. Rodrigo Rieiro
Díaz; Kim Haugbølle.

LA ESTELA DE LAS INGENIERAS DOMÉSTICAS
AMERICANAS EN LA VIVIENDA SOCIAL EUROPEA.
Carmen Espejel Alonso; Gustavo Rojas Pérez.

PRÁCTICAS DISIDENTES. LA PROPUESTA PARA EL
CONJUNTO RESIDENCIAL DE SUVIKUMPU DE RAILI Y
REIMA PIETILÄ. Enrique Jesús Fernández-Vivancos
González.

GRADAS, DOMOS Y CASITAS. ARQUITECTOS
ACTIVADORES DEL ESPACIO COMÚN EN LA PLAZA
CULTURAL, NUEVA YORK. Natalia Matesanz Ventura.

DELIRIO Y ANOMIA EN LA OBRA DE LEBBEUS
WOODS. Fernando Díaz-Pinés Mateo.

CAROLINE MANIAQUE: GO WEST! DES ARCHITECTES
AU PAYS DE LA CONTRE-CULTURE. Jorge Torres
Cueco.

BERNARD RUDOLFSKY: ARCHITECTURE WITHOUT
ARCHITECTS, A SHORT INTRODUCTION TO NON-
PEDIGREED ARCHITECTURE. Mar Loren-Mendez.

IRIA CANDELA: SOMBRAS DE CIUDAD. ARTE
Y TRANSFORMACIÓN URBANA EN NEW YORK
1970–1990. Ángel Martínez García-Posada.

ARQUITECTURAS AL MARGEN

Amadeo Ramos-Carranza; Rosa María Añón-Abajas

En 1971 Charles Jencks publicó un singular cuadro del tiempo en el que recogía las numerosas tendencias, movimientos, períodos, modas, términos, en definitiva, que habían llenado de acontecimientos la arquitectura desde la pasada década de 1920. Además, completaba este cuadro haciendo una extrapolación de lo hasta entonces acontecido, formulando una predicción de hechos hasta llegar al año 2000. Bruno Zevi destacaba de la representación gráfica de Jencks su visión fragmentaria, acaso inconexa, que parecía profetizar un futuro incierto y poco clarificador, en los numerosos términos en los que se diluía la arquitectura a medida que se aproximaba al final del siglo XX. En este mapa dibujado por el arquitecto americano destacan con mayor intensidad unas palabras sobre otras; por entonces, una novedosa imagen de "nube", hoy habitual en el mundo digital. Manchas redondeadas sin forma determinada engloban grupos de palabras o las dejan separadas por vacíos como lagunas. Las palabras grafiadas a mayor tamaño corresponden con los hechos que han marcado con mayor intensidad el devenir de la arquitectura del siglo XX; otras, aun siendo pequeñas, aparecen recurrentemente insistiendo en ofrecer una alternativa válida, fuera de los medios y mecanismos de producción habituales de la arquitectura; ideas aisladas que no tuvieron las mismas oportunidades que aquellas amparadas por el corpus teórico de una vanguardia, de un movimiento internacionalmente reconocido, de una ideología asumida o impuesta, es decir, por las arquitecturas pertenecientes a lo que en cada momento podría considerarse *establishment*.

Toda arquitectura tiene algo de laboratorio, algo de experimentación que suele concluir en una nueva situación. Pero en este caso nuestro interés radica en revisar las arquitecturas que se gestaron al margen de esos grandes nombres, teorías, períodos y terminologías sobre los que, fundamentalmente, se ha estructurado y transmitido el conocimiento de la arquitectura. No se trata, por lo tanto, de aquellas utopías que, si bien se promulgaron como alternativa a lo convencional, rápidamente se convirtieron en iconos de una nueva tendencia con intención de alcanzar el estatus de "teoría general". Ni de aquellas arquitecturas manifiesto presentadas en las diversas exposiciones o eventos del siglo XX que, en algunos casos, consiguieron dar fama a su autor y, en otros, convertirse en tendencias dominantes que incrementaron el tamaño de algunas de las palabras que más brillan en el gráfico de Jencks.

En este número, la revista *PpA* se interesa por aquellas arquitecturas manifiestamente alternativas, surgidas al margen de las corrientes mayoritarias. Ensayos que se enfrentan a los sistemas convencionales de pensar y producir la arquitectura, que se alejan de los modos habituales en los que se lleva a cabo su construcción y, por supuesto, de su comercialización, reivindicando otra sociedad posible. A lo largo del siglo XX y las primeras décadas del XXI, cada fenómeno cultural macroscópico ha propiciado una reacción contraria evidenciando que, en lo cultural, la tercera ley de Newton, por la que toda acción conlleva una reacción, es siempre desigual; nos interesa observar la relación de estas arquitecturas surgidas al margen con el contexto intelectual establecido; lo que han aportado a sus generaciones y a las siguientes; o la manera en que han pervivido, se han transformado o si finalmente han sido absorbidas por la cultura oficial.

Por supuesto, nuestro registro no quiere ser solo histórico y la situación actual no es tan diferente a otras pasadas: las circunstancias sociales cambian, los problemas son otros y, de nuevo, algunas tecnologías no parecen ser ya tan adecuadas. Las valiosas herramientas disciplinares son puestas en crisis y se propone sustituirlas por otras nuevas; puede que solo hayan quedado temporalmente inutilizadas a la espera de ser reactivadas o recuperadas. De la misma manera, también se duda del conocimiento teórico acumulado: pesa demasiado para ser sintetizado. Parece mejor actuar dispuestos a aprender de nuevo con cada experimento. Todo induce a una actitud naturalmente rupturista y contracultural que recuerda hechos ya sucedidos y también olvidados. Solo parecen posibles acciones únicas, temporales, irreproducibles, nuevas en cada ocasión...

Recordamos, como siempre, nuestra vinculación al área de proyectos arquitectónicos y, como en el número anterior, no buscamos el desarrollo o exposición teórica o ideológica que estas arquitecturas al margen o contraculturales pudieran albergar; solo a través de ellas podrían explicarse su contexto, las ideas o las inquietudes que las originaron.

ARQUITECTURAS Y ESPACIOS-SOPORTE

Amadeo Ramos-Carranza

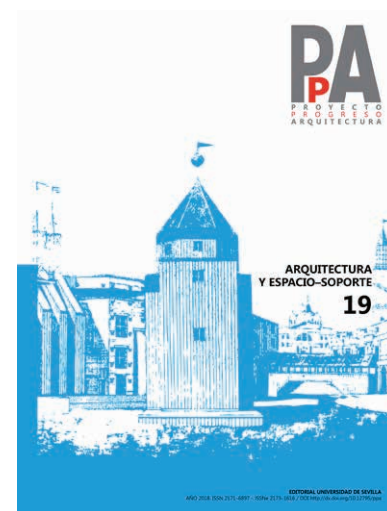
Las alteraciones que una nueva arquitectura produce en un entorno consolidado han sido un tipo de intervención frecuente a lo largo de historia, revelando, a veces, situaciones intencionadamente transgresoras. El tiempo es un factor determinante en la arquitectura que acaba desvelando multitud de relaciones y acciones, algunas de ellas no programadas o no previstas por el proyecto, pero que suelen ocurrir en espacios intervenidos por el hombre y acondicionados por la arquitectura. George Perec observó y descubrió las múltiples “tentativas” de uso de un espacio anotando durante tres días todo lo que ocurría en la plaza Saint-Sulpice de París. Aldo Rossi, en su *Autobiografía científica*, observando detenidamente sus diferentes e inconclusos levantamientos de la milanese plaza Leonardo da Vinci, también descubría una condición intangible de la plaza dibujada que la volvía siempre original, “... una especie de dimensión otra del espacio”. Hay lugares que poseen una condición dinámica, aparentemente oculta, que solo es capaz de detectar el paciente observador o la persona que con frecuencia lo vive.

Estos dos ejemplos ponen su atención en dos aspectos bien distintos. Aldo Rossi, en la forma arquitectónica del espacio de la plaza; George Perec atiende a los acontecimientos que ocurren en ella, al ser usada por las personas. El dibujo de Rossi casi lo podemos imaginar; en el de Perec quizá solo aparecerían las huellas de los acontecimientos narrados: pisadas, trayectorias o manchas cromáticas que indicarían las partes más frecuentadas, las pausas, las comunicaciones o las estancias. Y superponiendo ambos dibujos se descubriría que lo observado por Perec sucede sobre los pavimentos, entre el mobiliario y la vegetación, junto a las fuentes, los quioscos provisionales o frente a edificios públicos; las arquitecturas que habría dibujado Aldo Rossi.

Para que surjan estos tipos de acontecimientos se necesita un *espacio-soporte*, un escenario identificable, estable y permanente frente a impredecibles sucesos, variables y cambiantes, a veces solo apreciables en tiempo real.

Pero para que esto ocurra, ¿necesita una *arquitectura* un *espacio-soporte*? ¿Se puede entender o crear un *espacio-soporte* desde los distintos elementos o arquitecturas que acontecen dentro de él o que lo componen? ¿Qué capacidad tiene la arquitectura de alterar las “tentativas” de uso de un *espacio* habitado generando nuevas cartografías? Diferentes ejemplos darían diferentes respuestas a estas preguntas. Construcciones efímeras, temporales, como los montajes o instalaciones anónimas de teatros ambulantes, mercadillos o ferias que aparecen repetidamente en la ciudad. En otras ocasiones, la *arquitectura* y el *espacio-soporte* se han gestionado simultáneamente, como el parque de La Villette que diseñó Bernard Tschumi, en el que las *folies* se situaron estratégicamente en un suelo de nueva creación, aunque el arquitecto suizo también veía que su sistema de *folies* podía extenderse por todo París generando, quizá, un nuevo mapa *psicogeográfico* de la ciudad. Hay arquitecturas de autor que intentan no renunciar a su relación con el *espacio-soporte*, como algunos pabellones temporales —no todos— que cada año se construyen en la Serpentine Gallery en Hyde Park. Aunque quizá uno de los ejemplos más sugerentes sea el Teatro del Mundo que diseñó Aldo Rossi en 1979 desplazándose por mares y lagos: ese ingente mundo perteneciente a nadie sobre el que constantemente, y por instantes, se cartografiaban las *trayectorias de barcas y vaporetos*.

Este número de *PpA* quiere profundizar en esas relaciones entre *arquitectura* y *espacio-soporte*: es decir, las transformaciones que suceden cuando un escenario concreto, en uso y habitado, altera su contenido y dicha alteración está provocada, obligatoriamente, por una nueva arquitectura —permanente o efímera— que se introduce en ella, observando los cambios que acontecen y sus consecuencias. Se impone un orden de aparición y, consecuentemente, una obligada secuencia temporal: mientras el *espacio-soporte* podrá pertenecer a cualquier tiempo, la arquitectura que posteriormente lo altera deberá ser lo suficientemente reciente como para generar un debate entre *espacio-soporte* y *arquitectura* vinculado a la teoría y práctica de nuestro tiempo. Este debate no podrá olvidar a las personas, que serán igualmente protagonistas. Por esta razón, y para este número, los *espacios-soporte* deberán ser *públicos*. Quedan así acotadas las investigaciones que buscamos.



Nº19 PpA: Arquitectura y espacios-soporte, , noviembre 2018.

SVERRE FEHN: EL LUGAR COMO SOPORTE. Antonio Millán Gómez.

CENTRAAL BEHEER: LOS LÍMITES DEL ESTRUCTURALISMO EN LA CONFIGURACIÓN DE UN ESPACIO-SOPORTE. Rebeca Merino del Río; Julio Grijalba Bengoetxea.

EL CONCEPTO DE LOW ROAD DE STEWART BRAND COMO FUNDAMENTO DE ESTRATEGIAS PARA LA ADAPTABILIDAD DE LOS ESPACIOS EN LA VIVIENDA CONTEMPORÁNEA. José Luis Bezos Alonso.

OBJETOS EN LA CIUDAD. DONALD JUDD Y EL PROYECTO PARA LA CALLE STEINBERGGASSE DE WINTERTHUR. Pablo Llamazares Blanco; Fernando Zapaarain Hernández; Jorge Ramos Jular.

DE LA WIDOW'S WALK A SECURITY. UNA INTERPRETACIÓN SOBRE LAS MASQUES DE JOHN HEJDUK. Carlos Barberá Pastor.

THE WEATHER PROJECT: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS METEOROLÓGICOS PARA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ESCENARIO PÚBLICO. Tomás García Piriz.

EL ESPACIO DE LA EXPERIENCIA EN LAS ARQUITECTURAS DE RICHARD HAMILTON. Luz Paz-Agras.

JAMES STIRLING Y EL PROYECTO DE LA TATE GALLERY EN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982-88. Eusebio Alonso García.

JOHN HEJDUK: VÍCTIMAS. Gabriel Bascones de la Cruz

KEVIN LYNCH: THE IMAGE OF THE CITY. José Manuel López-Peláez

CARMEN DÍEZ MEDINA; JAVIER MONCLÚS FRAGA (EDS.): VISIONES URBANAS DE LA CULTURA DEL PLAN AL URBANISMO PAISAJÍSTICO. María Teresa Pérez-Cano.



Nº20 PpA: Más que arquitecturas, mayo 2019.

ARQUITECTURA Y OTROS CORRELATOS. Rosa María Añón-Abajas.

MICROHISTORIAS DE ARQUITECTURA Y CINE I: LOS ARQUITECTOS EN LOS CONGRESOS CINEMATOGRAFICOS EN ESPAÑA, 1928-1931. Josefina González-Cubero.

ESTANCIAS. EL ESPACIO AMPLIADO DEL HABITAR. José Morales Sánchez; Sara de Giles Dubois.

FICCIONES. DE LA ARQUITECTURA NARRATIVA Y LAS NARRACIONES ARQUITECTÓNICAS AL ARQUITECTO COMO CONTADOR DE HISTORIAS. Luis Miguel Lus Arana.

DE LA INTENCIÓN DIBUJADA A LA REALIDAD CONSTRUIDA. MIES EN WEISSENHOF SIEDLUNG. Jorge Bosch Abarca.

HOUSE OF CARDS: EL "CONTINENTE" EAMES EN UNA BARAJA DE CARTAS. Nieves Fernández Villalobos.

DE LA POESÍA A LA EXPERIMENTACIÓN: LA HOSPEDERÍA DEL ERRANTE EN CIUDAD ABIERTA (QUINTERO, CHILE). Pablo Manuel Millán-Millán

ARQUITECTURA Y MÁQUINAS DE MOVIMIENTO PARA EL NUEVO SIGLO. RENZO PIANO EN EL ESPACIO-EVENTO. Laura Moruno Guillermo.

FRANK LLOYD WRIGHT: EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA. Alfonso Díaz Segura.

DANIEL MOVILLA VEGA (ED): 99 YEARS OF THE HOUSING QUESTION IN SWEDEN. Carmen Espegel Alonso.

10 AÑOS PROMOVRIENDO LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA: LA REVISTA *PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA*. Amadeo Ramos-Carranza; Rosa María Añón-Abajas; Francisco Javier Montero-Fernández; Alfonso del Pozo y Barajas; Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde; Juan José López de la Cruz; Guillermo Pavón Torrejón; Germán López Mena; Esther Mayoral Campa.

MÁS QUE ARQUITECTURA

Rosa María Añón-Abajas

El número 20 de *PpA* significa mucho; cuando se publique en mayo de 2019 se cumplirán diez años de intenso trabajo, indicios de calidad crecientes y un consecuente reconocimiento como revista científica. Merecemos festejarlo con un número señalado que ponga un compromiso con la innovación, como en su día hizo la Bauhaus, que, no casualmente, también celebra centenario.

¿Hay futuro para la arquitectura? Pensamos que sí, por eso, como revista científica, además de revisar y actualizar el conocimiento previo, nuestra prioridad es el abordaje de la primicia que se encuentra en la frontera del conocimiento. La investigación de frontera para superar los grandes retos de la humanidad nos concierne a todos, también a los arquitectos que tenemos que arriesgar para reivindicar con fuerza un área de arquitectura diferenciada de las ingenierías sin generar conflicto ni oposición, sino muy al contrario, como colaboración necesaria. Si los arquitectos reconocemos a los ingenieros capaces de hacer aportaciones notables a la arquitectura, los ingenieros, consecuentemente, deberían reconocer a los arquitectos capaces de proponer ingenios singulares, ya sean estrictamente arquitectura o más que arquitectura.

El arte de la construcción se aplica a todo, afectando a multitud de sujetos y escalas: habitantes, edificio, barrio, ciudad, territorio, paisaje, estructuras e infraestructuras, mobiliario, manejo, vehículos, ropa, propuesta y experimentación de nuevos materiales, productos y sistemas constructivos, diseños industriales de todo tipo, prototipos patentables, creación de empresas, fotografía, cine, teatro, realidad virtual... Toda producción de interés general merece reivindicarse. Definitivamente, los tipos de perfiles profesionales "artístico" y "técnico" en que tradicionalmente nos clasifica la Academia parecen insuficientes frente a la realidad múltiple y transversal que hoy nos envuelve; la sociedad demanda cada vez más productos híbridos y reclama con fuerza creciente la visión completa del artista con gran preparación técnica o del técnico con gran capacidad creativa; en definitiva, artistas y técnicos capaces de mediar entre la ciudad y sus habitantes para un mayor bienestar.

Estudiar el pasado indagando en utopías aparcadas o en provocadores manifiestos alternativos no sirve plenamente a los anhelos de una sociedad en permanente cambio y decidida a reconocer sus misiones y enfrentarlas en presente y futuro. Más que repasar lo sabido —restaurar, rehabilitar, reciclar, reordenar, superponer, construir sobre lo construido, repensar lo pensado, tantear nuevos criterios, etc.—, necesitamos refrescar el pensamiento experimentando soluciones concretas a problemas ciertos.

La mayor parte de la población mundial requiere atención urgente; además, reclama soluciones "a medida" e individualizadas. El confort no es solo cuestión de utilidad, como nos han hecho creer, también la belleza y el equilibrio importan y aportan. Igual sucede con la posibilidad de sentirse capaz de incidir en la tendencia global desde una actitud personal aparentemente insignificante. Es imposible creer en una regeneración social sin regeneración urbana y sin arquitectos que investiguen y ensayen nuevas fórmulas para atender a todos, individual y colectivamente, especialmente a los más desfavorecidos.

Los planes europeos de investigación priorizan líneas de trabajo que estimulan el desarrollo en áreas estratégicas. De forma implícita, fomentan una actitud de trabajo aparentemente más solidaria y cohesiva de la comunidad científica. Pero, curiosamente, olvidan la arquitectura como área específica de conocimiento. ¿Cómo es posible? Apreciados colegas, los arquitectos, al servicio de la sociedad, tenemos una misión técnica y una misión social; hay pendientes muchísimos retos que afectan seriamente a la humanidad. No solo tenemos que empeñarnos en ofrecer la solución mejor y más ambiciosa en todo, además tiene que ser acertada, aceptada, compartida y amable para convencer al habitante y que se mantenga en el tiempo y, sobre todo, visible para defender el valor de la arquitectura.

El número 20 de *PpA* pretende así presentar diversos campos de trabajo propios de la arquitectura y, superando visiones profesionales estáticas, reconocer en toda su amplitud las capacidades del arquitecto.

Interesan artículos sobre arquitecturas experimentales, ensayos materializados y comprobables que propongan soluciones eficaces, generalizables, visibles y trascendentes: ecoaldeas, ecomateriales, energías limpias, ciudades comestibles son etiquetas que apuntan una nueva cultura que necesita producir, identificar y visibilizar una arquitectura consecuente.

Artículos sobre nuevos ensayos de habitar puestos en práctica y que se encuentren actuando en la transformación hacia una sociedad mejor, como aquellos que ya ofrecen ciudad y vivienda inclusiva y saludable, cien por cien accesible para todos en igualdad; o los que contribuyen a conservar y/o regenerar el medio ambiente natural y el patrimonio cultural; o aquellos que reciclan construcciones obsoletas dignificándolas generosamente en lo ético y lo estético, optimizando los recursos para reducir el gasto energético... y, siempre, ambicionando formular una arquitectura trascendente.

Artículos de investigación sobre la práctica innovadora de la arquitectura en el diseño arquitectónico; artículos sobre cualquier producción industrial o artística, relativa a la arquitectura, que se refieran a precedentes como la Bauhaus y similares.

Artículos sobre cualquier proyecto o arquitectura innovadora y pionera, siempre que mantenga vigencia en el actual contexto de los programas I+D+i en arquitectura y urbanismo.

Además de reivindicar las piedras angulares del arte y la arquitectura de la actualidad, buscamos también descubrir otras obras menores demostrativas de la bondad de la arquitectura. La atención a las mejoras básicas en entornos con grandes carencias también resultan conquistas para la arquitectura en general; así es como la mutación y regeneración de barriadas marginales se está demostrando un campo de experimentación posible. Sería deseable que alguien se atreviese a exponer en profundidad, de forma objetiva y científica, lo cierto y lo incierto de aventuras en el marco de la cooperación al desarrollo.

Se valorará que la documentación gráfica sea inédita o haya sido elaborada por los autores de la investigación, que los autores examinen los números precedentes de *PpA* y, en el caso de que proceda, hagan referencia a los artículos publicados anteriormente por esta revista.

ARQUITECTURA Y OTROS CORRELATOS ARCHITECTURE AND OTHER CORRELATES

Rosa María Añón-Abajas (<https://orcid.org/0000-0003-0720-4172>)

p.15 All areas of knowledge concerned with the evolution of humanity have celebrated progress in architecture, rather than as signs of progress, understanding the architectural work itself as an essential active element in that evolution and architects as its essential craftsmen. Since the global profound crisis that has enveloped us in the complex transition between millennia began, we had to define our position between setting ourselves against the established or trusting in the possible benefits that could arise from a new reconsideration of our commitments. Aware of this special transitional moment and with the hope of contributing to build the future, sharing and debating discourses and experiences, back in 2010, we founded the magazine *Project, Progress, Architecture*.

We have spent ten years trying to highlight the advances of research in architecture and urbanism, observing the consequent transformation of our culture, our way of life, and our habitats, reviewing cases that, indeed, crossed the established frontier of knowledge. However, progress is slow and slight. Research finds more certainties in reviewing past architecture, revealing new data and updating their legacy. Innovative attempts inspire hope. Many experiences are distant or hidden; others are shown, look like mirages, like science fiction scenes that never come to fruition. Truly pioneering proposals are not usually disclosed while under study; on the other hand, there is a lot of speculation, creating and launching powerful images that encourage a different attitude towards the future, while the real and persistent problems exacerbate at an increasing speed before finding real solutions. Thus, the doubt returns as to whether this renewal is not happening because it is scientifically impossible, or if it is because other interests are constantly holding it back. Therefore, we remain entangled in an uncertain continuum of absence of discourse, of excessive stress where incentives for innovation stimulate fatiguing adventures that are, apparently, unproductive.

p.16 This dynamic also affects the fields of architectural research and teaching and all the humanities in general, which are undervalued in comparison to technological areas, which have occupied the leading positions of progress at the cost of marginalizing the arts and integrating talent in favour of a biased specialization. The scarcity of the labour market also affects more theoretical and less practical training, slower maturing of young people in training who also enter a precarious market that offers few opportunities to experiment and learn.

This issue was created declaring our commitment to innovation, manifesting our yearnings for reflective renewal and productive research as the identity of this magazine. We wanted a modest revolution aimed at twenty-first century research architects to encourage them, to show, and analyse their experiments, their testing, their projects, their work and any other emerging activity in architecture; to discuss openly and without complexes, results that, both being utopian and realistic, with the passage of time could be recognized as pioneering. The challenge has not only been for the authors, but also for the evaluators and members of the magazine's directors. In this context caused by uncertainties, the articles that have passed all the filters for publication have also been the most disciplined. We must conclude that methodology and discipline are essential to progress.

We continue to believe in the crucial role of architecture for social harmony, despite the crisis. For this reason, we aspire to continue working impartially in favour of architecture that requires restoration, not only as a social discourse, but as an instrument and as a fact.

When positivity is urgent, a bohemian and daring attitude of the architect, its utopia and its ingenuity are essential. I will dare to innovate in defining the architect as an artist engineer, social educator, poet of mutual understanding, mediator of dialogues, artisan of well-being, composer of silences, unrelenting romantic, time traveller, adventurer of the future, utopian scientist, crazy optimistic, daring businessman, editor, filmmaker... Surely many more definitions can be added to this list and we will have been able to relate each of them to the profile of some memorable master.

For all this, for the significance of the cover of this landmark issue entitled *More than architecture* we have chosen the pictorial work *Antenna Man with grinder (Hombre antena con molinillo)*. As I understand, it represents very well the master architect, that crazy character who fully unfolds his imagination and his abilities to address all the alerts and answers all the questions; the perfect humanist, tireless researcher... Fortunately for humanity, the architects that can be called masters have a special condition. They rarely renounce the possibility of dreaming of a better future, of describing it, drawing it and trumpeting it without rest so that it reaches and serves everyone. His enthusiasm will not wane, however numerous disappointments there may be; he will continue to test difficult balances, although no one will look at it, he will continue to raise his golden antenna higher to capture the brightness of a sunbeam or, if not, to capture the weakest and most distant warning signals, in order to understand the shortcomings that threaten man and his world, and thus seek solutions without measuring the time invested or the risk of falling without a net.

p.17 By the way, to be daring is also to draw. Drawing architecture is essential to explore it, research it, test it and verify it. It will be necessary to draw more so that the architecture repaints something; research to uncover the hidden and forgotten values and, thus, be able to reuse them to evolve and innovate.

Effectively, this issue designed to draw us away from our safety has worked. The articles contained here are the result of this small revolution; they are a sample of great diversity and value that will grow with the passage of time.

We welcome the two guest articles that open this issue. The first addresses a very unknown topic from a very rigorous research whose results demonstrate the solvency of the architect's productive work around culture and emerging industries—in this case, the cinema—it describes the network of scientific and business collaboration networks and its impact on education and the formation of a future society. The second deals with the nature of the scope of the residence by revisiting the daily question of the home, a problem that requires intimate reflection.

We also welcome the evaluated articles. All are intense contributions, supported by various correlates, who strive to demonstrate how poetry, craft, art, science, and technology interact with and for architecture. Accompanied by *PpA* 20 we can explore the interactions between literature and architecture; This article will captivate all those who begin reading by sharing a quote from Borges: "*Art—always—requires visible unrealities*".

A new revision of the work of Mies en Weissenhofsiedlung from another perspective and another methodology contributes by presenting this work as a manifesto resulting from a research process undertaken to seek answers to the pretensions of a reasonable living for a changing society. Mies explored how to combine constructive standardization and flexibility, concluding the need to systematize construction through structural skeletons.

The analysis of a simple toy designed by Charles and Ray Eames enables their reminiscence as promoters of an artistic and conceptual revolution, but also pointing out their relationship with the Smithsons, defending the importance of minor works and, highlighting the role of Ray and Alison in these adventures, vindicating the prominence of women in architecture.

Travelling through the Hospedería del Errante, we can observe the architecture generated around the School of Architecture of Valparaíso and its correspondence with a philosophy of cooperative life and a pedagogical ethic.

To close, a critical study of a work built by Renzo Piano in the first decade of the millennium, which involves architecture with movement, allows us to conclude that architecture as a participatory event is something more than architecture. Celebrate with us and enjoy!

Certainly, architectural time is very slow. Memorable events, those with substance and impact, require a great stock of knowledge and a daring, positive, and patient attitude, able to wait the necessary time for the maturation of ideas that thrive and develop. This year 2019, we celebrate the centenary of the Bauhaus, a paradigm of the evolution of architecture at the dawn of the 20th century. Curiously, the patient experiment of Renzo Piano (2000-2009) also comes to an end in 2019 - like *PpA* from its birth - 10 years since its creation. All, experiments in search of architecture in movement. There are no coincidences. ■

MICROHISTORIAS DE ARQUITECTURA Y CINE I: LOS ARQUITECTOS EN LOS CONGRESOS CINEMATOGRAFICOS EN ESPAÑA, 1928-1931

MICROHISTORIES OF ARCHITECTURE AND FILM I: ARCHITECTS IN FILM CONFERENCES IN SPAIN, 1928-1931

Josefina González Cubero (<https://orcid.org/0000-0001-8845-3503>)

p.19 The first two Spanish film conferences held in Madrid at the end of the nineteen-twenties and at the beginning of the nineteen-thirties, Spanish Film Conference (1928) and Hispanoamerican Film Conference (1931), have not received enough attention in architectural circles, when they were the more or less veiled manifestation of the intertwining of cinema and architecture during the turbulent times of the move from silent film to the sound film and the image began to share words.

1.^{ER} SPANISH FILM CONFERENCE, MADRID, FROM 15 TO 31 OCTOBER 1928

In July 1924, the International Committee on Intellectual Cooperation of the Geneva-based League of Nations (LN) agreed to address the problems of film in its relationships with art and education, recommending the arrangement of regular film conferences to address these issues and facilitate its progress. After this, conferences were held in several European capitals, starting in Paris in 1926 and continuing in Warsaw, Basel, The Hague, Berlin and many others. In Spain, the initiative was led by the weekly film magazine *La Pantalla* in Madrid (1927-1929) (figures 1 and 2) when promoting and organising the First Spanish Film Conference during the dictatorship of Miguel Primo de Rivera under the reign of Alfonso XIII. It was inaugurated on 15 October 1928¹ in the Palacio de Cristal (Glass Palace) of the Retiro Park in Madrid, together with the General Exhibition of the Seventh Art (figure 3) and various technical film competitions, and it was structured in two groups with seven thematic sections each. In the first group, the sections were devoted to film applied to: (1) politics, (2) history, (3) the press, (4) education, (5) military aviation, (6) commercial propaganda and (7) public entertainment. In the second group the sections were dedicated to the film applications of: (8) literature, (9) music, (10) painting and design, (11) architecture, (12) mechanics, (13) electricity and (14) decorative arts.

p.20 The business sector quickly echoed the call (figure 4), while the organisation of the congress initially and widely spread the prefaces throughout the year through news on the pages of *La Pantalla*. Many of them were dedicated to collecting the answers of personalities invited to hold positions or to be members of sections². Among the answers received were those of the architects Nemesio M. Sobrevila³, Secundino Zuazo⁴, Fernando García Mercadal⁵ and the set designer Carlos de Sierra⁶. Except Sobrevila, whose application was film directing, what did the other two architects do there if they apparently had nothing to do with the film world? It is difficult to know when there are hardly any indications of their presence in that activity⁷.

Nemesio M. Sobrevila already had his first films in the curriculum, influenced by the avant-garde he met in Paris while studying design after having studied architecture in Barcelona. *Al Hollywood madrileño* (1927) (figure 5) was the most notable; for its realisation he used a combination of drawings and models recreating a futurist city with Germanic origin⁸, a country that had already released *Metrópolis* (1926) by Fritz Lang. For the existing photographs, when the film is not preserved, other influences are appreciated, such as the skyscraper drawings of the American architect Hugh Ferriss, which he published in all types of newspapers and magazines and compiled for his book *The Metropolis of Tomorrow* (1929). Sobrevila made a series of suggestions in the magazine about the need to protect national cinema⁹ due to both economic and moral reasons, and accepted the appointment of president of section eleven, which was dedicated to architecture. A few months earlier, the film director Benito Perojo published an article written from Munich about the advantages of using exterior decorations and praising the Germanic quality and efficiency seen in that city and in Berlin¹⁰. Even having international experience, both were supporters of a certain protection to domestic cinema against the avalanche of the blockbuster of the American *majors*, however, they diverged in their way of understanding cinema. Sobrevila prefixed the artist's conception and Perojo the technical needs.

Zuazo had a special profile for his double link with film: as an architect and also as a distributor, since he was professionally and commercially associated with the young architect Saturnino Ulargui, who qualified in 1920. In this way, Zuazo refocused on a professional life that was different from that followed since his degree in 1912. Ulargui possessed social competence, acute commercial instincts and economic resources¹¹, because he was the third generation of a family of entrepreneurs from Logroño, while Zuazo harboured professional ambition: "*Because already in 1922 my dreams are of greater transcendence*"¹². Thus, they founded Zuazo Ulargui S. L. (figure 6), a company in which Ulargui was funder¹³, vital for Zuazo to carry out important works in the expansion of Madrid, such as the houses in the street of Lealtad n.º 16 (1922), with which the work of developer began.

As for the screening rooms, Zuazo was a novel architect before 1922¹⁴, a situation that changed following the example of his teacher Teodoro Anasagasti in the business procedures to achieve them¹⁵. To do this, the tandem of architects expanded its business framework by creating the Sociedad Anónima General de Espectáculos (SAGE)¹⁶ in 1924, together with Ortiz de Urbina and Heliodoro A. Fernández. The company had multiple commitments¹⁷: distribution of films, construction and management of performance halls, purchase-sale of materials, etc., and was the one that commissioned the Palacio de la Música project (1924-1926)¹⁸. This commercial relationship does not seem insignificant, because the cinematographic activities that Ulargui carried out in parallel could transmit what

p.22

was happening in the cinematographic field in some way. And in this sense, the fantasy that the Palacio de la Música displayed in its interior, in contrast to the external austerity was symptomatic; recognisable ornamentations in the first drawings of the main facade-altarpiece¹⁹ (figure 7) and that in the end were residual (figure 8). Zuazo declared the origin of this interior configuration to Moreno Villa: “Thinking about the problem of interior décor that I had pending, I saw that of Seville assimilable and transformable, with possibilities of progress or evolution, thanks to modelling and colour”²⁰ (figure 9). And his spokesperson acknowledged the subsequent repercussion: “It multiplies the details of that sumptuous baroque, whose Andalusian baptism is evident, and that, of course, were copied in the cinemas that were made next in Madrid”²¹. At the end of his life, Zuazo again vehemently remembered the origin²², indication of its importance in the decisions taken. Surprisingly, of the four films mentioned in his acceptance as spokesman in the conference, *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), *Faust* (1926), *The Thief of Bagdad* (1924) and *Metropolis* (1927), was the North American one, with the whimsical sets of William Cameron Menzies (figures 10 and 11) the most alien to contemporary architectural circles.

If the interior of the Palacio de la Música had concomitances with the architecture of the American film “palaces”, where exotically fascinating eclectic and exotic atmospheres were recreated (Thomas W. Lamb, John Eberson, etc.), it was because there was a certain sensuality of the forms as engines of desire. Such characteristics had an unconditional on the part of Rafael de Penagos²³, who was united by friendship and professional collaboration, at least since Penagos participated as a drawer in the Bilbao internal reform competition (1920). Insight and lack of misgivings in collaborating with the best²⁴ characterised Zuazo who wanted to convince and win with an art deco architecture that he observed on his journey to the “Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes” in Paris (1925).

p.23

The seductive capacity of the Penagos advertising drawings was transferred by Zuazo to architecture without objection, who exhibited the missing house for the Cuban actress of Spanish descent Catalina Bárcena (1928) (figure 12), a lover of the writer Gregorio Martínez Sierra and substitute for his wife, and more than a collaborator, María de la O Lejárraga. The writer and lover later went to Hollywood to work under Benito Perojo, one of the most cosmopolitan directors of Spanish cinema, a qualifier that was used repeatedly to attack him by the most nationalist sectors which were already dominant in the film conference. The housing project was published the same month of the conference²⁵ to be constructed in the Metropolitan Park. The tripartite volumetric completeness, blurred on one side, sat on a podium to absorb the slopes, and the whole was imbued with an essential classic Art Deco elegance. The interior design of theatre and cinema decorator Manuel Fontanals²⁶ applied the ornamental accents following the fashion of the moment.

The completion of the construction of Palacio de la Música coincided with the call for the competition for the extension of Bilbao (1926). Zuazo presented himself without Ulargui, who did not participate on his own because he coordinated the practice of architecture with the distribution of small-scale films, a situation that changed when SAGE obtained the exclusive distribution (1926-1932) of the German production company UFA²⁷. Because of this, Ulargui established good contacts and travelled to Berlin²⁸ and to national destinations (Barcelona) to which Zuazo accompanied him to select films, according to Fernández Colorado²⁹, despite being with the Zaragoza Expansion Plan, drafted in June 1928³⁰. Due to the increase of activities, again obtaining the exclusive of the British producer BIP (British International Pictures), the year of the conference signalled the start of a *de facto* separation of the professional union, an assumption that would confirm the one that Ulargui began to appear in urban planning competitions alone or with other architects, although all unsuccessful³¹, and to promote the risky venture of *La canción del día / Spanish Eyes* (1929) by G. B. Samuelson, the first film shot in Spanish with synchronous sound, although on British soil thanks to the Anglo-German funding UFA-BIP, in which Gustavo de Maeztu³² was an environmental consultant and Ulargui was listed as an architect in the credit titles.

p.24

The fluidity of Hispano-Germanic cinematographic relations had its parallelism in architecture with the appearance of cross-publications, temporary stays and architects travelling in both directions to study or participate in architectural competitions³³, encouraged from the German side by the incipient tendency to *lebensraum*. Mercadal was one of them, having known German architecture and urban planning first-hand and he wanted to spread it as a solution to the problems he identified. The ubiquitous and omnipresent Mercadal, infatuated by the modern good news, had just concluded the Rincón de Goya in 1928 (1926-1928), and for unspeakable and unacknowledged reasons had been the host of Le Corbusier in Madrid on his first visit to Spain (8-15 May) and welcomed other European architects. The consecration as a modern architect before the other peers³⁴ occurred when he was invited to the I CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), held in Switzerland at La Sarraz Castle (26-28 June), which he attended as secretary of the Central Society of Architects (from 1927 to 1929), accompanied by Juan de Zavala as Spanish representatives³⁵. On the other hand, Zuazo also belonged to the Central Society of Architects and the editorial board

p.25

of its publication, the magazine *Arquitectura*, so that in the film conference they would only strengthen ties, which occurred the following year when Mercadal collaborated in his study

Mercadal was called an "apostle" of modern architecture by the polyhedral Ernesto Giménez Caballero, founder and editor of the newspaper *La Gaceta Literaria* (1927-1932)³⁶, a reference publication of the Spanish artistic avant-garde. Of the mutual relationship, two flagships were the art gallery and shop at number 4 on calle Moya, which was designed by Mercadal³⁷, and La Galería (figure 13), from which the new art was promoted³⁸ and activities were organised that defended modern design (architecture and furniture) and popular handicrafts, such as collaboration in the monographic issue of *La Gaceta* dedicated to architecture and another to cinema³⁹, where he announced the convening of the conference and the creation of the Cineclub Español developed with Luis Buñuel, who promoted his background in the Residencia de Estudiantes (Student Residence) and attended the conference hoping to get a contract⁴⁰. Only a few months after the conference he announced his support of fascism through *La Gaceta*⁴¹, which became the predominant stance of the conference. None of the 22 resolutions adopted were dedicated to the film art or architecture and the organisation accepted the official invitation of the Exhibitions of Barcelona and Seville to hold, during the same and jointly, the following conference, which would be called "Ibero-American", which was postponed until 1931⁴².

HISPANOAMERICAN FILM CONFERENCE, MADRID, FROM 2 TO 12 OCTOBER 1931

p.26 The Hispanoamerican Film Conference which was promoted during the dictatorship of Primo de Rivera and held during the Second Republic from 2 October to 12 October, had a wide array of political representatives, as its precedent, increased by the presence of Hispanic Americans. Their level and number gives an idea of the importance of the conference in defending the interests of the country on an industry in development, transformation and fierce expansion at international level. The structure of the conference contrasted with that of the previous one in the titles of its five sections: (1) agreements and protection of the countries adhering to the conference, (2) production and distribution, (3) cultural and educational "cinema", (4) the language in film and (5) matters of a general nature. There was no specific section for architecture, it was broken up among various topics within the fifth section.

p.27 In the wide array of members of the organising committee which was made up of professionals from all the film sectors, again including the architects Sobrevila and Zuazo, with the addition for the first time of Casto Fernández Shaw and GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), created a year earlier in Zaragoza (1930). Neither Sobrevila nor Zuazo presented in the conference⁴³. Sobrevila had already produced *El sexto sentido* (1929)⁴⁴, with his sets and José María Torres. It was about a ridiculous review of the Spanish costumbrista comedy according to Bonet⁴⁵, an "extra human eye" on the city *avant la lettre* of the cine-eye of Dziga Vertov, according to Gubern⁴⁶, who with the intertitle "*Este es el verdadero Madrid visto sin ninguna deformación literaria*" seemed to express veiled criticism, perhaps towards Giménez Caballero who was again presents among the members of the commission. Months before, Zuazo, who was dedicated to decisive issues, had released the *II República* in April, because the Central Society of Architects was in the process of transformation towards the creation of the Colegio de Arquitectos de Madrid, constituted on 27 July 1931⁴⁷, in which Zuazo played an important role and was named first dean-president.

As for Casto Fernández Shaw, his interests and architecture were much more heterogeneous. The proposal for the Ateneo Mercantil de Valencia competition (1927) and the petrol station of Porto Pi (1927) in Madrid showed his broad spectrum of formal adhesions. He had joined the Central Society of Architects as an accountant and had founded the magazine *Cortijos y Rascacielos* (1930-1954), a personal platform for his projects and that of many others that were not featured in the discipline of the *Arquitectura* magazine. In the conference he presented two brief presentations, which were more precise than exhaustive developments. The first on the subject 31 (Film material), requesting that the conditions that the studies about shooting silent and sound films have to fulfil be established, and their needs programme be set to guide the projects⁴⁸. The second on topic 37 (Study of the problems that may arise from the plastic presentation of a film), requesting that sound film be included in the considerations⁴⁹. With these interested interventions, Fernández Shaw solved doubts about a professional assignment, practically achieved by participating in the board of directors of the company that built⁵⁰ the Estudios Cinema Español S. A. (ECESA) in Aranjuez (1931)⁵¹ (figure 16), an initiative that resumed industrial activity in Madrid and that other studies continued⁵², after the creation of the Orpheus Studios (1932) in Barcelona with the first sound equipment. The design was far from those of future worlds. The venue contained a strict functional organisation in bands and the filming studios had games of rationalist levels and were stripped of all formal rhetoric, with some expressive license, such as the director's house⁵³. Pragmatism and utopia that persisted in their later show architectures⁵⁴.

p.28 The GATEPAC, invited specifically by the organisers⁵⁵, appeared as a support entity and its presentation was included in the sessions, but the group did not send a delegate. The presentation on topic 38 (Possibilities of architecture as a complement to stage productions)⁵⁶ consisted of five requirements summarised in: 1, need to build film studios with the rationalisation of all the elements and incorporation of the constructive techniques of the time; 2, intervention of architects, painters and decorators in the execution of the films; 3, review of current ordinances on performance halls and writing of new ones on screening rooms; 4, intervention of modern techniques in the realisation of films; and 5, introduction of the obligation to meet appropriate conditions for showing films in the school building regulations. The five points in the provisional conclusions of the sections were accepted, but in the plenary sessions

the second and fourth were discarded⁵⁷. Regarding the other topics, no conclusions were reached and the respective recommendations were incorporated to resort to the key presentations presented in each one.

It became clear in the two conferences that cinematographic art was not an objective, but the industrial reactivation, through the promotion of the production of national films, the guarantee of exhibition on the domestic and foreign screens and the creation of a cinema that responds to the Spanish idiosyncrasy, that is, a film policy of protectionist status of homegrown cinema in publishing, distribution, exhibition, teaching and curation, as well as the adoption of an educational cinema model inspired by the Istituto Nazionale LUCE⁵⁸. The Italian influence was notorious in both conferences and more in the second one, which extended its sphere of action to the Hispano-American community for help and mutual support, although most of the conclusions were pending of their implementation in both.

The *Arquitectura* magazine did not echo either of the two conferences, or even the GATEPAC presentation, a further symptom of Mercadal's disconnection with the Catalan group, especially after the III CIAM, held in Brussels (27-29 November 1930), in which José Luis Sert became the main spokesman with foreign architects. Only the Second National Architecture Competition was recorded in the magazine, which was convened in the year of the conference by the Ministry of Public Instruction to obtain projects that could be advisable models for cinemas aimed at different Spanish regions. The decision of this competition, in which Zuazo was part of the jury, was announced in the *Arquitectura* magazine, with Mercadal winning third prize⁵⁹.

While Mercadal lost international recognition, Giménez Caballero gained it among the Italian fascist circles when he was invited as a promoter of the Cineclub Español to the I CICI (Congrès International du Cinéma Indépendant), held between 2 and 7 September 1929 in the same Swiss castle of Hélène de Mandrot where the CIAM I was held a year earlier. Likewise, alongside Juan Piqueras, journalist of *La Gaceta Literaria* which had communist affiliation, were the Spanish representatives in the II CICI (1930) in Brussels, where *Esencia de verbená* (1930) was screen, his film incursion together with the *Noticario de Cine-Club* (1930) (figure 17). In both CICI Giménez Caballero was aligned with the Italian group to defend the model of the Istituto Nazionale LUCE that was already advocated in the First Spanish Film Conference. The day before the inauguration of the new conference, he expressed his rejection of modern architecture, mentioning Aizpurúa and Mercadal as exponents⁶⁰, but the latter was not in it. Giménez Caballero made three linked interventions in the third section, being obliged to help since he was secretary of the Comité de Cinema Educativo (1930)⁶¹. The first dealt with topic 17 (Study on the limits and purposes of cultural and educational "cinema" in Hispanic American countries), where he defined what was educational and its difference with the instructive and cultural⁶². The intervention was reinforced by Fernández Shaw to highlight the importance of cultural cinema in the teaching of architecture in the classes of teachers (types of buildings, construction, urban planning)⁶³. The second intervention addressed topic 20 (Study on the relations to be followed with the International Educational Cinematographic Institute of the League of Nations in Rome). It was a warning for the future relations that were established between the Hispanic-American educational cinema and the institute because, in his opinion, this cinema intended to use it as an instrument of influence and control. And, paradoxically, he advised that they should be "cautious, prudent and distrustful", even proposing that the LN be requested to transfer from Rome to Madrid⁶⁴.

Ullargui did not participate in any of the conferences, perhaps because it catered to both the business of its producer UFFILMS (1932) and the architect's profession⁶⁵, activities he maintained until the Civil War. Affiliated with Falange Española y de las JONS, he distributed films on both sides and dedicated himself to international production and co-production in Germany and Italy until his return to Spain, where he founded another production company, UFISA (Unión de Films Internacionales S.A., 1940) with which he worked until his untimely death. Quite different was the path of Zuazo, whose stay in France (1937-1940) in order to avoid taking sides in the conflict meant his return to the Canary Islands. Back in Madrid, he established a new partnership with Pablo María Barrera⁶⁶, a new financier replacing Ullargui, which bore fruit in collective housing. But the Guadiana film of Zuazo re-emerged with new cinemas⁶⁷ and a house for Benito Perojo, who had recently arrived from his stay in Argentina (25 May 1948)⁶⁸. There is no record of when they met, but it marked the start of the project on a plot of the Puerta de Hierro. More than a project, there were three consecutive proposals of the house, ranging from a configuration of stately character around a courtyard to an open and articulated one, where the volumes and the formal language reached a refined autochthonous ruralisation.

The LN's initial recommendations on the problems of film in its relations with art and education were not fully met and the two conferences became forums where economic, political and environmental control prevailed, at a time when that the three areas were undergoing great changes. Despite the architects' statements about the importance of cinema, they were not very active. Reservation, personal interests and other occupations were factors for the inaction following the conferences. The great loser was the film art, nevertheless, the world of the cinema and architecture and its protagonists had a relationship outside of it. ■

1. The congress was announced for 1-31 October 1928 with the formal opening on the first day and the Gran Fiesta de la Raza on 12 October. *La Pantalla. Semanario Español de Cinematografía*. Madrid, 9 September 1928, no. 37, p. 579. In the end, the official opening of the exhibition was on 15 October and then the opening session of the conference. *La Pantalla*. Madrid, 21 October 1928, no. 43, p. 726.

2. *La Pantalla*. Madrid, 17 June 1928, no. 25, p. 398.

3. Sobrevilla signed his answer as an architect. *La Pantalla*. Madrid, 13 May 1928, no. 20, p. 308.

4. *La Pantalla*. Madrid, 6 May 1928, no. 19, p. 298.

p.29

p.30

p.31

5. *La Pantalla*. Madrid, 20 May 1928, no. 21, p. 326.
6. It appears with the naming of "set designer", and not with the one commonly used as "decorator". *La Pantalla*. Madrid, 24 June 1928, no. 26, p. 404.
7. GOROSTIZA, Jorge. *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra, 1997. In this main and panoramic study that claims the authorship and the work of the art direction in Spain as a specific profession, fortunately, the two congresses are alluded to, although the presence of the architects in them is questioned.
8. DEDE. Al Hollywood madrileño. In: *La Pantalla*. Madrid, 9 December 1927, no. 4, p. 52.
9. SOBREVILA, Nemesio M. La protección del estado a la industria cinematográfica nacional. In: *La Pantalla*. Madrid, 14 October 1928, no. 42 [Extraordinary number], p. 669.
10. PEROJO, Benito. La reconstrucción de exteriores cinematográficos [Munich, 20 April 1928]. In: *La Pantalla*. Madrid, 13 May 1928, no. 20, p. 311.
11. TABUENCA GONZÁLEZ, Fernando. *La arquitectura de Víctor Eusa*, volume I. Director: José Rafael Moneo Vallés. Doctoral Thesis. Universidad Politécnica de Madrid, ETSAM, 2016, pp. 31 and 37.
12. ZUAZO, Secundino. Habla Don Secundino Zuazo. In: *Arquitectura*. Madrid: Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, September 1970, no. 141, p. 11.
13. MAURE RUBIO, Lilia. Zuazo. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1988, 2nd ed., p. 25.
14. List of projects and works that appeared in the magazine *Arquitectura*. Before 1922 he had made a preliminary design of cinemas, shows and restaurants, another cinema design in Carrera de San Jerónimo, San Carlos and Doctor Cortezo. *Arquitectura*. Madrid: Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, September 1970, no. 141, pp. 28-29.
15. Teodoro Anasagasti was connected with the Urgoiti and Ulargui families through the public limited company Gran Empresa Sagarra (1920), whose board of directors he belonged to and to which Saturnino Ulargui was incorporated. They controlled numerous cinemas in Madrid, in addition to the Palacio de la Prensa, according to information provided by Luis Fernández Colorado.
16. FERRANDO GARCÍA, Pablo. Saturnino Ulargui: esbozo de un productor de films de complemento (la producción de cortometrajes en los años cuarenta). In Javier MARZAL FELICI; Francisco Javier GÓMEZ TARÍN, eds. *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Editorial Complutense, 2009, pp. 205-206.
17. SÁNCHEZ SALAS, B. *Ulargui, Saturnino*. In: José Luis BORAU, dir. *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pp. 871-872.
18. El Palacio de la Música, "S.A.G.E.". In: *Arquitectura*. Madrid: Órgano Central de la Sociedad de Arquitectos de Madrid, December 1926, no. 92, pp. 462-469.
19. FULLAONDO, Juan Daniel. Luz y sombra en la obra de Secundino Zuazo Ugalde. In: *Arquitectura*. Madrid: Órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, September 1970, no. 141, p. 38.
20. MORENO VILLA, José. El arquitecto Zuazo Ugalde. Autocrítica. In: *Arquitectura*. Madrid: Órgano Central de la Sociedad de Arquitectos de Madrid, February 1927, no. 94, p. 69.
21. MORENO VILLA, José. *Arquitectura contemporánea en España*. Volume I: "El arquitecto Zuazo Ugalde". In: *Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, June 1933, no. 170, p. 183.
22. ZUAZO, Secundino, *op. cit. supra*, note 12, p. 13.
23. ZUAZO, Secundino, *op. cit. supra*, note 12, p. 14.
24. MUÑOZ JIMÉNEZ, María Teresa; FULLAONDO, Daniel. *Historia de la arquitectura española*. Volume I. *Mirando hacia atrás con cierta ira (a veces)*, Book II. Madrid: Kain, 1994, p. 430.
25. *Arquitectura española contemporánea*. Secundino Zuazo [monographic number]. *Arquitectura Española / Spanish Architecture*, year VI. Madrid, October-December 1928, no. 24, [s. p.]. Also in: Casa de Catalina Bárcena. Arquitecto: D. Secundino de Zuazo Ugalde. In: *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, winter 1931-1932, no. 7, pp. 25-32. It is known that Casto Fernández Shaw wrote practically all the articles of *Cortijos y Rascacielos*, although he did not sign them so as not to reveal that it was a *de facto* unipersonal magazine. As is logical, the absence of incontestable evidence prevents attribution of authorship, but it is appropriate to point it out at least.
26. PERALTA GILBERT, Rosa. *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos, 2007, p. 120.
27. NICOLÁS MESEGUER, Manuel. *La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista, 1936-1939*. Murcia-Lorca: EDITUM Ediciones de la Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004, pp. 74-75.
28. GUBERN, Román. *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española, 1995, p. 423. Also in FERNÁNDEZ COLORADO, Luis. La canción del día: amnesia y metempsychosis. In: *Vértigo. Revista de cine*. 1998, no. 13, p. 31.
29. Thanks to the following documentary information generously provided by Professor Luis Fernández Colorado and all of his clarifications. "Ecos y noticias". *La Vanguardia*. Barcelona, 20 June 1928, p. 13. "Los planes de la UFA". *La Vanguardia*. Barcelona, 21 June 1928, p. 15. The article is signed R.).
30. YESTE NAVARRO, Isabel. *Arquitectura y urbanismo en Zaragoza*. Transformaciones en la distribución espacial de la arquitectura doméstica (1900-1949). In: *Integración*, 2008, no. 23, p. 713.
31. As the sole draughtsman, he took part in the Ateneo Mercantil de Valencia Preliminary Draft Competition (1928) alone, in which Mercadal and Moya Lledós went together and Castell went with Fernández Shaw. He carried out the Burgos bus station project (1929) in a team with Mercadal; the Madrid International Competition (1929) with Czerkelius, in which they won second prize behind Zuazo & Jasen, and the competition for the interior extension of Seville (1928-31) with Pedro Sánchez and the engineer Eduardo Carvajal, with Mercadal as the only opponent.
32. Gustavo de Maeztu was the protagonist of one of Benito Perojo's first films, *Fulano de tal se enamora de Manón* (1913), and brother of the director's stepfather. GUBERN, Román, *op. cit. supra*, note 28, p. 32.
33. SAMBRICIO, Carlos. *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*. Madrid: Akal, 2004, p. 14.
34. SAMBRICIO, Carlos. *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983, p. 144.
35. International Congresses of Modern Architecture in La Sarraz Castle, from 25 to 29 June 1928. In: *Arquitectura*: Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, no. 112, August 1928, pp. 266-268.
36. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. El arquitecto Mercadal. In: *La Gaceta literaria*. Madrid, 15 April 1928, no. 32, p. 5.
37. Decoración de una tienda de libros y objetos de arte. Arquitecto: Fernando García Mercadal. In: *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, Autumn 1930, no. 2, pp. 40-41.
38. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta, 1979, p. 74.
39. El séptimo arte. Cinema, 1928. *La Gaceta Literaria*. Madrid, 1 October 1928, no. 43.
40. With the producer Julio César. GUBERN, Román, *op. cit. supra*, note 28, p. 140.
41. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. En torno al casticismo en Italia. Carta a un compañero de la joven España. In: *La Gaceta Literaria*. Madrid, 15 February 1929, no. 52, pp. 1 and 5.
42. *La Pantalla*. Madrid, 11 November 1928, no. 45, p. 760.
43. In the list of representatives, of the people discussed in this paper, only Fernandez Shaw and Giménez Caballero appear in the list of attendees. *Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*, 1931, 2 to 12 October, Madrid. Madrid: Hijos de M. G. Hernández, [s. a., ¿1932?], pp. 200-201.
44. With Eusebio Fernández Ardavin as a technical collaborator in the directing.

45. BONET, Eugeni. *Entre el cine Ex-perimental y el cine Ex-cepcional*. Hipótesis, episodios y reconsideraciones acerca del cine y las vanguardias artísticas en España. In: Joaquín ROMAGUERA I RAMÍO; Peio ALDÁZABAL; Milagros ALDÁZABAL, coords. *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* [III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine]. Donostia-San Sebastián: Euskadiko Filmatagia-Filmoteca Vasca/AEHC, 1991, p. 114.
46. GUBERN, Román. Las paradojas de "El sexto sentido". *El rapto de Europa*. Madrid: Calamar Edición y Diseño, S. L., June 2014, no. 25, p. 43.
47. The magazine *Arquitectura* demonstrated its hopes for the establishment of professional architecture schools with the Second Spanish Republic. See *Arquitectura*. Madrid: Sociedad Central de Arquitectos, April 1931, no. 144, p. 114. They were created on 13 June 1931.
48. FERNÁNDEZ SHAW, Casto. Topic 31, *op. cit. supra*, note 43, p. 163.
49. FERNÁNDEZ SHAW, Casto. Topic 37, *op. cit. supra*, note 43, pp. 173-174.
50. ECESA (Estudios Cinema Español, S. A.), incorporated on 29 October 1931.
51. Los Estudios Cinema Español, S. A., in Aranjuez, by the architect Casto Fernández-Shaw. In: *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, Spring 1934, no. 16, pp. 9-20.
52. MONTES IBARS, Samuel. El papel de las distribuidoras cinematográficas en el desarrollo del cine español durante la II República. In: *Revista Arte y Patrimonio*, no. 1, 2015, pp. 37-38.
53. MERLOS ROMERO, María Magdalena. Arquitectura industrial. Industria cinematográfica. Los estudios de cine de Aranjuez. In: María Cristina GARCÍA PÉREZ; Félix CABRE-RO, eds. Casto Fernández-Shaw. *Arquitecto sin fronteras (1896-1978)*. Madrid: Ministerio de Fomento-Junta de Andalucía-Electa España, 1999, pp. 132-134.
54. The proposals of the Olympia and Roxy Cinemas (1935) and the Coliseum Cinema (Villaconejos, Madrid, 1965-1967). Other projects of spaces for shows are the competition for the National Opera Theatre (1963) or the Atlantic Theatre in the Castle of San Sebastian (1949-1956).
55. According to the note that appeared in the magazine A. C. *Documentos de la Actividad Contemporánea*. Barcelona, 2nd trimester 1931, no. 3, p. 36.
56. GATEPAC. Topic 38, *op. cit. supra*, note 43, pp. 178-180.
57. Removed at the request of Jorge Zalamea, commercial attaché of Colombia in the legation of Madrid, without receiving any opposition. *Op. cit. supra*, note 43, p. 352.
58. GARCÍA CARRIÓN, Marta. Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista. The Hispanoamerican Film Conference of 1931. In: Ángeles BARRIO ALONSO; Jorge de HOYOS PUENTE; Rebeca SAAVEDRA ARIAS, coords. *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*. Santander: Universidad de Cantabria, 2011, p. 15.
59. Fallo del Concurso Nacional Arquitectura (1931). In: *Arquitectura*. Madrid, 1932, no. 154, p. 48. The purpose of the competition was a cinema for 200 spectators in various regions of Spain, and the winner was the outdoor film project presented by Ramón Anibal Álvarez. Luis Lacasa and Eugenio Sánchez Lozano signed the decision together with Secundino Zuazo. See also ÁLVAREZ, Ramón Anibal. Concurso Nacional de Arquitectura. Proyecto de cine al aire libre (clima cálido seco). In: *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, Spring 1934, no. 16, pp. 21-24.
60. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. El Robinsón y el arte: disgusto por la "arquitectura nueva". In: *La Gaceta Literaria*. Madrid, 1 October 1931, n° 115, p. 12. The number is also subtitled as *El Robinsón literario*, number 2. In effect, these last numbers, after the establishment of the Republic, are written entirely by Giménez Caballero, and that of Robinsón simultaneously becomes his pseudonym.
61. ALTED VIGIL, Alicia. La participación española en el Instituto Internacional del Cinematógrafo Educativo de Roma (1928-1934). In: Alicia ALTED VIGIL; Susana SEL, coords. *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2016, pp. 13-29.
62. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. Topic 17, *op. cit. supra*, note 43, pp. 112-114.
63. FERNÁNDEZ SHAW, Casto. Topic 17, *op. cit. supra*, note 43, p. 114.
64. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. Topic 20, *op. cit. supra*, note 43, p. 116.
65. He designed the decoration of the Cine Actualidades (1932) alone in the building of the architect Muñoz Casayús in the Gran Vía with his programme of supplement films and it was presented to the competition for the inferior reform and widening of the city of Badajoz (1933) and the competition of El Pardo Hippodrome (1935).
66. MAURE RUBIO, Lilia, *op. cit. supra*, note 13, p. 94.
67. The cinemas made in this stage will be the project of the rental house and Cine Puertas de Murcia n.º 19, 21 and 23 in Cartagena (1946), the Cine Consulado in Bilbao (1946-1950) and Cine del proyecto de urbanización de Chicavilla en Tángier (1952).
68. GUBERN, Román, *op. cit. supra*, note 28, p. 423.

ESTANCIAS. EL ESPACIO AMPLIADO DEL HABITAR ROOMS. THE EXTENDED SPACE TO INHABIT

José Morales Sánchez (<https://orcid.org/0000-0001-6802-1789>)

Sara de Giles Dubois (<https://orcid.org/0000-0003-1121-5739>)

p.35 THE WHOLE AND THE PARTS¹

The whole and the parts, in their union, dissolution or fragmentation, is a recurring theme as the architectural project is developed. This process between elements is linked to the composition process. It is unusual to find research on these issues in the field of architecture and urban planning.

The cultural and social, etc. conditions of each era are in the background of this problem.

Thus, it can be verified that the studies carried out during the seventies and eighties reflect these circumstances. These studies covered issues such as the recovery of the city, historical memory, domestic spaces, or the typology of elements, structures and meanings. In the cultural aspect, the relationship between the whole and the parts goes far beyond the architectural scope, it is present in the precursor of modernity: in romanticism.

Like painting, music or any other cultural manifestation, architecture radiographs works through the conditions of the moment, events, suggesting interesting reflections about the relationship between subject and space.

One of the most eloquent conceptual and cultural images of "everything" is the painting *Wanderer above the Sea of Fog*, by C. D. Friedrich (1818). The subject faces the immensity and is paralysed. The experience could not be explained even through the gaze.

It is the recognition of weakness on the part of the subject to understand or gather so much diversity of sensations. Society, culture, the events of that era caused that unexpected encounter of the subject in front of what surrounded him.

Every architectural moment is a reflection of many other contradictions, uncertainties and concerns.

The attempt to combine disciplines to understand the evolution and the relationship between history, architecture and design of the 70s and 80s occurred at the same time that their impossibility of assembling and gearing in the morphology of the existing city was determined. The complex meeting between the architectural elements and the infinite fragmentation of the historical city was suggested in that way. The desire to reconstruct history was facing the paradoxical morphological fragmentation of the city.

These contradictions and ambiguities also occurred in the domestic space. Indeed, if we talk about the most limited scope of the project, and specifically the domestic space, the habitation, the room, the typological elements, and the intermediate and transitional spaces contain the keys with which to clear up some questions about our cultural moment in relation to the idea of living in a space.

In this order of topics, a quick review of some of the plans of the most emblematic houses designed by Le Corbusier reflected the difficulty, and at the same time the wisdom to recompose the parts and the whole. A look inside Villa Stein (1928) brings us closer to the difficult recombination and configuration of its domestic space. At the same time, the Beauxartian framework combined the agitation of a fragmented space that broke the geometry of rooms, only recomposed by the strategy that the promenade entailed. It can be said that those houses described the battle between the whole and the parts of a project in reference to the domestic space.

R. Koolhaas, perhaps one of the most attentive to the work of Le Corbusier, will present the same previously described idea in the project for the Netherlands embassy in Berlin, although in this case it was not a house. However, this project suggests some similarities.

Here, the transit, the walk through the interior of the building, is an extraordinary document that records the fight for the recombination of the project, as well as its impossibility and conjunction. The promenade gathers parts of a whole, included in an almost cubic volume (figure 1).

The connection, the relationship between the rooms and the spaces, the transit and the crossing through them are decisive for explaining this project.

In these briefly stated two projects, what we could call the "everything" returns to the subject, which is able to recompose a certain idea of set and spatial structure through its phenomenological experience. Any typological or geometric trace of those used by Le Corbusier has been dissolved in the work of the Dutch architect. The recombination of the work is in front of the subject when they walk through the different spaces of the building.

Constant A. Nieuwenhuys, displays a set of rooms only interconnected by double-turn doors in his 1974 installation, *Door Labyrinth*. The walks through the installation produce an inevitable sense of loss and bewilderment in the subject. Only the *a posteriori* count of these impressions is what gives unity and meaning to this installation (Figure 2). This is a theme that M. Duchamp had already partially articulated in his *Door: 11 rue Larrey*.

The greatest interest of this work of the situationist artist has been to provoke bewilderment, loss and uncertainty in the subject at the same time that the work is explored. All the rooms of the installation had the same geometry and measurement, but the itineraries through them were multiple, diverse and unexpected, which contrasted with the modular and geometric repetition of all the habitations.

p.37

In these cases described, although by very different intentions, any typological and hierarchical structure that could anticipate the sense and experience through the spaces has disappeared. The itinerary, the recount of the experience, is what counts in the cases described.

In the installation of Constant, both the reunion with each room and the repetition produce an unrest. There is nothing new after each habitation. Desires are truncated by the repetition of the same geometry. The motivation to pass through the rooms only responds to the desire to experience the places. The interior and the exterior that precedes each room and that appear after passing each door coincide, they are the same experience. The subject is left with the possibility of realising the spatial recomposition.

The nexus, the union and the protocol of the routes through the spaces are some of the most determining elements on which the idea of living pivots.

In any case, this union is very relevant for explaining the order of the house or apartment. The elements of conjunction are at the root of the concept of typology. If these linkages disappear or alter, the relationships and the sense of the domestic space and of living are transformed.

ROOMS

En 1956, R. Hamilton developed the *collage* called *What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* In a habitation, desires meet about the idea of living in an era. All life expectations were contained in a habitation full of ambitions. All the promises were included in a space in which products produced by a buoyant industry had been manufactured and displayed. The experience of the subject with reality was replaced by a make-up that also contaminated the architecture² (figure 3).

The room was the result of the proposal of a canned consumption that modelled the bodies, at the same time that it made the daily space in correspondence with its production in series. The rhetorical and transient environment changed as soon as appliances, body creams or hairstyle expired. All this prefabricated culture was attached to the *collage* habitation. The outside world, full of offers and demands, transformed the living space into a disposable advert. The interior was a standard product, changing and ephemeral, that enveloped all the domestic space at the same time that it made the idea of living in a space in relation to memory impossible. Living was not leaving a mark, everything was changing and ephemeral. Nothing could remain as a consequence of the action of living and, therefore, everything could be replaced and eliminated by the next commercial offers. The ways of living corresponded with the infinity of images contained in the catalogues and advertising magazines, which prefabricated the life expectancy. The culture of the moment fit inside the space of the house. The whole, the outside world and the world of everyday life could be contained in a domestic showcase.

On the contrary, in the avant-garde culture of interwar Europe, the "minimum to inhabit" did not depend on the packaging, but on the extent to produce a story of the development of daily life in family and also with others.

Space mattered as much as organisation and protocol through the routes of the house. The relationship between the group and the parties formulated the discipline of the architectural project on modern housing. The modern tradition about the domestic space was being built. On the other hand, the scene fabricated by R. Hamilton seemed to anticipate not only the overvaluation of consumption, but also the sublimation of the body, of the subject, at the same time that it fabricated the desires for a strange and extraverted intensity of living.

The overvaluation of the body in relation to the living space was found in many of the utopias proposed by the architecture of the Italian radicals of the seventies.

The interior of the domestic space, as well as its relationship with the exterior, proposed a new order of values, which in this case related bodily sensations and life with others. All this was developed in a few meters. The minimisation of everyday space was closely related to the pleasure and goals achieved by a society that did not depend on the production relations of classical economy. We were shown a society that had resolved both energy resources and economic support to solve daily life.

In this case, the spaces of the domestic interiors were not filled with commercial offers, but were resolved under the horizon of what we could call "the zero degree of living". This zero degree was characterised by proposing a gregarious and nomadic society that improvised a future without mundane needs.

This minimum to live was compensated by a technological complement that solved all the possible deficiencies that could arise on the development of daily life such as electricity, food, supplies, etc. A sophisticated floor was constituted from a single gesture, with a minimal structure, that managed to reunite an idyllic landscape and a bubble in which to develop life without apparent limitations. An infinite technical carpet was the piece of furniture that supported and built the rooms of Superstudio's 1972 *Supersurface* (MoMA) (figure 4).

This minimalism constituted the conceptual and "absolute" basis of a singular dramatisation of the idea of living. There was a paradoxical conciliation between absolute infinity and the dictatorship of a technology that produced a

p.38

p.39

concept of living based on bodily sensations, enjoyment of place and pleasure³. One of the roots of this idea of living that showed the Italian radicals began with the inaugurations of Piper clubs, which in turn were heavily influenced by certain environments and circles of American culture, and one of the members of the radical movement, Carlo Caldrini, founder of group 9999, who knew how to translate for European culture⁴.

To a large extent, these spaces were made technical and accentuated by the psychedelia of lights and sound that made up a playful meeting space. These productions of the Piper, together with the designs of the gazebos, converged to make a room to live in that could fill the rustic carpets of Superstudio to infinity.

This radical transformation of the idea of living had the environmental tragedy that occurred in the city of Florence as a foundational trigger. The flooding of the urban space caused by the river helped to imagine a smooth geography, without geographic relief, that excited a group of young people with the idea of proposing a zero degree for the space to live in and project life. Rooms to live in which all the pleasures could be carried out, without geographical, environmental conditions, etc. The landscape and the exterior of the domestic area were available for the celebration and festival of life, fuelled by high technology and free energy sources.

This radical and absolute occupation of the places and landscapes suggests a certain drama. The space to live in colonised any place and idyllic environment, which was largely devalued by the repetition to the infinite of the technical carpet and the erratic and incessant nomadism of its inhabitants.

At the same time that these architectures were drawn without direction, the scenario of domestic life was the sum of scenarios constituted by imaginary exteriors and primitive bodies. Places in which to gather interchangeable spaces without traces or permanences nor memories of the house. The domestic space was a meeting of changing, changeable and unstable scenes.

In all these utopian projects there were no typological vestiges. Intermediate spaces, linkages or connections between scenes had been eliminated.

p.40 In this same sense, there are similarities with what we could call "the smooth city" of Y. Friedman (Prodomo, 1997). Large domestic structures that galloped over any geography or pre-existing city. Organisms that were configured based on a minimum room. This element or habitation-room served as an origin to draw up cities, using the so-called "Housing typewriter" (Figure 5).

A room designed to the user's demand. The resident took a modulated room without qualities as a base, with a predetermined measure which was inserted in a grid. The module-room was also a scene drawn by furniture and utensils. In this way, one could say that "living was written" while an urbanism was drawn that galloped on the real city or any nature.

The room-scene was the basis of these infinite domestic fabrics. These great structures advanced and spread without limits or obstacles.

If the Italian radicals had erased the traces of living in the house, Y. Friedman had done the same with the urban space in his space cities. Pre-existing cities appeared as a devalued relic or as a decoration to reactivate everyday life.

Many years later after his *What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, R. Hamilton modifies the intentions of the well-known *collage*. In his *Hotel du Rhône*, of 2005, he presents a changing scenario devoid of solidity. The exterior that surrounds the room is prefabricated, and in it there is a contradictory interior with a false exterior landscape. The figure that dominates the painting is enclosed in a room of false limits, perhaps condemned to cleaning and domestic work. An oppressive scene that leaves no trace of the optimism of the fifties.

These previously described scenarios presented a dysfunctional domestic space, available to recompose itself based on new ways of living which the devaluation of the idea of house, as well as of the landscape and the pre-existing cities, had alternated. The elements of the house, the habitations or the rooms, were composed almost randomly, devoid of unions or typological articulations.

MULTIPLE SCENARIOS

The examples described above, and not made, or rather, only appearing through installations and drawings, initiated a tradition in which the domestic space was devoid of articulating elements. The room was the only scenario with which to compose daily life. The overvaluation of the room and the bodies could explain some architectures and proposals of recent years.

p.41 The design that best describes this circumstance is Cecil Balmond's structural diagram for Maison Bordeaux (OMA, 1998). A scheme of loads, almost on the verge of collapse, designed to hang rooms-scenes that are oriented towards the environment. All the rooms-scenes are tied by another of greater interest and ambiguity: the lift room (figure 6).

This lift is the nexus of relationships throughout the house. The transits, the walks, and the protocols of any known domestic space are modified.

This lift is a device in which different scenarios appear. This house should be understood as a prior moment for the possible recompositions that the domestic space could have in the face of new protocols to live in. In any case, something indicates that it would be possible to structure the space to inhabit around the arrangement of polyvalent and interwoven scenarios, in which intermediation spaces or typological elements disappear. It will be the room itself that performs the role of intermediate or indefinite and reconfigurable space: it is the nexus. The room is transformed into a flexible, polyvalent and ambiguous space which could be connected to other rooms without continuity solution.

In this sense, the proposals of Yves Lion are very eloquent. In the Domus Demain (1984) housing, the main room occupies the centre of the floor, spinning towards the facades the wet areas, kitchen and bathroom, which occupy its perimeter. These functional packages are configured as "bands" that serve and delimit the main room, converted into a scene for daily life. The thickness of these bands, located on the facades, totally transforms the protocols and the relation of the spaces for living. Cooking or washing become appropriate tasks to appear towards the central room, and even towards the urban exterior. The wet areas house scenes worthy of presenting themselves both privately and publicly. The boundary of the house is colonised and inhabited, thus initiating a development on the projecting of the perimeter of the house as a place of devices for new organisations of the space to live in (figure 7).

Residents are shown as uninhibited, carrying out domestic tasks in spaces housed in the edge of the facade. Until now, the kitchen and bathroom had largely been discreetly reserved for residents and, of course, censored for anyone outside the house.

Proposals of this type review the relationship between domestic spaces and living protocols⁵. These searches affect geography and relationships in the domestic space. And these alterations are also due to the insistence that the house must acquire as a representation and disposition of daily life. The room is the link that unites the development of domestic life. The corridor or hallway disappears, the wet spaces revolve around the centre of the house. The room-scene is now the place and the nexus of all spatial relationships⁶.

Adriá Escolano, in the *Table II* panel of 2018, exemplifies this circumstance. Here we are shown several floors in which the main room attracts all the surrounding spaces. This room is transformed into the centre of living. It is a reflection of the uses and practices that take place in the other peripheral spaces. The room acquires a body, anthropomorphic silhouette, which radiographs everyday life (figure 8)⁷.

Table II suggests the idea of a new organisation of the domestic space as a consequence of the protocols and rituals of daily life. A code is generated on the space of the house with great potential. The same way of projecting collective housing following these protocols that would include the space of relationship, negotiation and agreements could be envisaged. The room, as a scene and nucleus of space, loses the symbolic specificity that linked space and function. In this way, a floor structure is generated that increases the possibilities and flexibility of uses.

In this sense, the project of the MAIO group for housing of Calle Provença in 2016 is very eloquent (figure 9). The transits, the ambiguity of the floor and the possible changes of uses define the domestic space as a game board of permanences and transformations.

A similarity could be established metaphorically with the device of writing models discovered by R. Queneau in the *Cent mille milliards de poèmes*, a book published in 1961 (figure 10). The infinite possibilities of combining the lines of verses with each other is the result of a strong constriction. The construction of each poem is the result of the chance meeting of the verses. This game could be compared to the floors and ways of living that could result from an organisation of the draughtboard space, in which each painting could be a room. An example from the field of architecture that responds to the same intention would be the Villa Buggenhout (Office KGDVS, 2010). Here again the staging, the variability between rooms and use, the ambiguity of functions and, therefore, the possibilities of living (figure 11) coincide.

THE EXTENDED SPACE TO INHABIT. PROTOCOLS AND NEGOTIATED SPACES

In his aforementioned project, Yves Lyon anticipated a question of interesting consequences for possible housing developments. The perimeter of the house was much more than a physical limit with which to shelter space. In this proposal, the relationships between the domestic interior and its exterior were altered, as well as the relationship between the room and the view towards the landscape in general.

In the previously mentioned example, the limit was transformed into a band capable of containing functional programmes, a filter capable of articulating the property to other circumstances. The bands could serve not only to contain the humid areas, but also to make connections of the house or extensions depending on a wider programme. In this way, he opened the possibility of exploring alternatives for collective housing, as well as for the development of the house.

In the project called *Fincas rústicas* (MVRDW, 1997) an interesting study for collective housing is undertaken which, following the Dutch tradition, could be transformed and developed in the future according to the user's expectations. In essence, the floor of each home was organised around a wet area that contained the kitchen and bathroom modules as inalterable elements of the space. The rest of each "villa" was a perimeter space that could be acquired and negotiated as the user desires; a reconfigurable space. This space as a "necklace" could also be agreed with the other owners and neighbours. This allowed the deployment of different uses of the house, as well as its transformation and progressivity in time (figure 12).

The space of the house was a playing field and overlapping of lives, agreements and times.

These spaces were enunciated as peripheral bands that were more than intermediate spaces. A project was proposed which gave rise to the uncertainty of the development of architecture in accordance with the biographies and the lives of the residents. The collective room and the stories of the users structured a more than flexible space. Once the linkages of articulation and union between the rooms have disappeared, the spaces for negotiation are enabled.

p.42

p.43

p.44

p.46 The realisations about the collective housing of Lacaton and Vassal in the city of Mulhouse (2005) explore a path in parallel to those previously described. To a large extent, the commitment of these architects is focused on expanding, widening and offering improvements for the benefit of the idea of living.

The objective of achieving “more with less” was obtained based on a habitable place as a framework for living, clearly characterised by the traces left by the development of daily life. These gestures on the domestic project noticeably change the architecture of the house and its urban involvement.

These works and projects of the French group alter the tectonics and the habitual construction of the house, as well as modify the interferences between housing and urban space.

The perimeter of the house thickens and enlarges. Successive and parallel lines to the humid functional packages of the domestic space are constituted as space filters in which daily life is related to natural phenomena, climate and landscape. A pact between life, daily action and nature and/or urban spaces is produced. These proposals explain an idea of expanded domestic space as a gradient of variable limits in which the living is portrayed. A place of proximity with other residents, as well as a close visual and atmospheric relationship with nature and the city (figure 13).

Daily life unfolds in that place materialised by a light and fragile construction that is simultaneously mutable and luminous.

The house as memory should attest to the development of daily life, of those changing and ephemeral light traces. A memory lightened by the internal and external relationship of the spaces between users and natures.

With the examples we have discussed so far, it could be said that the house has changed its history, memory, background, and the typological structures of the past, and collective housing is being transformed in the same sense⁹.

The overvaluation of the room, or sum of rooms, without articulation or nexus (typological memory) has been produced in parallel with the exploration of the perimeter of the domestic space. In this perimeter, spaces are negotiated between neighbours, “the memory and history of the house is lightened” and the bodies are exposed.

The frame of the house or the property is hardly present, it is not the reason that it gives consistency to the architecture.

This inconsistent, lightweight skeleton of memories and alterable or negotiable by the lives of users is more than architecture: it is living. ■

1. The aim of this paper is to help understand room-habitation from the organisational and structuring point of view of the domestic space. This idea would neutralise the typological practice of the architectural project with respect to the house and collective housing. In this way, the domestic project would have more to do with culture, society and politics than with a disciplinary understanding of it; it is “more than architecture”. In this sense, the comments of Jacques LUCAN in his book *Composition, non-Composition* are very clear. *Architecture et théories, XIX-XX siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009.

2. JAMESON, Frederic. *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Madrid: Akal, 2009, p. 9. This idea is suggested to us by Jameson when he suggests the relationship between utopia and empirical pragmatism, which could anticipate the architectural project.

3. AURELI, Pier Vittorio. *The possibility of an Absolute Architecture*. London / Cambridge: The MIT Press, 2011, p. 7. “The term absolute is intended to stress, as much as possible, the individuality of the architectural form when this form is confronted with the environment in which it is conceived and constructed. I use absolute not in the conventional sense of “purity” but in its original meaning as something being resolutely itself after being “separated” from its other”.

4. “Our project seeks to offer a solution based on new cyclical relations between man, nature, and technology. We want to propose returning once more to elements that have long been lost and are by now forgotten: ancient and primordial things like food and water, side by side with technological inventions”. BRUGELLIS, Pino; PETTENA, Gianni; SALVADORI, Alberto, eds. *Radical Utopias*. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Zziggurat. Florence: Quodlibet, 2018.

5. Protocols. *Bartlebooth*. A Coruña, 2016, n.º 2, p. 21. “Mechanisms without, apparently, any physicality, enunciated through bureaucratic texts, outlines and drafts on sheets of paper, files gathered in archives, enactments in parliaments or sovereignties claimed in territories, have the capacity to transform the space without defining the final result, but only the necessary steps to reach it”.

6. In this sense, the research developed by Ciro Najle is very eloquent and didactic. The nexus, the articulation, the union of routes, uses and forms, come to constitute an algorithm capable of organising territories, cities and architectures based on the infinite repetition of connected elements. NAJLE, Ciro. *The Generic Sublime*. Barcelona: Actar, 2016.

7. AAVV. *Documents (to come)*. Madrid: hdFaber, 2018, p. 21.

8. The process of the domestic project is being reordered, which has to do with the idea stated by Peter Burke in some way: “The process by which other disciplines are processed causes the appearance similar to the concept of “Oicotype”, made as an adaptation to new demands on customs, ecologies, etc.”. BURKE, Peter. *Cultural Hybridity*. Madrid: Akal, 2010, p. 150.

FICCIONES. DE LA ARQUITECTURA NARRATIVA Y LAS NARRACIONES ARQUITECTÓNICAS AL ARQUITECTO COMO CONTADOR DE HISTORIAS

FICCTIONS. FROM NARRATIVE ARCHITECTURE TO ARCHITECTURAL NARRATIVES, TO THE ARCHITECT AS A STORYTELLER

Luis Miguel Lus Arana (<https://orcid.org/0000-0001-5826-2642>)

- p.49** "Its lack of reality is comparable only to its equally exasperating lack of unreality"
Jorge Luis Borges on *City Lights* (Charles Chaplin, 1931)¹

In 1944, Jorge Luis Borges published the book that possibly cemented the perception of his literary work in the collective imagination: *Ficciones* (*Fictions*). The volume was actually an expanded edition of the short story compilation *The Garden of Forking Paths* (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941), which already included some of the Argentinean writer's most fondly remembered stories, such as the one that lent its title to the book, "The Circular Ruins" and, most of all, "The Library of Babel". *Fictions* was the publication, nevertheless, where the latter would assume its final shape, once Borges amended a minor mistake in the description of the library in the 1956 edition that allowed it to become effectively infinite. Beyond their utility as a rhetorical device, Borges and "The Library of Babel" are particularly relevant, in the context of this article, because they show in a particularly vivid way the ability of fiction works to suggest and engender ideas and forms, hence their attractiveness for disciplinary architecture. "Art-always-requires visible unrealities", said Borges in "Avatars of the Tortoise"², and some of the 'visualizable' unrealities described in his "gnostic-cabalistic fables"³ were, inevitably, of an architectural nature.

ARCHITECTURE AND FICTION: IDEA, IMAGE, DISCOURSE AND FORM

Borges's case also highlights how productive the limitations inherent in *transdisciplinary* exchange (literary fiction - architecture) can be, due to their simultaneous nature as *transmediatic* translations (text - image / space). This is shown by the many analyses and reconstructions the library has seen, both within the architectural world and in other fields (figure 1). As Cristina Grau points out, in Borges' complexity often dwells in the description of space, rather than in the spaces he describes, but the literary form of this description - its structure, the terms he uses, its organization and repetitions- is an inalienable feature of space itself⁴. Paired with the inherent polysemy of written language, this makes it possible to find the spirit of Borges' library in visualizations as far removed from the description of the story as the Piranesian version contributed by Erik Desmazières in his collection of etchings from 1997-1998⁵, which has ultimately become one of the renditions with which it is most commonly associated (figure 2). The same happens with the equally hyperbolic adaptation that Dante Ferretti would make of the library described by Umberto Eco in *Il nome della rosa* (The Name of the Rose, 1980) for his adaptation to cinema. Eco's library, inspired by its literary construction in Borges, did not convey the same complexity when translated into a visual space. Thus, the final form became closer to that of the also very Piranesian city described by an older Borges in *The Immortal* (*El Inmortal*, 1947).

- p.50** Given this multifaceted capacity for suggestion, it is not surprising that disciplinary architecture has found in fiction, be it literary or otherwise, a source of habitual inspiration throughout its history. In the twentieth century, it is well known how influential *Glasmarchitektur* (1914), the pseudo-manifesto written by the proto-surrealist writer Paul Scheerbart, would be to the architects of the *Gläserne Kette*—an influence that would extend even to future functionalists such as Walter Gropius or Adolf Behne⁶. But also, it is difficult not to see a link between the anti-gravitational fantasies that would appear in several of his stories -very notably in "Der Kaiser von Utopia: Ein Volksroman", from 1904- and the flying architectures that Wenzel Hablik would start producing in the same period⁷. It is equally unsurprising that Reyner Banham, writing at the end of the 1950s -a decade in which pulp science fiction contributed significantly to shaping the architectural imagination of an entire generation- would go on to vindicate the figure of Scheerbart specifically and the relevance of fiction in general⁸. In his 1958 article "Space, Fiction, and Architecture", Reyner Banham included a quotation where Moholy Nagy stated that "we need Utopians of genius, a new Jules Verne, not to sketch in broad perspectives an easily-grasped technological Utopia, but the very condition of future men"⁹. Banham concluded that science fiction was "part of the essential education of the imagination of every technologist"¹⁰, and he would resort to it in many of his articles.

- p.51** However, long before that science fiction had already paid service to architecture as a tool to build discourses. In recent historiography this role would most possibly be best represented by *Delirious New York* (1978), the "retroactive manifesto of Manhattanism" where Rem Koolhaas rewrites the history of Manhattan, mixing the real with the fictional, or even with the impossible, to create, as William Saunders puts it, "gnomic fantasies" that "communicate poetic perceptions of underlying fundamental realities"¹¹. This maieutic ability of fiction is an old acquaintance of philosophical debate, and had already been exploited by Filarete, in the early development of the Renaissance Treatise, in his *Libro Architetonico* (c. 1464), where a fictional conversation served as the nutrient where the description of the ideal cities of Sforzinda and Plusiápolis could breed. Three hundred years later, Giambattista Piranesi recovered this strategy, in the form of a Socratic dialogue, in his *Parere sull'architettura* (1765), which elaborated the Italian architect's stance in the debate on the Greek, Roman or Etruscan origins of classical architecture¹². More recently, Hubert de Cronin Hastings, editor and owner of *The Architectural Review*, hiding behind the fictional persona of Ivor de Wolfe—or Wofle¹³—, would write a modern (as in *brutalist*) version of Thomas More's Utopia in *Civilia: the end of suburban man* (1971)¹⁴. In it,

Hastings built a critique of the urban planning of English post-war New Towns through the description of the fictional city of Civilia, an ode to both the picturesque and the British architecture of the 1950-1970 period located somewhere between Birmingham and Leicester.

But, together with their theoretical and/or critical value, all these works also entailed the creation of a formal universe: the *Libro Architettonico* was profusely illustrated with drawings by Filarete's own hand which we can read as the basis for his description of Sforzinda. But, conversely, it is not difficult to imagine these eclectic designs as a product bred in the clamor of narrative invention. The same can be said of the *Parere*, which would spawn three monumental edificatory compositions drawn by Piranesi, subsequently joined by six more in 1767, plus two others that he would never finish. Finally, today *Civilia*, rather than for its biting satire, is mostly remembered for the collages, assembled with hundreds of photographs of modern buildings, with which Kenneth Browne illustrated Hastings's satirical utopia. All of them highlight, in short, the ability of fiction to construct discourses, generate ideas, and suggest or engender architectural image and form.

DESIGN FICTIONS: DESIGN WITH COMPANY. SPECULATION OR ARCHITECTURAL FABULATION

The multiple ways in which fiction can be appropriated for architectural use have led to many forays of the former into Architecture's disciplinary scene throughout its history. Fictional commissions, theoretical competitions, and imaginary narratives have been the basis on which architects from all ages have built design exercises, with a particularly prolific moment during the visionary period of the 1960s and 1970s that would extend into an additional decade of "paper architecture" fostered by the subsequent economic crisis. The tumultuous situation of the last decade has seen a renewal of this bond between architecture and fiction, especially in the case of those whose work is linked to the academic world, and which often belongs in the realm of speculation. Within the Anglo-Saxon scene, this strand is represented by practices such as C.J. Lim / Studio 8, Smout-Allen, and FleaFolly Architects –the latter actually define themselves as *architectural storytellers*–, and similar cases can be made of Bureau Spectacular, in the United States, or the French firm *We Are an Event*, currently based in Mexico. Generally speaking, their work tends mostly towards the production of images and objects: pavilions, furniture, and frequently, installations, models, dioramas or sculptures, which often appear as allegorical representations, in architectural form, of discourse narratives. However, here fiction is not just a tool to produce a design, but also a product in itself, often in the form of stories and tales. That is the case with CJ Lim's *Short Stories: London in Two-and-Half-Dimensions* (2011)¹⁵ (figure 3), or the graphic novel *Citizens of No Place* (2012), which collects the short stories in which Jimenez Lai, founder of Bureau Spectacular, explores, through science fiction stories, the ideas he later develops in the office's architectural designs (figures 4 and 5)¹⁶.

p.53

Within this group, a case that shows perhaps in a particularly vivid way the symbiosis between fiction production and architectural generation is, that of the firm *Design With Company* (hereinafter, DWC), an office located in Chicago and consisting of two Michigan natives whose modest catalog of experimental projects exists, in their own words, "somewhere between Grant Wood's *American Gothic* and Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*"¹⁷. This statement is not trivial, since DWC's work, strongly reminiscent of the oneiric nature and the playful attitude of Carroll's fantasy is also strongly determined by their self-conscious belonging to an American Midwest traditionally burdened by its oppressive and vast "middleness". In their different design projects, fiction, invariably built on top of a meticulous process of search and analysis of referents, is both a catalyst for creation and a device that provides the narrative needed to guide each step of the design process. But, conversely, the final (design) product also becomes a new mythology itself: a mythos built on archetypes / mythemes extracted from popular architecture whose scant pedigree they embrace precisely because of its *mythopoetic* potential, which allows them to retrospectively generate an identity for an American Midwest allegedly lacking in History.

p.54

Thus, DWC define themselves as practitioners of what they call *slipstream architecture*, which they understand as that architecture which –alluding to a maieutic function again– "reveals latent conditions of reality through narratives and design fictions"¹⁸. This is, generally speaking, a traditional attribute of fiction, which, either through satire, hyperbole or metaphor, is often designed as a mirror that deforms reality, making its features more evident in the process. In the case of speculative fiction, often inextricably linked to the conditions of the time in which it is created, this link has allowed some authors to speak of certain subgenres –most notably cyberpunk, in its relation to postmodernity– as *cognitive maps* of reality¹⁹. Particularly interesting, in this sense, is the explicit way in which DWC distance their work from the traditional notion of *speculative architecture*, a term emanating from *speculative fiction*, which is, in turn, linked to the future gaze, and therefore to a certain degree of plausibility, however improbable it may seem. As opposed to the *architectural speculator*, they propose the figure of the *architectural fabulist*, "who estranges the everyday through architectural fables, to create a contemporary landscape of pleasurable cognitive dissonance, making the familiar strange or the strange familiar"²⁰. Again, familiarization / defamiliarization is a common tool in fiction –especially in science fiction, as authors such as Vivian Sobchack have pointed out– which DWC redirect towards the realm of magical realism²¹. Mixing the everyday with the improbable, they seek to install in the observer

p.55

a sense of estrangement that opens the door to a new perception of reality. In this sense, the office's work plays with fiction on several levels. They design fictional commissions for non-existent clients located in a reality that overlaps with ours to a large extent, but then insert imaginary past events in it, or depict surrealistic developments and operating modes. Theirs is a reality that provides the necessary narratives for their designs; a reality out of which these could not exist.

In the lower strata of the interaction with fiction we could find a project such as *Late Entry to the Chicago Public Library Competition*, which, on the other hand, is also paradigmatic of the firm's trademark processes of creation of narratives and subsequent translation into architectural form. Created for the 2015 Chicago Architecture Biennial of 2015, *Late Entry...* was born as a continuation of a sort of local tradition inaugurated in 1965 by Claes Odenburg with his *Late Submission to the Chicago Tribune Architectural Competition of 1922*, which responded retroactively and with a surrealist tint to the contest held four decades earlier. Odenburg's move was appropriated and expanded upon by Stanley Tigerman, Stuart E. Cohen and Ben Weese in their subsequent *Late Entries to the Chicago Tribune Tower Competition of 1980*²². Yet in fact, this tradition of adding fictitious and satirical proposals could even be traced back to the original competition: after its completion, Robert McCormick, owner and editor of the *Tribune*, commissioned several cartoonists from the newspaper's staff to present their own proposals, subsequently exhibited and published side by side with the authentic entries²³. Following this precedent, DWC decided to revise another emblematic competition of the city: that of the Harold Washington Public Library of 1987, whose design, ultimately commissioned to local architect Thomas Beeby, would unleash a cascade of -mostly unfavorable- reactions.

p.56

Seeing an invaluable argumentative capital in these reactions, the architects decided to conduct a search in the library's own collections, identifying a thousand different reactions to the building, among which they selected twenty-four, and created architectural responses to them²⁴ (figure 6). Thus, they came up with 24 "late entries" that responded in an intentionally partial way not to the competition brief, but to the winning proposal. Subsequently, these could be arranged to form a single architectural ensemble, an artifact "*that behaves like a city, playing on scale, legibility, and narrative*"²⁵: a postmodern collage literally made up of "little narratives" (*pétits récits*), small architectural fictions that work as symbolic representations of different, complementary perceptions of the same event (figure 8). At the time, the (real) building had been criticized, much like the Tribune Tower, for being a false, pseudo-historicist pastiche; that is: for trying to conjure up the vision of an in-existent architectural past that was just an artificial construction modelled after the customs of the Old World. In an ironic game of oppositions, DWC's (fictional) proposal generates an architectural form created with fragments of the very real history of Beeby's project, which is used as a morphological catalyst to create a *collage* that is as much a design as a symbolic but readable representation of a debate (figure 7).

p.57

This pseudo-archaeological, attitude, which re(dis)covers past events and echoes them, reformulating them as formally productive design strategies, can be found, in one way or another, in most of the office's production, such as the earlier *Chicago Institute for Land Generation* (2010) and its sequel, *Chicago P.L.O.T.s* (2011)²⁶. Here, the design is spawned from the eccentric but very real figure of George Streeter, a Chicagoan that had claimed the ownership and jurisdictional autonomy of *The Sands*, a strip of land produced by the accumulation of sand in the bay of Chicago, which he, according to the local tradition, had allegedly contributed to enlarging. Expanding on the mythology of this partially legendary historical fact, Hicks and Newmeyer proposed the creation of a public institute that would manage the reutilization of the soil coming from the excavations carried out in Chicago's continuous growth. Following Streeter's lead, it would be used to create an archipelago of artificial island-states in the bay. In this case, the architectural/urban design project, which entails both the design of the facilities of the institution and the master plan for the bay, is, despite its formal appeal, a matter of a second order: the real project is the magical revision of history, encoded in the form of a graphic narrative (figure 9), as well as the criticism implicit in the very proposal, which is loaded with an obvious satirical charge. A similar approach can be found in their sarcastic "Monument to Bruce" (2013), which documented the inauguration of the structure that would house the wrecking ball that would demolish, a few months later, Bertrand Goldberg's Prentice Women's Hospital.

p.58

All this mythopoetic construction comes to the forefront in those projects in which the architects face the apparent referential void of their native Midwest, whose lack of pedigreed cultural iconography they use to their advantage, taking the opportunity to collect uncanny archetypes that help them shape a critical-celebratory discourse on American culture. DWC build this way a *magical* rather than mythical Midwest whose iconography is assumed to the point of parody, using it as the basis for a formal investigation that generates perhaps absurd, but also carefully and skillfully designed architectures. This is the case with *Farmland World* (2011)²⁷, a project that aims to turn the Midwest farms into agro-tourism complexes ("part theme park and part working farm"), which results, thanks to the mixture of typologies and their associated formal referents, in architectural objects such as the *Farmhouse Bulb Hotel*: a hybrid between one of John Portman's hotels and a rodeo stadium (figure 10). In it, the rooms are replaced by concentric rings of farms that overlap, opening to the central atrium and overlooking the arena at the bottom, where the spectacle of grazing cows can be enjoyed. Meanwhile, the bulbous exterior resounds with echoes of Bertrand Goldberg's Marina City towers mixed with animal and vegetal undertones. In the same complex, "*animal farmatures*" (farm + armature) appear as gigantic agro-industrial structures also intended for educational purposes (figure 11) whose zoomorphic exterior inserts this fantasy Midwest into a whole architectural genealogy relating it back to the neo-avant-garde of the '60s, and further back to the inhabitable elephant designed by Charles Ribart for the Champs Elysees.²⁸

p.59

Going a step further, the subsequent *Culture Sampler - A statistically average mile of the Midwestern United States* (2014), is a project equally located in an uncertain *terrain vague* between celebration and parody which digs again in

the iconography of the Midwest in order to showcase a –obviously and very carefully curated– “sample” out of which the features of “American-ness” can be deduced²⁹. Eager to distance themselves from a “top down” construction, DWC use a strategy that Borges shared with Lovecraft: referring to an inexistent book, such as the *Necronomicon*, or *The God of the Labyrinth*, by Herbert Quain³⁰, which provides the desired –even if illusory– symbolic capital: an apocryphal quotation that establishes a “fake erudite genealogy” which “explains”, but also “legitimizes, playfully”³¹. Here, the starting point is the hundredth edition of the imaginary treatise *Midwestern Standards for Propriety Calibration*, published by the equally fictional *Institute of Quantities* [sic], *Scale and Image*, which works as the template for the subsequent *Misguided Tactics for Propriety Calibration* (figure 12) produced, for real this time, by the authors. Taking it as a basis, the architects create a “cultural sampler” built on top of a Jeffersonian grid colonized by a sample of US “averages” that offer “the right amount of agriculture, city and suburbs” (figure 13). Here, too, narrative construction becomes an argument for design, in the form of the Departments of Quantity, Scale and Image, structures designed following the parameters set by the treatise that resonate with echoes of both the tradition of colonial architecture and of its postmodern reinterpretation, and which will be echoed, in turn, by later projects developed by the firm (figure 14). This referentiality is somehow inevitable –and desirable– in a project that is, by its very nature, fundamentally quotational, and where self-quotations are also present. However, one of the main points of interest of the project is the mythology created by the ensemble of collected architectural landmarks, sometimes so bizarre that it makes the proposals of the firm modest in their heterodoxy, and reinforces the whole’s overall appearance as a perversion of Frank Lloyd Wright’s *Broadacre City*. DWC play at configuring new genealogies, integrating, for instance, their nonexistent Farmhouse Bulb Hotel into a real iconography, built around the harvest of corn, that links it with the Mitchell Corn Palace (South Dakota), the *Cornhenge* of Dublin, Ohio, and connects these with the “concrete cobs” of Marina City, thanks to the mediation of the *Leaning Tower of Niles* (Illinois). Like Borges, DWC propose a fictional rereading of reality that fosters its subsequent rewriting, transforming the mundane into myth and the banal into the architecturally productive. But, in order to do this, they push their narratives to a plane, bordering on magical realism, in which manifesto, parody and critique coexist without explicitly defining their exact nature.

p.60

TOWARDS AN ARCHITECTURE (FICTION)

“It’s entirely possible to write “architecture fiction” instead of “science fiction.” Like, say, Archigram did in the 60s. Plug-in City, Living Pod... Walking City. You read this layout Archigram stuff nowadays and it’s surprising how thoughtful, humane and sensible it seems.”

p.61

Bruce Sterling³²

The development of narratives unrelated, or at least not directly subordinated to the production of architectural designs, opens a new field of activity whose potential for the discipline has entered the debate in the last decade, linked to the discussion on the term *architecture fiction*. The origins of the expression, as well as the origin of the very debate, can be traced back to an article written by the father of British new wave science fiction, James Graham Ballard: “A Handful of Dust”, published in *The Guardian* in 2006³³. The article was not a work of fiction, but the recollection of a stroll through the abandoned military structures of Utah Beach which Ballard, a self-admitted admirer of the Independent Group, used as an excuse to write a sort of poetic epitaph to that architectural modernity which had helped shape his literary work to a great extent. Non-fictional nature notwithstanding, the text prompted an immediate response from Bruce Sterling, a disciple of Ballard and, in turn, one of the fathers and main figures of the cyberpunk subgenre. Sterling suggested the possibility of writing “architecture fiction” instead of “science fiction”, defining it as “*something that uses buildings (versus the language of science?) to articulate possible worlds and, as yet unrealized, realities*”³⁴. As an example of this, he suggested one of his own works, the tale “The Growthing”, inspired by Greg Lynn’s work³⁵. After him, others would contribute to this debate, such as David Gissen, who suggests that “architecture-fiction” could become a type of “*architecture criticism that appropriates the tropes and poetic license of fiction in order to [rethink] the relation between writing and building... [involving some new foreclosure between the written and the built that remains to be staged]*”³⁶.

p.62

It is true that, if we look into this vague definition, “architecture fiction” does not seem to differ substantially from plain fiction. As David Dery notes, “*by that logic, much postmodern “paper” architecture–hyperrealistic renderings of reified ideas, unbuildable buildings inspired by French philosophers like Derrida and Deleuze and expressed in the form of slithery, digital blobs–is architecture fiction.*”³⁷. Kazys Varnelis, on the other hand, inverts the equation, wondering if architectural fiction is what happens when architecture shapes our experiences in a way that it approximates the effects produced by cinema or fiction³⁸. Regardless of its lack of concretion, the term is endowed, however, with an inestimable operative value, because it lends substantive/nominal support to an intuition perhaps expressed most vividly by architect and critic Geoff Manaugh when he claims that “*instead of monographs, architecture firms should commission and publish novels. A novel by Ian McEwan... set in buildings by Richard Rogers*”.

p.63

Certainly, the use of fiction narratives or narrative means in the representation of architectural designs, either in order to facilitate their comprehension by shedding information, to make them more friendly, or to introduce a human, subjective or emotional element –usually and notably absent from traditional representation– is not unfamiliar to disciplinary architecture. Some remarkable examples of the use of graphic narrative can be found in such different practices as Wes Jones, Morphosis, Jean Nouvel, and Foster and Partners³⁹, as shown by Mélanie van der Hoorn in her encyclopedic *Bricks & balloons: architecture in comic-strip form* (2012)⁴⁰, which lists and classifies the many

p.64

different appropriations of the language and aesthetics of comics that can be found in architecture. But along with this pragmatic use, we can find increasingly often exercises where fiction frees itself from its subservient role as a mediator, be it for the subsequent development of a design or for communicating it to the public. Coincident with the debate described above, the year 2009 saw the appearance of *Beyond: Short Stories on the post-contemporary* (2009-2010), a publication which, throughout its three issues, would present "new experimental forms of architectural and urban writing" produced by writers, critics and historians of architecture, visual artists and architects. In his contribution to the first issue, which could somehow work as a collective manifesto, Aaron Betsky stated that "*architecture is a fiction... Some of the most powerful pieces of architecture do not exist in buildings. We inhabit them through stories, whether they are myths, fiction or poetry...*"⁴¹.

This is the kind of thinking that seems to permeate through a growing number of professionals who, coming from the world of architecture, decide to explore their architectural obsessions in other media and, either combining it with the traditional practice of the profession, or exclusively, devote their efforts to the creation of fiction as an end in itself: as the final product and, even more, as an *architectural product*. Occasionally, these explorations can be conducted outside the discipline, through mainstream products targeted at a general public. Mélanie van der Hoorn has made a particularly vivid case of this in the figure of Matthias Gnehm, a practicing architect who also works as a professional comic book artist. Together with his album *Tod eines Bankiers; Das Leben ist teuer* (2004) he presented an urban plan for the Bürkli Platz in Zurich that would foster a popular and institutional debate on the urban redevelopment of the area⁴². Other architects integrate the production of fiction within their critical or research activities, or keep it as a design activity they run parallel to professional practice, generating "architectural artifacts" which do not strictly belong within the boundaries of architecture production, but are still aimed at an architectural audience. That is the case with the work of offices such as *Architecture Hero* or *Drawing Design Studio*, whose most recent work seems to explore the possibilities for the birth of a new genre: the architectural graphic novel.

In the opposite direction, and half a century after Archigram, among others, introduced it in the classroom, fiction returns to schools strong as ever, and not only to the design studio. It is also present in teaching experiences such as Nic Clear and Simon Kennedy's *Unit 15* (Bartlett School of Architecture, 1999-2011) in which Ballard's fictions are used as the basis for short films with a strong architectural component (figure 10)⁴³. These videos are not architecture, strictly speaking, nor have the architectures featured in them been designed with the aim of escaping from their fictional universes. They are architectural fictions as much as the films themselves, inextricably linked to each other as parts of the same audiovisual construction. This would reopen the recurrent debate about what can or cannot be considered an architectural product when in 2011 one of these films (*Robots of Brixton*, by Kibwe Tavares) would go on to win the RIBA President's Medal in 2011⁴⁴ (figure 15). The almost immediate foundation of Factory Fifteen, an office created by alumni of the course and dedicated to architectural visualization, often using fiction, did not settle the discussion, but made it somewhat superfluous. Whether it is architecture or not, Factory Fifteen's output is a product made by architecture professionals with criteria, project strategies, design tools and subjects that emanate from the architectural practice, resulting in *architecturally relevant* artifacts.

Factory Fifteen also highlights the growing overlap between the work of architects and professionals of other media in the digital age, often using the same production tools and featuring coincident work processes. But this overlap is not new: the presence of architects in cinema was a common practice from the very beginning of the medium: figures like Hans Poelzig, Robert Mallet-Stevens, and André Lurçat worked designing film sets at the same time as they produced architecture off screen. These new practices depict, however, a scenario in which the architect is not a mere translator that gives architectural form to the fictions of others –perhaps, at times, translating dreams produced outside the realm of fiction– but makes fiction in its different forms the very design subject, producing artifacts that are "architecturally relevant" by themselves, even if they can also work as inspiration, or be rescued for their *intradisciplinary* use. In short, they together offer a glimpse of, if not a change of paradigm, at least an open door towards a broadened field of action, where architects can move beyond the traditional limits of the profession.

POST SCRIPTUM: THE ARCHITECT AS A STORYTELLER

"*This will kill that,*" lamented Archdeacon Claude Frollo in a well-known passage from Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris*, while he pointed to the building, which the book would replace as a receptacle of History for an illiterate mass. The book, obviously, did not destroy architecture, although it did replace it as the "*dominant producer of meaning and social order*"⁴⁵. Almost two centuries after Hugo wrote these lines, it is the architecture world that seems to seek not just to recover, but to expand on its narrative dimension through fiction, providing new visibility to a relationship that has actually been present throughout its history. If fictions, be they literary, cinematographic or otherwise, have inspired architects of all eras, fiction has also provided architecture with spaces where it could build critical discourses and manifestos. Moreover, the transit through to the other side of the veil of reality offers architects an environment in which to tread alternative paths, bred in the needs of narrative. These are paths they would not come across following their usual design processes, and which can lead to findings they might later import into their professional or academic practice. Today's scenario shows, however, a new situation in which architecture starts to look at the production of fiction not only as an aid for traditionally-understood architectural design, but as a new field for the development of architectural thought framed within a general process of reevaluation of architecture's relationship with the disciplines located in its periphery. ■

p.65

p.66

1. BORGES, Jorge Luis. Films. In: Jorge Luis BORGES. *Discusión*. Buenos Aires: M. Gleizer, Colección de Nuevos Escritores Argentinos, 1932. English translation in: Jorge Luis BORGES. *Selected Non-fictions*, ed. Eliot Weinberger. New York: Viking, 1999, p. 217.
2. BORGES, Jorge Luis. Avatares de la tortuga. In: Jorge Luis BORGES. *Discusión*. Obras completas, vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 254-259. English translation in: BORGES, Jorge Luis. *The Avatars of the Tortoise*. In: BORGES, Jorge Luis. *Labyrinths: Selected stories and other writings*. London: Penguin, 2010, pp. 237-243.
3. ABRAHAM, Carlos. *Borges y la ciencia ficción*. Granada: AJEC, 2010, p. 40.
4. GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, col. Ensayos Arte, 1989, pp. 65-84, esp. 66-69.
5. DESMAZIÈRES, Erik. *Onze estampes inspirées de la nouvelle de Jorge-Luis Borges "La biblioteca de Babel"*. Paris: Aux dépens de l'artiste/Atelier René Tazé, 1998.
6. See WHYTE, Iain Boyd. Introduction. In: Iain BOYD WHYTE, ed. and trad. *The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985.
7. The alluded works are *Der Bau der Luftkolonie* (1908) and *Fliegende Siedlung* (1907/14). Even though the latter was published by Hablik in *Cyklus Architektur* (1925), the earliest mention of the former I have been able to locate appears in COLLINS, George R. *Visionary drawings of architecture and planning, 20th century through the 1960s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979.
8. BANHAM, P. Reyner. The Glass Paradise. In: *Architectural Review*. London: The Architectural Press, February 1959, n.º 125, pp. 87-89.
9. MOHOLY-NAGY, László. *Von Material Zu Architektur*. Munich: Albert Langen Verlag, Bauhausbücher, n.º 14, 1929, p. 17. Quoted in BANHAM, Reyner P. Space, Fiction, and Architecture. In: *The Architects' Journal*. London: The Architectural Press, 17 April 1958, vol. 127, pp. 557-559.
10. *Ibid.*, p. 559.
11. SAUNDERS, William S. Rem Koolhaas's Writing on Cities: Poetic Perception and Gnomonic Fantasy. In: *Journal of Architectural Education*, September 1997, vol. 51(1), pp. 61-71. Quotation on page 61.
12. For an in-depth analysis of the text, see: WILTON-ELY, John. Introduction. In: Giambattista PIRANESI, *Observations on the letter of Monsieur Mariette (...)*. Trad. Caroline BEAMISH and David BRITT. Los Angeles, CA: Getty Research Institute, col. Texts & Documents, 2002, pp. 1-86.
13. The usual form of Hastings's pseudonym was De Wolfe. In fact, that is the way it was spelled in the first printing of *Civilia*, published as a special issue of *The Architectural Review* in June 1971. In the expanded edition, published in book form later that year (see note 14), it appeared by mistake as 'De Wolfe'.
14. DE WOLFE (sic), Ivor; BROWNE, Kenneth. *Civilia: the end of sub urban man: a challenge to Semidetsia*. London: The Architectural Press, 1971.
15. LIM, C.J.; LIU, Ed. *Short Stories: London in Two-and-a-Half Dimensions*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge, 2011.
16. LAI, Jimenez. *Citizens of No Place: An Architectural Graphic Novel*. New York: Princeton Architectural Press, 2012.
17. MORTICE, Zach. Next Progressives: Design with Company. In: *Architect Magazine* [online]. Washington, D.C.: Hanley Wood, 15 September 2015. [retrieved: 1 October 2018]. Available at: <https://www.architectmagazine.com/next-progressives/>
18. DWC use this term as a reference to *slipstream* fiction, a concept Bruce Sterling and Richard Dorsett coined by analogy and opposition to *mainstream*. It refers to those science fiction works that include fantastic or surrealistic elements, introduced to provoke a feeling of estrangement in the reader. See: STERLING, Bruce. *Slipstream*. In: *Science Fiction Eye. Beyond Cyberpunk*. Washington, D.C.: 'Til You Go Blind Cooperative, July 1989, vol. 1, n.º 5, s/p.
19. See, for instance: Postfuturism and the End of Science Fiction. In: Vivian SOBCHACK, *Screening Space. The American Science Fiction Film*. Second, expanded ed. New York: Ungar, 1997, pp. 299-305.
20. HICKS, Stewart; NEWMAYER, Allison. Tales from the Fabulous Middle. Conference in the event MAS Context: *Analog*. Chicago: New ProjectsGallery, 15 October 2011. In: *mascontext.com* [online]. [retrieved: 1 October 2018]. Available at: <http://www.mascontext.com/events/mas-context-analog-2/mas-context-analog-stewart-hicks-allison-newmeyer>. Again, here the authors are again borrowing concepts and terms originated in the literary realm; more specifically, in the discussion on science fiction conducted by Robert SCHOLES in *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1975.
21. Regarding the use of familiarization processes in science fiction: The Alienation of the Familiar. In SOBCHACK, op. cit. *supra*, note 19, pp. 107-135.
22. TIGERMAN, Stanley; COHEN, Stuart E. *Late entries to the Chicago Tribune Tower competition*. New York: Rizzoli, 1980.
23. See SOLOMONSON, Katherine. *The Chicago Tribune Tower Competition: Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*. Urbana: University of Chicago, 2003, esp. p. 57-60.
24. "That is what we were interested in getting: boiling down to how we delaminate all of the narratives that are present both within the architecture itself as well as the ones that are laid upon it by the ones who are judging it". HICKS, Stewart. Conference in the event "Envisioning New Spatial Organizations", Chicago: Chicago DesignMuseum, 14 February 2018. In: *mascontext.com* [online]. [retrieved: 1 October 2018]. Available at: <http://www.mascontext.com/events/mas-context-spring-talks-2018/envisioning-new-spatial-organizations>
25. HICKS, Stewart; NEWMAYER, Allison. Late Entry to the Chicago Public Library Competition. In: MAS Context. BOLD, Spring 2016. Chicago: MAS Studio, n.º 29, pp. 144-55.
26. HICKS, Stewart; NEWMAYER, Allison. Chicago P.L.O.T.s - A Land Institute Addendum. In: *PLAT Journal*. If you see something, say something. Houston, Tex.: Rice School of Architecture, Spring /Summer 2012, n.º 2.0; and HICKS, Stewart; NEWMAYER, Allison. Chicago Institute of Land Generation. In: *Bracket*. Goes Soft. Barcelona, Nueva York: Actar, 2012, n.º 2, pp.159-167.
27. See POLI, Matteo. Farmland World. Design With Company. In: *Abitare*, April 2012, n.º 521, p. 72.
28. RIBART DE CHAMOUST, Charles François: *L'elephant triomphal, grand kiosque a la gloire du roi*. Paris: L'Imprimerie de Moreau (text), Pierre Patte (plates), 1758.
29. "Rather than trying to design a top down solution where we as Design With Company designed every single aspect of this world, we were interested in constructing a world out of bits that we found from around us. What we did was to make this model that is sampled from all of the averages of the United States". HICKS, Stewart. *Envisioning New Spatial Organizations*, op. cit. *supra*, note 24.
30. BORGES, Jorge Luis. Análisis de la obra de Herbert Quain. In: Jorge Luis BORGES. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941. English translation in: BORGES, Jorge Luis. *An Examination of the Work of Herbert Quain*. In: Jorge Luis BORGES. *Fictions*. New York: Grove Press, 1962.
31. ABRAHAM, op. cit. *supra*, note 3, p. 87, note 210.
32. STERLING, Bruce. Science Fiction and Architecture Fiction. In: *Off Center* [online], 20 March 2006 [currently unavailable].
33. BALLARD, James Graham. A Handful of Dust. In: *The Guardian* [online]. Monday, 20 March 2006 [retrieved: 1 October 2018]. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/mar/20/architecture.communities>
34. GISSEN, David. Architecture Fiction - A short review of a young concept. In: *HTC Experiments* [online], 22 February 2009 [retrieved: 1 October 2018]. Available at: <https://htcexperiments.org/2009/02/22/architecture-fiction-%E2%80%94a-short-review-of-a-young-concept/>
35. STERLING, Bruce. The Growthing. *Metropolis Magazine* [online], 1 January 2003 [retrieved: 15 March 2019]. Available at: <https://www.metropolismag.com/ideas/arts-culture/the-growthing>.
36. DERY, David. Architecture Fiction: Premonitions of the Here and Now. In: *Thought Catalog* [online], 9 February 2011 [retrieved: 1 October 2018]. Available at: <https://thoughtcatalog.com/mark-dery/2011/02/architecture-fiction-premonitions-of-the-present/#iv>

37. Ibid.
38. VARNELIS, Kazys. In defense of architecture (fiction). In: *Varnellis.net* [online], 2 March 2009 [retrieved: 1 October 2018]. Available at: http://index.varnellis.net/blog/in_defense_of_architecture_fiction.
39. A commentary on all of them can be found in: LUS ARANA, Luis Miguel. Comics and Architecture: A reading guide. In: Jonathan CHARLEY, ed. *The Routledge Companion on Architecture, Literature and the City*. London; New York: 2019, pp. 347-384.
40. VAN DER HOORN, Mélanie. *Bricks & balloons: architecture in comic-strip form*. Rotterdam: 010 Publishers, 2012.
41. BETSKY, Aaron. The Alpha and the Omega. In: *Beyond. Scenarios and Speculations*. Rotterdam: Sun Publishers, 2009, n.º 1, p. 125. The founder of the magazine, as well as editor of every issue, was Pedro Gadanho, soon to become architecture curator of the MoMA.
42. VAN DER HOORN, Mélanie. More architecture per cubic meter. On the potential contribution of the comic strip medium to architecture projects. In: Olof van de WAL, ed. *Architecture Bulletin*. Rotterdam: NAI010 Publishers, 2007, n.º 3, pp. 51-56.
43. All the films can be viewed in: Unit Fifteen Archive [online]. Available at: <http://unitfifteen-archive.com>.
44. See SCHUMACHER, Patrick. Schumacher slams British architectural education. In: *The Architectural Review* [online], 31 January 2012 [retrieved: 15 March 2019]. Available at: <https://www.architectural-review.com/essays/schumacher-slams-british-architectural-education/8625659.article>
45. VARNELIS, Kazys. In pursuit of architectural fiction. In: *Urbanistika ir architektura / Town planning and architecture*. Vilnius: Vilniaus Gedimino technikos universitetas, 2011, vol. 35(1), pp. 18-20.

DE LA INTENCIÓN DIBUJADA A LA REALIDAD CONSTRUIDA. MIES EN WEISSENHOFSIEDLUNG FROM THE DRAWN INTENTION TO THE BUILT REALITY. MIES IN WEISSENHOFSIEDLUNG

Jorge Bosch Abarca (<https://orcid.org/0000-0003-0958-7496>)

p.69 INTRODUCTION

In the analysis of the architectural work we might find in the drawings of the project, and in its floor plans, on most occasions, the guidelines that allow a sense for the built fact. When seen clearly, it seems the project is well conceived, although this is not always the case.

In contemporary architecture of collective housing the trust given to the what is drawn is increasingly present and leads, in general, to an arrangement from floor plans in which ordinances are identified that derive from the systematic character of housing designed for its foreseeable repetition, but also, more and more, complying with rules that permit adapting to the changing necessities and circumstances.

Mies van der Rohe designs and builds in Weissenhofsiedlung one of the most relevant proposals in the primitive development of this idea of *flexibility*, to which this capacity of adaption can be referred. In the block of houses for the worker built in Stuttgart for the exhibition of models included in the International Exhibition Die Wohnung of 1927, first ideas are conceived for the configuration of a housing building that allows the development of “*all reasonable habitable pretension*”¹, a way in which the German master refers to the most relevant question in his proposal for a model of rental housing for the worker. This interest in favouring the development of new *ways of living*, present, on the other hand, in the overall spirit of the *Weissenhof* settlement raised under the intellectual and artistic direction of Mies, is even more relevant if we pay attention to authors like C. Aymonino, who points out as characteristics of the modern housing of the third decade of the twentieth century, represented for him in the proposals debated in CIAM II, in Frankfurt (1929) and CIAM III, in Brussels (1930)², the absence of simultaneity of diverse types in the same building and the univocal

p.70 identification between building type and type of accommodation when resolving the diversity of functional programs considered necessary³.

However, the final floor plans in Mies' proposal, gathered in the official publication of the exhibition and in general in the monographs about the author, do not show the idea of an organized set according to criteria, but rather they are understood as a sum of fragments. This is strengthened by the fact that organizational and spatial experimentation is carried out in enclosures of limited and invariable extensions: the functional containers that make up each one of the twenty-four houses of the building. Instead of more contemporary linking solutions, where variations in types result in a change in the boundaries through addition or subtraction of spaces without necessarily altering the structure of internal order, the transformation of areas and functions in the same delimited space are more conflicting, since the joint vision of the despairing organizations does not favour a sense of unity.

It also influences this fractured reading the intervention of different authors in the final definition of the floor plans with the intention of promoting diverse habitation solutions but it is the sensibly different size of the base units placed at both sides of the vertical connection which most signifies the difference among them, by producing, without a clear criteria, an imbalance with respect to central position of the nucleus. And, what makes it even more difficult to understand the floor plans is that, at the same time these two sizes are slightly different depending on whether they are integrated into the houses placed at the ends of the block or in the centres, configuring, finally, four different sizes among the eight units that form the typical plan.

This, which is in fact not contradictory to Mies' idea of achieving a container of variable functions is, however, the result of a process of forced adaptation in which the building project, adjusted to a deadline marked by the beginning of the exhibition event, had to assume final external impositions. Nevertheless, the main guideline of the proposal is solid enough to support these radical changes, but somewhere along the way the first configuration of the floor plan that transferred more clearly to the built set, the ordering principles of this first system of *delimited transformable space* is undone. The last minute changes created an imbalance in the project, an alteration of the guidelines of the plan that, finally, affect the formal configuration of the building.

Relating to this process, made evident in Mies' own drawings and in original texts of that time, this article highlights some considerations that although known, may have been forgotten, since in this project of modern housing for the worker some of its intentions have been diluted in the confused built reality.

MIES' BLOCK

From the initial proposal, the idea on this type of building Mies has is present and highlighted in the publication of Werkbund regarding the buildings of Weissenhof:

“About my block: the current economic factors demand a standardised and rationalised construction of the rental apartments. The growing differentiation in our necessities of life requires on the other hand the greatest freedom in its use. In the future it will be necessary to combine both tendencies. The construction with skeleton is the constructive system, in this sense, more suitable. It allows a rational production of an organization completely free of the division of spaces. Limited only to configuring the kitchen and bathroom, for its amenities, like constant spaces, and in addition

opting to divide the rest of the habitable surface with changeable will, I believe all reasonable habitable pretension can be satisfied"⁴.

The idea of a variable spatial organization of accommodation will be the main argument of the proposal. This concept recognizes for the first time in housing for the masses the singularity of the inhabitant. The distinct ways in which to inhabit can require different spaces. Facing the most deterministic approaches that characterize the most functional architecture in collective housing at the moment, as it happens in the coetaneous proposals of the E. May office for Frankfort, where the diversity of programs are solved in different buildings⁵, or those previous of Hilberseimer, more visionary, where the variation allows a systematized growth of the program as an answer to the change on size of the family unit⁶, Mies proposes the idea of *transformable free space*, based on minimum internal structural interference that allows to organize diverse ways of understanding domestic life.

p.71

From the first proposals for the great linear block that crowns the settlement, a dissimilar size can be appreciated in the different houses that conform it. In the ordinance plan of July 1926⁷, its organization is planned in two parts: the first, adequate to the higher part of the land with only one nucleus and two storeys high, house 1, with two dwellings per floor referred to by Werkbund as type A, with four habitable spaces in addition to the kitchen and bathroom; the second is adapted to the lower part of the land and is organized in three nuclei, houses 2, 3 and 4 with three floors and two smaller houses per floor with three habitable spaces, referred to as type B⁸ (figure 1).

Throughout the evolution of the project, this approach to two different sizes of houses will be maintained; in a very subtle way in the first proposal and more obvious although more forced, in the final proposal that is built as a result of a last and drastic cutback.

p.72

THE FIRST PROJECT. SYSTEM

The organization of the block previewed in the plan of July 1926 will be modified in the subsequent months leading to a final configuration of three floors on a basement floor, resolving the encounter with the ground with the introduction of a podium, a recurring element in Mies' later architecture.

Of the four houses where the dwellings that form the building are organized, the ones located at the ends are structured with a rhythm of six identical modules, while in the central ones two of the six modules, have greater dimensions (figure 2). In this way, the metric scheme is configured as a regular system based on a longitudinal structural inter-axis of 3.19 m for the characteristic module (a) and of 4.20 m for the singular module (b)⁹. Each house with two dwellings is resolved in six modules and each dwelling in three. The subtle difference between the types of this proposal is the simple introduction of the singular module (b) in the two central housing groups (figure 3).

This difference of 1.01 m in inter-axis (a) and (b) is also reflected in the interior module division and is established as a common metric. The entire floor plan can be ordered with this regulating trace that serves as a base to the successive studies of inner division, as seen in one of the archive drawings of Mies, where in a house to the left of nucleus 2, recognizable for containing the main chimney coming from the basement, a compartmentalization is studied through modular elements¹⁰ (figure 4).

p.73

The modulation of the structure is transferred to a regular east facade, based on a typical opening of 2.97 m long, corresponding to a characteristic module (a), divided in three parts, or of 3.98 m in the singular module (b) with four divisions. This opening dimension is kept constant, so that the structural module at the end of the blocks are adjusted to 3.21 m (a') to adapt to the thickness of the enclosure and in the axis of the building, as the intermediate separation between the openings slightly increases, possibly due to fire regulations since neither joint nor structural duplicity are observed, the module is adjusted to 3.28 m (a'').

In the transversal direction two unequal bays are solved. The greater, of 5.05 m, is adjusted to the dimension of the staircase, and the second, of 3.60 m, will mark the width type of the main piece of the living room. The scheme is modified in the west facade to house the nucleus of the stairwell in the axis of each grouping. The supporting element corresponding to the axis is divided in two in the portico of the facade and in the intermediate delimiting the nucleus of the stairwell.

Throughout the entire block, the metallic reticular structure defines supports, beams, lintels and sills. The openings are located between the supporting elements occupying the total width, leaving only small structural mullions among them. The structural system establishes a type of modular container where each house is an empty space with two fixed slender exempt structural elements in its interior. A building enclosure also defined by the structural order, confines a simple volume in which the architectural potential of the porticoes structure is valued, just as it happens in Le Corbusier's houses or in the row by the Dutchman M. Stam¹¹.

p.74

In this way the *support* is configured for the main idea of Mies: a regulating design in the entire building, based on an internal spatial division easily transformable; a rhythmic and non-determinant fenestration in the enveloping planes; an interior open plan with a minimum presence of structural elements and a systematic grouping of service

nuclei establish possibilities of the interior organization. Parameters that today are characteristic in a contemporary proposal for habitation.

TYPE

A document drafted by the Stuttgart municipal office gathers the evolution of the basic type of double bay and central stairwell with two houses per floor depending on its facade width, built depth and number of rooms¹². A type that monopolizes the production of German social housing practically until the end of 1928 when the access by corridor began to be used as a gathering system suitable for the minimum dwelling¹³ (figure 5).

p.75 The type proposed by Werkbund that should serve as reference for the houses to be developed in the exhibition, an evolution can be observed, with relation to previous proposals, towards a larger development of facades and a reduction in the built depth, improving the lighting of the interior spaces. A greater hierarchy among the spaces can be appreciated; increasing in general the size of living room that expands its own dimensions or incorporates the general circulation of the dwelling.

Mies would opt for type B housing, *Drei Zimmer Wohnung*, of three habitable spaces, as the basic dwelling in response to the requirement of the municipality to increase the amount of the small housing in the whole of the Weissenhof intervention. The house of four spaces would be solved in a singular way, on this same scheme, in the following evolutions of the blockhouses.

The dimensional relation of Mies' proposal with the proposed schematic floor plans is very precise since, with the indicated metric system, the house with three modules (a) has a facade of 10.23 m and a depth of 8.83 m very similar to the type II of the Stuttgart file. In the dwellings of the two central houses, with a (b) module of greater size, the facade type reaches 11.24 m. The variation that this module (b) introduces is important since it allows for an alternative organization where the living room assumes an interior passing through circulation to the second room, leaving the kitchen linked and adjacent to the dining room. Two basic types are configured in this way; those located at the end houses and those of the central ones, with a surface area of 71 m² and 80 m², respectively.

This first proposal assumes, almost literally, the type II of Werkbund. The wet areas are fixed formed together with the stairs and three different solutions are rehearsed with this order. In all of these, there is a search for an alternative route for the circulations that generate variations in the functional organisation in the habitable spaces. The circulations are linked visually with the main spaces, in such a way that they always have natural lighting (figure 6).

p.76 In the developing plans for this proposal, around December 1926¹⁴, a change is observed in the use of the living room next to the space in nucleus 2 (second to the right), that interchanges its position with the kitchen and allows for a more direct relation between the rooms and bathroom, and in the kitchen with the dining space, avoiding crosses in the circulation (figure 7).

This opposing layout of the service nucleus organized in vertical bands, will alternate in this planed solution as well as in the built one, with the grouped organization of bathroom and kitchen next to the stairs, providing different organizations each one with different functional relations more or less adequate in view of the criteria of use. In the draft of this floor plan the arrangement of a type with four rooms can be appreciated, type A, by adjusting the living room to the central module of the three that make up the type. This solution is rehearsed with an opposing layout of services and finally, in the built proposal it is resolved in dwellings 13 and 15 in house 3 as a variant of the basic type that groups the bathroom and kitchen on the west facade.

FORM

In this first project, the final formal characteristics of Mies' block are already determined. The structure orders and controls the definition of the facade that is configured with a rhythm of uniform openings. Only on the east facade do the projecting elements fix the position of the main piece of the house. The balcony is always located in the central module of the three that make up each dwelling in this proposal, a layout compatible with any organization of the rooms on the facade. The living room usually includes two modules, the central one, linked to the projection, and a lateral module in any of the positions, right or left; and in the variant for the type of four living spaces, the living room always occupies the central module. In the houses located at the ends, the balcony reaches the three leaves into which the facade opening is divided and is repeated in both houses. In the two central houses the projection is always associated to the module (b), the central module of 3.98 m, whose carpentry is divided into four parts and fits the length of the central door of two leaves. The ruled and equidistant rhythm of the four smaller central balconies is framed by the two larger projections at each end, conforming a facade solution that becomes well balanced (figure 8).

p.77 In the west facade an opening down to the floor of the stairwell landing, marked by a light protection, signifies the nucleus of the stairwell. The duplicity of the structural element in this area defines a smaller opening next to the nucleus of the stairwell, linked to the bathroom. The rest of the openings are evenly developed and the difference between those of three and four modules is not noticeable in the general rhythm, as the bodies are substantially equal between the nuclei (figure 9).

The land is staggered in such a way that a lower level floor is maintained in the south block, in house 1, in which a business or shop linked to the house is resolved. Also, in the north end, due to a good relation of basement with the exterior, another business is resolved that is kept in the final proposal (figure 9).

The basement floor is really a semi-basement. The ground floor is raised half pace, generating a plinth in the access façade. In the east façade, delimiting the plot of the building, greater than its own built print and adjusting to the slope of the land, the plinth becomes a podium, a continuous base on which the prismatic form of the block rests.

Lastly, the rooftop, by including service elements, is formed with the height of one more floor. In its west façade horizontal windows are opened that align with the openings of the lower floor, defining an ending to the building that, together with the plinth of the semi-basement, gives the entire front a characteristic proportion that subtly resembles the volumetric strength of his previous houses in Afrikanische Strasse, in Berlin. In the east façade this ending volume is maintained shaping solid corners, and is later made lighter in the central roof gardens, alternating vertical dividers and horizontal planes over the covered spaces ending the order of the main body with a set of shadows.

p.78

SPACE

The main spatial qualities of the houses –a clean geometry and plenty of natural light– appear from the very first drawing of the floor plan and define a new architectural framework that, together with a light and functional equipment configure the *modern domestic space*. A new, bright and ethereal space, the true protagonist in all the houses of the exhibition.

However, in the drawings of the first proposal in MoMA archives still do not appear what will be the most radical spatial contribution of Mies; the introduction of the continuous space without interruption, a fluid space independent of a specific function. A change in spatial paradigm in which we see abandoned “*the normal system of delimiting interior spaces, to achieve a sequence of spatial effect instead of a series singular spaces*”¹⁵, as Mies indicated by describing in 1924, the floor plan of his house in brick. This process of “*opening the closed floor plan*”¹⁶ that culminates in the Tugendhat house and in the Barcelona Pavilion, and shapes the spatial structure in his projects of house with patios¹⁷ and in the house on ground floor presented in the exhibit *Die Wohnung unserer Zeit* in the Exhibition of German Construction¹⁸ of 1931 in Berlin, has in the Weissenhof of Stuttgart his first built appearance.

p.79

At the end of December 1926, Mies receives a commission to organize the Pavilion exhibit dedicated to the showing of the house equipment¹⁹. Mies approaches this task together with Lilly Reich, a close collaborator that would appear in the credits of the official exhibit catalogue as “*artistic organiser of the Exhibition in Pavilion*”. Reich would be responsible for the general organization of the Exhibition Pavilion, and in a specific way appears in charge of the main room or pavilion 1 and pavilions 4, 5, 6 and 7, featured in the various actions as responsible for *spatial arrangement and set up* in some cases, or simply for *ordering arrangement and assembly* in others²⁰.

Reich together with Mies take part in pavilions 4 and 5, but only in pavilion 4 for the Association of German Glass Manufacturers, the responsibility that accompanies the names of Lilly Reich and Mies van der Rohe reaches the degree of *Raumgestaltung* or *spatial conception*, a differentiating term with which the architectural character of this intervention stands out in relation to the previous considerations²¹.

In this exhibition space the new spatial conception will be formalized. Space arises from the orthogonal arrangement of glass-wall planes, coloured or transparent, that delimit, without closing them, interior and exterior spaces, and that are interrupted by leaving passages and favouring paths. A space defined by ordered planes on an abstract floor plan that provoke a continuous transition between distinct places.

A space whose traces ascribes William Curtis, is in relation to the subsequent trajectory of Mies, to “*the floor plans based on the dynamic rotation and the centrifugal deployment of the planes*”²², in which there is no axis that organizes it and where its perception, its “*field of energy*” in the words of Curtis, varies with the movement when approaching the openings, the paths or the planes (figure 11).

The spatial experience of the pavilion for the Association of German Glass Manufacturers will be transferred to the domestic space and will find in the Mies block a privileged place as a possible “*reasonable habitable pretension*”.

p.80

In the publication drawings of the Mies van der Rohe files of MoMA²³, a drawing of the floor plan of the block that includes this spatial proposal does not appear. However, Hilberseimer, in his book *Large-town Architecture*²⁴, includes two different versions of the floor plan of a block type of those that make up the building. One, with two houses with compartmentalized spaces that show functional variations, defined in the footnote as *closed spaces*. The other, with a solution of *open spaces*, reproduces two different configurations of the free floor plan of Mies. They are developed on one of the intermediate houses, as can be deduced from their modulation (a-b-a), and at the moment of developing this proposal, it must correspond to the first described phase of the project, since the division into six modules of the typical house is, as we will see, a specific characteristic of this phase (figure 12).

It can be concluded, therefore, that in this first project Mies had addressed his fundamental intentions and the solution was almost definitive, as shown in the final model with which the future houses in Stuttgart are presented to the public in January 1927 and where the block of Mies, as it had been conceived up to that moment, the group crowns with monumental sobriety (figure 13).

THE BUILT BLOCK

In February 1927, four months before the start of the exhibition, the local architect Richard Döcker, who acts as director of the works, tells Mies that his block has to be revised. The municipal committee has determined that it must reduce its area between 15 to 20% for budgetary reasons. Mies reduces the length of its block 12 m²⁵. This reduction is carried out by eliminating a module type (a) of 3.19 m in each of the four groupings that make up the building,

p.81 which is now configured with four houses of five modules each, instead of the six characteristics of the first proposal. This module is extracted from one of the two dwellings of each nucleus, with which in each house a three-module dwelling is finally resolved, basically coinciding with the initial approaches, and another, new one, of two. In addition, the singular module (b) continues to be used in the two central houses, so that of the two housing sizes foreseen in the initial proposal -(a-a-a), (a-b-a)- it is passed to a solution of four different sizes: (a-a), (a-a-a), (b-a), (a-b-a), and its symmetrical repetition, which make up the built block. The useful surfaces of these types will be 45, 71, 53 and 80 m² (figure 14).

The final organization of the block with two unequal dwellings per nucleus is produced as a forced solution due to an imposed adjustment. The metric structure of the block is capable of easily assuming this change but the search for several clearly different size types is not a starting determination, as could be interpreted in view of the constructed proposal.

In this final solution, the façade's projecting elements are re-ordered or, better yet, disordered. The balcony of the corner house is eliminated, which could now even be contradictory with a variable interior organization, and the relationship between long and short balconies is confusing. The overhanging elements of the roof are also affected by this change, and the imbalance that happens with respect to the axes marked by the nucleus is obvious at the top of the building. Also in the west facade the sequence of openings with different sizes and partitions is more confusing.

p.82 The final organization of the housing types is carried out with the criteria of diversity, the base of the original proposal. In the configuration of the floor plan or on the definition of the interior space a total of eighteen German architects from Stuttgart, Frankfurt, Munich, Weimar and Berlin took part, and thirteen Swiss architects from Werkbund, so that diverse solutions for different population groups were produced²⁶.

p.83 CONCLUSION

The diversity of habitable solutions produced in the Weissenhof block demonstrates the potential of Mies' idea (figure 15). The consideration of different ways of living and the different answers place him far from the approaches of the moment of objective determination of minimum standards and program types to which the more functionalist proposals are linked. Mies will propose housing beyond the conventional family relations, anticipating in this way the reality of a changing society.

p.84 In this sense, the proposal built in the Weissenhof satisfies the raised expectations. After a last-minute cut made without hesitation, its functional and spatial approaches are still intact. Once the project time is over, the ideas merge into the constructed buildings.

Concepts as contemporary as the *neutrality* of the container space against the spatial predetermination, key of the current housing configuration, find in this proposal a clear antecedent. The use of a regular metal structure that allows the generating of open and fluid spaces, and its recognition as a protagonist in the formal definition, is also the base of the use of structures and facades that are less determinant in current housing proposals. The contemporary idea of flexibility as a possibility of adapting in a simple way to the changing needs of the user or of the building itself, finds a clear antecedent in the *reasonable habitable pretensions* of Mies.

However, the architectural solution is imperfect. It is, while observing the building, we are forced to decipher the rhythms of its walls, the relation with the variable openings in the roof or the strange relation between balconies, long and short that meet and separate incomprehensibly. It is when analysing the sequences of his floor plans and seek, without success, a rhythm, a balance with respect to the gravity centres marked by its stairwells.

The Weissenhof in Stuttgart has gone down in history as the first coherent expression of a collective and international architectural trend that gave rise to the Modern Movement in architecture. After the covering veil of this great feat, the oddities of the block built by Mies van der Rohe seem to go unnoticed and have deserved few explanations.

But when reviewing its conception, what was intended and almost built, Mies' masterful intentions remain out of shadows. ■

1. MIES VAN DER ROHE, Ludwig; DEUTSCHER WERKBUND. *Bau und Wohnung die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaussstellung "Die Wohnung"*. Stuttgart: Wedekind, 1927.

2. CIAM is the acronym for Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. CIAM II dedicates to housing under the motto: "The dwelling for a minimal existence" (*Die Wohnung für das Existenzminimum*). CIAM III approaches the urban question and deals with: "Rational construction methods, low, medium and tall housing".

3. AYMONINO, Carlo. *La vivienda racional: ponencias de los congresos CIAM 1929/1930*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973, p. 94.

4. MIES VAN DER ROHE, DEUTSCHER WERKBUND, *op. cit. supra*, note 1, p. 77.

5. MAY, Ernst. Fünf Jahre Wohnungsbautätigkeit in Frankfurt am Main. In *Das Neue Frankfurt* [online]. 1930, vol. 4, n.º 2, 3. available at : http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1930/0033?sid=b1e1d835fd13174573c94ac020dee246.

6. HILBERSEIMER, Ludwig. *La arquitectura de la gran ciudad de Ludwig Hilberseimer*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

7. POMMER, Richard; OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the modern movement in architecture*. Chicago: University of Chicago, 1991, p. 32, 197.

8. The previewed types are identified in the plan with letters: A, B, C, D, E, F. From C to F correspond to the single family housing, types A and B correspond to the grouped rental-housing, groups by J. J. P. Oud, Mies van der Rohe, M. Stam and P. Behrens.

9. The dimensions indicated are shown in the drawings of the floor plan in the archives of Mies van der Rohe of the MoMA.

10. The drawn proposal corresponds to the scheme in the general floor plan and is very similar to the final organization that Lilly Reich carried out for the dwelling in this position placed on the lower floor of the building.
11. POMMER, OTTO, *op. cit. supra*, nota 7, p. 77.
12. *Ibid.*, p. 31 and fig. 48.
13. The first housing block with corridor access in Germany is built in 1927 by P. A. R. Frank in Hamburg. E. May introduced the corridor in Frankfurt in the second phase of the Siedlung Praunheim, began in August 1928.
14. KIRSCH, Karin. *Briefe zur Weissenhofsiedlung*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1997, p. 137. A letter from Mies to the director of the works of Weissenhof, R Döcker, talks about a possible increase of length of the block for a metric adjustment so it could be understood that this proposal was being developed in that moment, since immediately after, the project had to be reduced instead of extended.
15. NEUMEYER, Fritz. Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. Madrid: El Croquis, 1995, p. 276. Neumeyer gathers this quote by Mies in note 22. See quoted text on page 380.
16. *Ibid.*, p. 278.
17. ALTÉS BUSTELO, José. La casa con patio en Mies van der Rohe. In: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Forma y Construcción en Arquitectura [online]. Seville: Editorial Universidad de Sevilla, May 2013, n.º 8, pp. 42-57. The article includes the original drawing from the Archives of Mies van der Rohe of the floor plan of the glass room.
18. LIZONDO SEVILLA, Laura et al. La idea materializada en el espacio construido. La muestra "Die Wohnung unserer Zeit" of Mies van der Rohe. In: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Forma y Construcción en Arquitectura [online]. Seville: Editorial Universidad de Sevilla, May 2013, n.º 8, pp. 28-41.
19. KIRSCH, *op. cit. supra*, nota 14, p. 133. letter from G. Stotz to Mies dated 27 December 1926.
20. MUCH, F. J. (ed.); MUCH, F. J.; KLOTZ, H.; DEBUS-STEINBERG, A. *Amtlicher Katalog der Werkbund-Ausstellung "Die Wohnung", Stuttgart 1927 (Schriftenreihe Weissenhof)*. Stuttgarter Gesellschaft für Kunst und Denkmalpflege. Stuttgart: [s. n.], 1998, p. 15, 83. Lilly Reich appears in the credits as responsible for "Künstlerischer Aufbau der Hallenaustellung".
21. *Ibid.*, p. 91. The official catalog of the exhibition details the credits of each element of the exhibition and these nuances can be observed with respect to the task carried out.
22. CURTIS, William J. R. *La arquitectura moderna desde 1900*. Londres: Phaidon, 2006, p. 192. Curtis makes reference here to Mies' alternation of symmetrical and axial plants and those based on spatial rotation.
23. DREXLER, Arthur; MIES VAN DER ROHE, Ludwig; SCHULZE, Franz. *The Mies van der Rohe archive: 1910-1937*. Nueva York: Garland, 1986.
24. HILBERSEIMER, *op. cit. supra*, nota 6, p. 34.
25. KIRSCH, *op. cit. supra*, nota 14, p. 150-153. As it appears in the letters from Döcker to Mies 2 February 1927 and in his response of 5 February. The 19 February, only 17 days after, Döcker receives the new plans of the block that must be finished in four months.
26. MUCH, F. J. (ed.), *op. cit. supra*, nota 20, p. 25-35. The exhibition catalogue gathers a detailed list of all the interventions. It is the reference for the development of this note:
 - In block 1 the ground floor on the right is destined to the "housing for female workers" elaborated by the representatives of female workers together with architects Hans Zimmermann, R&M Sotz and Walter Schneider, all coming from Stuttgart. The layout of this dwelling is maintained on three floors. The right dwelling, practically the same in the three floors, is the most direct approximation to type II of Werkbund, already developed in the first proposal. Richard Lisker, Ferdinand Kramer and Adolf Meyer, all coming from Frankfurt, resolve the interiors of these houses.
 - In block 2, the three superimposed houses on the right are compartmentalized with light systems. The ground floor is carried out by Lilly Reich and is divided by a system of blind partitions or with openings and dividing doors. In the two upper floors Mies would build his two proposals for the habitable continued space, where only the kitchen and bathroom are compartmentalized. The rest of the space is organized through a system of dismountable wooden panels independent of the perimeter of the spatial container that together with the furniture defines the different areas of use. The three dwelling on the right resolve the type with 2 spaces with the characteristic band of services opposite each other. Rudolf Frank, from Frankfurt, and Erich Dieckmann, from Weimar, resolve its interior.
 - Block 3 is organized with variations of the Werkbund types. The interior design and furniture of the six dwellings of this block will be proposed by as many architects, highlighted among them are Adolf Schneck, who resolves dwelling 14 and 5 on the first floor to the right and the brothers Bodo and Udo Rasch, authors of the most exhaustive monograph on the construction of Weissenhof, that carries out the compartmentalization of dwelling 18 on the second floor to the left, also rehearsing a more free interior division.
 - Block 4 is designed with the criteria of a group of architects from The Swiss Werkbund under the direction of Max Ernst Haefeli. They would use solutions of mobile compartmentalization elements that in addition allow a certain variation in the principal spatial definition. For the house (a-a-a) they would propose a solution of three and four rooms of which are highlighted two solutions of cabin-rooms and integrated circulation in the living room, in dwellings 19 and 20 of the ground floor and the first floor and a very new second type in the dwelling of the second floor with a passing space at the two facades that can also be divided through a mobile wall. The novelty resides in the passing character of the living room that was normally resolved in one of the facades of the traditional east-west orientation. Hans Scharoun would take up again this type of passing space in his proposal for the diagonal access block of the Siemenstadt (1929-1931) in a very similar solution. With respect to the "cabin" floor plan this type could be related in a more immediate way with the type in the theoretic proposal by Hilberseimer for a typical building of the "residential city for 125,000 inhabitants" and its later materialization by Otto Haesler in the houses of the *Siedlung Georgsgarten* in Celle (1925-1927). However, the precedents of this type of house could be established on the Dutch collective housing at the beginning of the century, and even remount the first World Exhibition of London in 1851 and the "houses of Prince Albert" built by SICLC for the event, as an evident exhibition of the relation between functional modern housing and the first reformist desires for the house for the workers.

HOUSE OF CARDS: EL “CONTINENTE” EAMES EN UNA BARAJA DE CARTAS

HOUSE OF CARDS: THE EAMES “CONTINENT” IN A DECK OF PLAYING CARDS

Nieves Fernández Villalobos (<https://orcid.org/0000-0003-2559-0652>)

p.87 A FEW CHAIRS, A HOUSE... AND A TOY

Architecture lives a moment of constant redefinition. We often look back with the aim of seeking inspiration and claiming those figures that, by their visionary capacity and originality, can serve as guides. Our gaze frequently stops with Charles and Ray Eames as real drivers of an artistic and conceptual revolution. Their legacy is immense and timeless. British architects, Alison and Peter Smithson, were among the first to recognize that legacy. They considered Charles and Ray Eames their “architectural parents”, in their usual dialectical play of generations in which Mies van der Rohe and Le Corbusier were also their “grandparents”¹. This generational game comes from the teachings received and the fervent admirations that one another professed to the previous ones. But the translation would not be so immediate. Although Charles was an undisputed admirer of Mies van der Rohe, he replaced the maxim attributed to his teacher, “less is more” with that of “more for less”, specifically: “*The greatest amount of the best to the greatest number of people for the lowest price*”².

Precisely the achievement of this ambitious goal boosted the prolific work of this couple, which not in vain has been defined by Rolf Fehlbaum, president of the famous furniture brand Vitra, as a “continent”³. The metaphor illustrates the immense influence that the Eames’ had on the design of the 20th century and alludes also to the magnitude and diversity of their creations.

In 1966, the *Architectural Design* magazine, edited by the Smithsons, published the first study on the influence of the Eames’ on the international scene. The monographic issue, which is still considered one of the most rigorous documents on the Eames’ postulation, which includes Peter Smithson’s article entitled “Just a Few Chairs and a House: An Essay on the Eames’-Aesthetics”⁴. It expounded, with rigor and admiration, what the title states: the Eames’, with their chairs and their house, radically changed the world of design. This “continent”, understood as the result of a fruitful collaboration between two different personalities with ideally complementary skills and talents, is made up of very diverse works. In addition to furniture and architecture, their work extends to graphic design, painting and sculpture, to the design of objects for the home, to the creation of films, multimedia installations and even to new models of education. Also, to the design of toys. One of them, seemingly simple and small, created from a simple deck of playing cards, has had a major impact in design and even today it continues to arouse great interest. The article aims to develop the most characteristic features of their work through this attractive toy.

TOYS AS PRELUDES TO SERIOUS IDEAS

Toys are a perfect laboratory for generating architectural forms. They awaken the interest and enthusiasm of children for the built environment through three-dimensional experimentation, allowing them to reflect unconsciously on space, light, color, shapes, structures, materials and textures. The pedagogue, Friedrich Fröbel, in the mid-nineteenth century, discovered these educational qualities of construction toys and designed their own prototypes. Every architect can discover Fröbel’s gifts and his source of abstract formal patterns a gem of inexhaustible inspiration. Some, such as, Le Corbusier and Frank Lloyd Wright, clearly recognized the great influence these toys had on their childhood, visible even in the volume of several of their projects. Play, also had a fundamental role in the pedagogy of the Bauhaus, since it offered teachers the possibility of creating a tool that coherently adapted to their new design logic. Several toys were created as exercises that summarized various design issues, such as the construction game by Bernhard Schrammen in 1922. Alma Siedhoff-Buscher would also develop versatile and colorful construction toys, advocating, “free play” in opposition to toys created for purely pedagogical purposes, such as those of Fröbel⁵.

The expressionist architect, Hermann Finsterlin, created several toys emphasizing “*the importance of the child’s constructions, because he faces them devoid of all cultural constraints and is able to invent new architectures*”⁶. Overall, the experimentation with toys along the avant-garde had a significant relevance, and many architects designed their own models to synthesize a certain architectural ideology, almost as a manifesto. A good example is *Dandanah, The Fairy Palace*, designed by Bruno Taut in 1919: a set of glass pieces, made with the colors of modernity, with which to shape and transmit his “crystalline utopias” (figure 1).

In 1938 the Dutch historical and cultural theorist, Johan Huizinga, published his famous essay *Homo Ludens*, which suggests that play is primary to and a necessary condition of the generation of culture.⁷ The writing would have a huge impact on the second post-war period and especially on situationist architecture, becoming one of its theoretical foundations to defend the need for a flexible and movable environment. But what is really relevant is that since then playing is perceived as an essential activity of the human being and not as something exclusively childish; a cultural phenomenon that invites us to review several of these objects to recognize the work of their authors, understand the context from which they arose and verify the validity of their principles and usefulness as creative methods and experimentation laboratory. Under this perspective, today we still find suggestive contributions of architects to the world of toys such as, This Must Be the Place, an abstract doll house that Zaha Hadid designed in 2013 as a three-dimensional puzzle, with pieces in wood and resin, which invites you to experience with volumes, inclined planes,

p.89

transparencies, and voids,⁸ or Tsumiki, by Kengo Kuma, a construction game that stacks pieces generated from two fragments of Japanese cedar arranged at an angle (figure 1).

Among the architects fascinated by the toy world, Charles and Ray Eames would occupy a prestigious place. The toys permeated their lives in the form of eclectic and imaginative collections of objects displayed in their home, in their workplace and in their numerous exhibitions and films. But, they would go further. Charles would say: "*Toys are not really as innocent as they look. Toys and games are the prelude to serious ideas*"⁹. The Eames office also created toys to be produced in series: from the famous plywood elephant, the masks, and the coloring toys, passing by the Revell toy house, up to an incipient device that works with solar energy: Alcoa Solar Do-Nothing Machine. Their plaything design began in 1951 with The Toy, a large-scale construction game, designed for children to enjoy playing in and adults to use in amateur theatrical sets. The object echoed the usual modular system of the Eames', using geometric panels of colors that were joined by wooden rods forming infinite three-dimensional shapes. Shortly afterwards they designed the House of Cards: distributed in 1952 by Chicago Tigrett Enterprises, it was a deck of 54 standard-size cards, printed by American Playing Cards, with illustrations on one side and an asterisk on a white background on the other (the logo of their office). The small toy soon became one of the couple's most innovative and commercially successful (figure 2).

Charles, as Finsterlin had said before, saw "*in the world of toys an ideal attitude for approaching design problems because the world of children lacks complexes*"¹⁰. Therefore, the creative attitude of the Eames' was based on the game. "*Take your pleasure seriously*" is the much-cited phrase attributed to Charles, which exemplifies the work-play philosophy deeply rooted in everything they did.¹¹ The common presence of children in the photographs of their work, or of themselves enjoying in an enviable and contagious playful attitude with their creations is striking (figure 3).

Not by chance, the British architect Geoffrey Holroyd, a great student of the work of the Eames', would introduce the article "Children as experts" in the Architectural Design magazine of 1966, dedicated to the Eames, *An Eames Celebration*. This architect, like the Smithsons, was a member of the Independent Group (IG). Although the work of the Eames had already been widely considered within the IG since 1952, in relation to the "aesthetics of abundance" and advertising from the other side of the Atlantic, in April 1956, Holroyd together with Alloway and Newby prepared a debate at the Institute of Contemporary Art in London (ICA) about the toys and films of the Eames'¹². Their first films make a real tribute to toys. *Toccata for Toy Trains* (1957), for example, delighted in the universe of toy trains. One of the train machines that appeared in the film, as well as a small toy station, had already been shown on two House of Cards five years earlier. *Parade or Here They Come Down Our Street* (1952) shows different objects in movement, like dolls and toy vehicles. *Tops* (1969) exhibits an extensive variety of spinning tops: one or two transparent plastic tops with colors inside, other small ones like metallic bells made by some skilled goldsmith from India, and an elegant little dancer, maybe from Denmark, etc. Objects brought from their trips, saved with love, and placed in value in a "*rare specimen of pure cinema*"¹³, where toys are the protagonists in concatenated fragments shown in the very first plane, pretending to have a life of their own. "Eames' films brought a new life to our inherited toys", said Alison Smithson¹⁴.

They took every opportunity to incorporate the game. Thus, for example, the Eames' initially designed the large cardboard box that served as packaging for their modular furniture, so that it could become a playhouse for children. Often, they used architectural models as toys, and both they and their customers observed them curiously, trying to imagine themselves inside. The House of Cards also invited space exploration. As in some of their chairs or modular furniture, the person can make and redo their construction of cards in infinite compositions as often as they wish. This idea of arranging the different elements in multiple combinations, typical of the card game, had already been used masterfully in their architecture. The Eames' house in Santa Monica, Ca. was literally the result of a construction toy. It was created from the Case Study Houses program, promoted by John Entenza, editor of *Arts & Architecture* magazine. The conditions, as the magazine announced in January 1945, required having a "true client" and opening the house to the public for a period of six to eight weeks¹⁵. An essential principle was to take advantage of wartime industrial technology to alleviate the problem of homelessness using standardized construction elements, as had earlier been promulgated by several architects of the first modernity such as Le Corbusier and Gropius¹⁶. But as the program progressed, the initial objective of defining post-war housing and building a better society was weakened in favor of building "*an architecture of one hundred percent Californian essence*", a product that Angelenos could identify as their own¹⁷.

Charles Eames and Eero Saarinen were chosen to design Case Study House No. 8, which would occupy the Eames', and No. 9, for John Entenza, on an extensive plot located forty-five meters above the sea, looking out towards the Pacific Ocean. The two projects were published for the first time in *Arts & Architecture*, in December 1945. Both houses exemplified the standardization and assembly as if they had really been made from a "meccano toy", and this was evidenced by the authors highlighting the structure in red on the published drawings of both proposals¹⁸. They selected the pieces from the Eames House from a steel manufacturer's catalog, and John Entenza's house was built

p.90

p.91

with the same standardized elements, although architecturally it was very different and placed in a different location. And not only that: the original project of the Eames House that was published in the same December publication in 1945, also known as "bridge house", making reference to Mies van der Rohe, was modified by the difficulty of getting the steel in time during the post-war, so the architects came up with a new design for the house that used exactly the same pieces that had been commissioned for the previous one¹⁹. The new proposal, whose structural assembly took only a day and a half, was published in *Arts & Architecture*, in May 1949²⁰.

The Toy can relate to their house immediately²¹. The rods support the colored, triangular and square planes that make up the "enclosure". Subsequently, standardization is pushed to the limit in the House of Cards. The Eames' chose for their game a "unique piece of construction", a playing card. It is not the first time that constructions are made with cards: the card castles that portray some of the mysterious paintings of Jean Baptiste-Siméon Chardin, such as *Boy building a House of Cards* (1735-1737), in its different versions, or the colorful and yet disturbing painting by Zinaida Serebriakova *House of Cards* (1919), in which the Russian painter shows her children gathered together erecting a small architecture with cards, are well known. This last work, especially, shows the concept that we usually associate with the "house of cards": the instability and fragility of the construction, with the cards suddenly collapsing. Precisely, this semantic association was used by Herbert Bayer in his announcement "Weakness into Strength" for the Container Corporation of America, to which Charles Eames referred to in an article published in 1951, one year before designing their House of Cards²² (figure 4).

The Eames' wanted to give stability to their particular "house of cards". They designed their cards with six slots, so that they could fit together to form several three-dimensional structures. It is possible that they knew of the toy that architect Anne Tyng developed in 1947 as a modular construction, with 21 pieces of wood and grooves in the joints, which allowed forming a small desk, a horse or a miniature car, among other options, as was pictured in an article published in 1950²³. Employing that same method of union by fitting the pieces transversely through the slots, the Eames' provided consistency to their card constructions and at the same time made it possible to generate, as in the game of meccano and in their own house, into different combinations. Some options are offered in the instructions: a wall, a cube, a bridge, a dome, a church, a mill, a hangar, etc. Up to the United Nations building! (Figure 5).

The initial card castle then became a kaleidoscope of colored cardboard and constantly changing images. It is significant to observe comparatively the aforementioned painting of Serebriakova and some photographs of children playing with the Eames' toys and to perceive the contrast of the sad and absent look on the children's faces of the Russian painter in front of the cheerful faces of the little ones, completely absorbed in their play. Each image reflects the lived context: the personal and political instability of the first contrasts with the time of abundance, and with the significant Californian sun, (Eames' logo), always present in the cards.

CONCATENATIONS AND SCALE CHANGES

There is a constant change of scale in the work of the Eames'. It is well manifested in their film *Powers of Ten*, a short documentary made in 1977 from the book *Cosmic View* (Kees Boeke, 1957), which shows the relative scale of things in factors of ten. The camera moves away from the earth to explore the universe and then enters the structure of the atom. Their creative process also plays with the scale in a masterful way: their house looks like one of their modular cabinets on a larger scale, and their designs of comets and toys, including the House of Cards, the same, but on a reduced scale (figure 6).

Toys, in themselves, would also participate in the differentiated use of scales. After a design, the Eames' then created a new version of the game in another size. It was a way to explore its possibilities. For example, from the mentioned *The Toy* (1951), conceived to generate small scenographies and architectures in which to shelter, they would design *The Little Toy* (1952) with the idea of providing similar spaces for dolls on a smaller scale. Also, the House of Cards would be redesigned with another size in the Giant model (1953), which consisted of twenty cards made with eight-layer cardboard measuring 18 x 27 cm, with six slots to be assembled. The large cards used drawings to include, for example, a half-toned eggshell, snow crystals, a nautilus shell, precious stones, a spiral, ancient clockwork mechanisms, geometric patterns and optical effects. On the back they showed dazzling primary colors with white trim (figure 7).

The development of an Eames' design was an experimental process of trial and error. It always included the exhaustive examination of a specific material in order to determine if it was appropriate to the functional character of the object and to the industrial manufacturing techniques. Their furniture design exemplifies this process well: the search for a one-piece plywood shell led them to design the molded splints to immobilize the legs of the war-wounded and, later, to use this technology in the creation of chairs, tables, screens, children's furniture and toys. The objective of the single shell also led them to manufacture their chair in fiberglass, with its variants, and the lightest wire chair. They later designed a selection of six interchangeable bases, which offered the customer the possibility to choose according to their tastes and needs.

They liked to experiment, and one design almost always led to another. No composition had a fixed character. As has been explained, their modular cabinets are a good example of this principle, just like their house or their chairs. In short, every object they created was always reconsidered. In the same way that each seat was used as a starting point to generate another model, the House of Cards also had its different versions. Initially, in 1952, two models of the card deck were distributed: the first called the Pattern Deck, followed by the Picture Deck. The first contained examples of

graphic design: textured paper, printed fabrics, an antique-style bouquet, a turkey feather, a Chinese paper butterfly, etc. The second, more characteristic of the creators, gathered domestic and silly objects into an attractive compilation. The selection of images was made by Ray along with members of the Eames office team, such as Alexander Girard. Later, new designs would be designed, such as the 1970 Computer House of Cards, a souvenir of the IBM Pavilion exhibition organized by the Eames office for the Osaka Universal Exhibition, or the 1974 Newton House of Cards, a special edition designed for the Nobel Prize celebrated that year.

p.95

COLLECTIONS

The Eames' were great collectors. The tables and drawers in their house and office were "like the pockets of Harpo's raincoat"²⁴, full of wonderful and surprising things. They used their collections to see things from a different perspective. They were eclectic collections, but not chaotic, some more systematic than others: shells, boxes, paintings, tops, etc., and these artifacts later appeared in their photographs, showrooms or movies, almost as if they were talismans that connected life and work (figure 8).

The initial publications of Houses 8 and 9 of the Case Study Houses program, in the December 1945 issue, show the silhouettes of the Eames and Entenza surrounded by a set of artifacts that defined their respective lifestyles²⁵. The architecture had to accommodate all those objects, which the Smithsons would define as "signs of occupation"²⁶. They were a way of appropriating a place, of making it their own, of exercising the "principle of identity". These colorful objects of daily life were "tentacles of the lifestyle of the occupants"²⁷ (figure 9). They contributed to transform the living space, to individualize the image of that serial architecture from which it had started. Nothing has to do with the photographs of the inhabited house, full of suggestive objects and orderly collections that come to us today from the house, with the initial drawings of the naked envelope that were printed in *Arts & Architecture* in September 1949²⁸. The relationship of some objects with others and with the container space occurs fluidly in the dwelling. The particular signs of occupation have pushed the functional limits to adequately address the post-war social changes, with their incipient culture of leisure, and are exemplary in the generous dimensions of the living space and the office space in the Eames House, which no longer respond to a specific function, but they offer small places linked from the objects themselves, the transparencies between the interior spaces, and the exterior glaze of eucalyptus, to offer the inhabitant multiple possibilities of use.

For the Smithson's, the collection of the Eames' would be directly related to what they defined later, with undoubtedly Dadaist heritage, "As Found, where art is in collecting, turning around and putting with..."²⁹. As the photographer Nigel Henderson had previously done, the Eames' taught the Smithsons to look at things around with new eyes, and that's what Alison would recognize:

p.96

*"It is possible that Nigel Henderson was able to bring us closer to the ephemerality of life - the whistles to a penny, the plastic toy of Woolworth or the Christmas decorations, the German brass toy and the robots that walk - through photographs of old boots, of doors, pieces of sackcloth. Even so, I think we owe Ray and Charles Eames the extravagance of people's acquisitions: ephemeral objects full of color, freshness and beauty"*³⁰.

Also, in the photographs of their houses we can see the learned concept: diverse collections of porcelain teapots, Japanese flags, etc., are placed on tables and shelves. Other small objects are hidden, carefully arranged, in elegant red and white boxes that Alison Smithson designed in 1985 for Tecta, respectively "for him / her". In a more explicit way, that desire for collecting would lead the Smithsons to design a series of furniture as a tribute to the people who had helped them appreciate reality with "that attentive look". Thus, for example, as a tribute to the Eames' and the celebration of their aesthetics of the 'select and arrange', they would create "the collector's table", low and silver in color, with a multitude of sliding trays, hollows and small shelves, which offered various possibilities to show the personal collection of the chosen objects (figure 9). The Smithsons learned from the Eames' that authentic domestic architecture should be found in the constant reorganization of collectible objects within it.

*"It is also (specific to its situation and moment) what we have termed as 'the Eames aesthetic': the 'select and arrange' technique that we used when designing and equipping our own houses and that we still consider as valid technique for the organization of objects (...). This, of course, as a method of design approaches the floral arrangement and good taste in the decoration of rooms with collector's pieces: the objects are used for what they are, each object is enhanced and speaks more clearly of itself by the by virtue of its disposition"*³¹.

When the Smithsons talked about "Eames aesthetics" they referred to the attitude of a collector, of one who finds things in different places and who, like Malraux in his *Imaginary Museum*, takes them out of their initial context to place them in another environment in which they acquire a new value (figure 10). The Smithsons wrote:

"In the 1950s the Eames' moved design away from the machine aesthetic and bicycle technology, on which it had lived since the 1920s, into the world of the cinema-eye and the technology of the aircraft production; from the world of the painters into the world of the layout-men..."

p.97

»The Eames aesthetic (...) is based on an equally careful selection, but with extra-cultural surprise, rather than harmony of profile, as its criteria.

»A kind of wide-eyed wonder of seeing the culturally disparate together and so happy with each other (...) Charles Eames is a natural Californian Man, using his native resources and know-how –of the film-making, the aircraft and the advertising industries– as others drink water; that is almost without thinking»³².

In this last statement, the Smithsons emphasize the extraordinary intimacy that the Eames' architecture has with the cinema; an attitude that signals an unequivocal turn with respect to the productions of the historical avant-garde. The architecture of the Eames' can be understood from the scenographic design. Charles remembered with nostalgia the days spent at the Metro Goldwyn Mayer studios in the early 1940s, where often, under the direction of Billy Wilder, he had just one day to set up a completely new scenario from a limited number of elements. There, he had dedicated himself to arrange and reorder existing sceneries in a short time. The House of Cards seems to respond to a similar concern, being able to quickly organize the "settings" that previously are shown in each card.

p.98 The idea of the original proposal for their house, which described a living that was "*pure enjoyment of the space in which the elements could be placed and removed*", was never abandoned by the architects, who used objects that they collected from their trips, movies and exhibitions to create in their home "*a space collage in continuous evolution*"³³. The works of art met, exhibited and reordered constantly throughout the interior space, including the ceiling, where paintings or other ephemeral decorations were hung. In their house we see, indeed, "*disparate things together and happy with each other*". Also, in the House of Cards that, itself, forms a *collection of images*. At the same time, many of these images show their "*collections of disparate and happily gathered objects*": Mexican strings, nineteenth-century building blocks, Victorian pillboxes, American coins, Strasbourg candies, German marbles, Chinese firecrackers, etc. (figure 11). And as we arrange the cards, these collections end up shaping the floor, walls or ceiling of the composition, another dynamic *space collage in continuous evolution*.

Alison underlined: "*The Eames' cards gave us the courage to collect whatever we liked. Almost nobody has escaped that influence. The ephemeral objects and their consideration become part of the intellectual activity...*"³⁴.

PHOTOGRAPHY AND MULTIPLE IMAGE

p.99 Throughout history several artists have used the cards as a means to express a vocabulary of forms, a specific style or a way of composing. This is the case of Sonia Delaunay, who in 1964 designed a deck of cards that showed attractive drawings with colorful simultaneous figures (figure 12).

The Eames' decided to use photography as a means of expression for their cards. Ultimately, the House of Cards is a collection of *photographs*. It is a song to life, to their travels, to folklore, to their visual pleasures, also, to the magic of everyday life. In some cards we observe a snail on the sand, a walnut, a crab, a boar-shaped cookie, etc. Photography was fundamental to the work of the Eames'. It was a way to investigate, celebrate, meditate, explain, explore, record, communicate, teach, share and play. They thought that an "image could be an idea" and photography made it possible to use them with certain agility. Charles often explained that for him to take a photograph was like making a cake: he enjoyed the time of baking it and of sharing it with friends³⁵. Moreover, photography allowed to match scales of disparate objects under the same format, something that Malraux had used in a visionary way in his *Imaginary Museum*. As mentioned before, in the film *The Power of Ten*, the immensely large and the immensely small acquired significantly to form a uniform scale. The disparate images of the House of Cards are also homogenized with the format of the cards, a rectangle of 6 × 9 cm.

Many cards are photographs of everyday objects in apparent casual configuration: collections of threads, school tools, chalks, herbs and spices, kitchen matches, pills, etc. (figure 11). However, everything is perfectly composed, as can be deduced from the process in which they take photographs of their cards, always mindful to exalt the beauty of everyday life. The arrangement of those objects within each of those photographs is not random. Composition often matters more than the objects that are shown. This composition was studied; it was the result of their *select and arrange* method. Thus, when one contemplates, for example, the tablets and pills around the spoon with syrup, one perceives a pleasant composition, whose disorder seems fortuitous; however, it is enough to observe how the colorful medicines have been carefully arranged on a white sheet, even by precisely attaching the spoon with adhesive tape, to understand that the composition is not the result of chance. (figure 13). Similarly, they choose a specific fragment of spools of threads, pins, etc., looking for a rhythm, a contrast, and a specific background color for each object. Juan Navarro Baldeweg affirms that the contemplation of ordered collections, being "*warehouses of elements associated with the elaboration of more complex entities*", is often captivating. The cards warn us about the variety and richness of the elements that make up the physical environment and the compositions they allow. They provoke a pleasant sensation because they announce a territory of expectations³⁶.

p.100 For the Eames' that territory of expectations should not be born of the self-expression of the designer, but of the user. It is the daily life of the inhabitant that must leave a mark in the house, filling it with accessories of his own life³⁷. The ephemeral elements end up defining the space. That is something that literally happens in the small structures that the cards can make up. But the images of the cards are not arranged in isolation. They are dynamic compositions, architectures generated by changing fragments, born of simultaneity and coexistence. The Eames seemed to know Herbert Bayer's vision diagrams and, as great experts in communication, they were pioneers in the use of multiple image. Specifically, some of their innovations were temporary and had to be done quickly. Others were spatial and used different screens that simultaneously showed fixed and moving images, thus offering complex readings. One of the most elaborate and ambitious multi-screen installations was that of *Glimpses of the USA*. Realized for the American Exhibition in Moscow in 1959, it was a projection on seven suspended screens, of 7 × 9 meters, inside a vast geodesic dome of 75 meters in diameter designed by Buckminster Fuller, that showed in twelve minutes, with 2,200 fixed images and in motion, a typical workday and a weekend in the United States. As Beatriz Colomina explains: "*That is the space*

of the media. The space of a newspaper or an illustrated magazine, for example, is a network in which information is available and redistributed as it enters... Readers, spectators, consumers... build the space by taking an active part in the design. It is a space where continuities are created by the 'cut'. The same principle dominates the space of television news and television. The logic of the multiscreen of the Eames' is, simply, the logic of the mass media³⁸.

The Eames would use this technique repeatedly: "Having come upon the use of multiple images, we exhibited a tendency to find new uses for it. If you give a young boy a hammer, he'll find that everything he encounters needs hammering. We found that everything we encountered needed the multiple-image technique..."³⁹. Their own house fragmented by the metallic skeleton can be understood as a multiple vision spectacle, with white opaque walls combined with others in primary colors, usually interpreted as heirs of Japanese culture and neoplasticism aesthetics, alternating with glazed elements that show nature in its permanent changes, and with floor and ceiling planes, also divided, offering variable scenarios. Everything responds to the need to reconcile the repetition involved in constructive serialization with differentiation in order to give a "step in the construction of the language of its time", as the pages of Arts & Architecture boasted⁴⁰. The House of Cards is also a multiple-image show in which, like in their own home, the ephemeral decoration appears dynamically on all planes -floors, walls and ceiling-, to acquire similar qualities (figure 14). **p.101**

The Smithsons, as good heirs of the teachings of the Eames', also used this "multiple image technique", without they being aware, in the exhibition "Parallel of Life and Art", which they made in 1953, together with Eduardo Paolozzi and Nigel Henderson, at the Institute of Contemporary Art in London. The images were not arranged forming a consecutive relationship but hid an intricate series of cross-relationships between the different topics. The photographs were suspended from the ceiling or hung sloping on the walls as if floating in space. They included radiographs, press photographs, images of ruins, objects of ancient art along with works by Dubuffet and Pollock as historical examples of the kinetic photography of Frenchman Etienne Jules Marey and American Eadweard Muybridge, as well as anthropological material and children's drawings⁴¹. **p.102**

TIMELESS GIFT. CARDS OF LIFE AND ART

The concept of "gift" is continually present in the life and work of the Eames'. The presents were part of their life philosophy and their own way of working. Anything pretty was a cause for celebration. Ray, for example, enjoyed the present wrappings, and sometimes she would not open them, watching and photographing them for hours.⁴² Presents were often the starting motivation, the origin of their creations. In an interview, Charles stated: "The motivation behind most of the things we've done was either that we wanted them ourselves, or we wanted to give them to someone else. And the way to make that practical is to have the gifts manufactured..."⁴³. Many of their most significant creations were, therefore, conceived as gifts for someone. Also, the House of Cards, originally, was designed as a present for their grandchildren and friends of the family. It was a fun way to introduce them into the life of the images of what Charles and Ray called "familiar and nostalgic things of the animal, mineral and vegetable world", as its instructions said. Despite its small size, the House of Cards is a fundamental element of the Eames' legacy. Since its inception, architects and designers have reconsidered the small game again and again, as the Eames' did, and have used it as a laboratory of ideas to generate their own creations. Its influence can be observed continuously in shop windows, new games and exhibitions, which celebrate in various ways the attractive "gift" that we have all received from this singular couple. A good example is Enzo Mari's Fable Game, which uses double-slot cards to generate different three-dimensional narrations with suggestive animal silhouettes (figure 15).

Their house in Santa Monica also embodies the concept of "gift". As Beatriz Colomina relates, the couple decided to move specifically to their home on Christmas Eve 1949 as a Christmas "self-gift", and in the course of their lives the house became an endless process of celebrations with family and friends.⁴⁴ The Smithsons, in gratitude for what the Eames' work meant to them, described their home as "a colorfully wrapped gift, a gift":

"There has been much reflection in England on the Eames House. For the Eames House was a cultural gift parcel received here at a particularly useful time. The bright wrapper has made most people –especially Americans– throw the content away as not sustaining. But we have been brooding on it –working on it– feeding from it".⁴⁵

As a result of their reflection and reconsideration of the Eames House, the Smithsons built their Solar Pavilion, Upper Lawn (1959-1962), with the pretext of testing technologies that would allow the incorporation of prefabricated materials and systems into the housing construction process. But their real motivation was to contextually integrate the house at a landscape, historical, and natural level, resulting in a project that condenses exemplarily different times. Carmen Hoyos, in her article "Living and Technology in Contemporary Prefabricated Home", highlights precisely these two projects, the Eames House and the Smithsonian Pavilion, as works that reconsider the prefabricated housing proposed by Modernity, without assuming the homogeneous or depersonalized space that seriation may cause: the Smithsons working with the pre-existing conditions, and the Eames' integrating their house in the landscape, and playing with the generosity of those spaces that favor the creation of an environment for the inhabitant. **p.103**

As the author underlines, with that personalization of the Eames House space, it achieved what we currently call "atmospheric quality"; that is, a space that interacts with the moods of the inhabitants, something that is of enormous interest for contemporary architecture both for its potential to generate sensations and for the perceptive dimensions that are developed by the very materiality of the space container.⁴⁶ Through the toy of cards we perceive that architecture of the fragment and seriation that surpasses the impersonal and indeterminate in favor of the serialized but different. Significantly, the latest House of Cards that the Eames Office has edited, Create-It-All, seems to want to underline this

aspect: it is a collaborative game that includes twenty colorful cards in large format on which the user can draw or write. If the Eames House space spoke explicitly about the lives of its inhabitants, despite proposing a theoretically repeatable housing prototype, House of Cards pictures are also full of life. They tell us aspects of a life that runs "in parallel with art". Not in vain, Ray expressed: "Our personal work and our life combined every day. There was really no separation with personal life".⁴⁷ In the same way, Alison would affirm: "Architecture absorbs all the time. It is not only our

p.104 work; it is the impulse of all our emotions".⁴⁸

The admiration that the Smithsons professed towards Charles and Ray Eames was focused in a very special way on this object. They understood their card game as a summary of a whole way of doing that, by its simplicity, could be made accessible to all audiences: "The Eames House of Cards was published in 1952... The Eames' vision was summarized and packaged in their House of Cards, since, unlike the movies, the cards made their aesthetics accessible, not only to everyone, but to all ages and all times"⁴⁹.

As the Smithsons already announced, the Eames' game is a didactically timeless gift from which we can continue, "feeding". Toys are technological and cultural paradigms of the time in which they are produced. The House of Cards, like their architecture, was born in the post-war period and responded exemplarily, with its simplicity and ability to personalize the serial, to that initial goal of "more for less". In the current redefinition of architecture, and the complex context it must live, a similar purpose should be considered. ■

1. SMITHSON, Peter. Three Generations. In: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Italian Thoughts*. Estocolmo: The Royal Academy of Fine Arts; Sven Ivar and Siri Lind's Foundation; Peter and Birgitta Celsing's Foundation, 1993, pp. 9-15.
2. KOENIG, Gloria. *Eames*. Colonia: Taschen, 2005, p. 15.
3. REMMELE, Mathias. Introducción. En: DACHS, Sandra; DE MUGA, Patricia; GARCÍA HINTZGE, Laura, eds. *Charles y Ray Eames*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p. 9.
4. SMITHSON, Peter. Just a Few Chairs and a House: An Essay on the Eames- Aesthetic. In: *Architectural Design* n.º 36, *Eames Celebration*, September 1966, p. 443.
5. SIEDLOHOFF- BUSCHER, Alma. Freie Spiele – Lehrspiele. In: *Das Kinderspielzeug*, Basilea, Gewebemuseum Basel, 1946, p. 45. Cit. in HOCH, Medea. *Juguetes y arte*. Sus interrelaciones en la modernidad. In: LEBRERO STALS, José; PÉREZ, Carlos, eds. *Los juguetes de las vanguardias*. Málaga: Museo Picasso Málaga, 2011, p. 131.
6. BORDES, Juan. *Historia de los juguetes de construcción: escuela de arquitectura moderna*. Madrid: Cátedra, 2012, p. 52.
7. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*, Madrid: Alianza, 2001.
8. The object is one of the twenty proposals born from an initiative of the Cathedral Group society, in aid of the Kids association for children with disabilities, inspired by the dollhouses that Edwin Lutyens designed for the Exhibition of the British Empire in 1922.
9. *Think Magazine* 4/61. In: DEMETRIOS, Eames. *An Eames Primer*. London: Thames & Hudson, 2001, p. 121.
10. *Current Biography*, 1965 ed., s. v. Eames, Charles. Cit. in COLOMINA, Beatriz. Reflexiones sobre la Casa Eames. In: *RA. Revista de Arquitectura*. Navarra: Universidad de Navarra, mayo 2007, n.º 9, p. 10.
11. DEMETRIOS, Eames. *Eames: Beautiful Details*. California: Ammo Books, 2012, p. 10.
12. ROBBINS, David, ed. *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 1990, p. 147.
13. MORRISON, Philip; MORRISON, Phylis. A Happy Octopus. Charles and Ray learn science and teach it with images. En: ALBRECHT, Donald. *The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention*. New York: Library of Congress and the Vitra Design Museum, 2005, p. 106.
14. SMITHSON, Alison. Eames: and now Dhamas are dying out in Japan. En: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, op. cit. *supra*, nota 4, p. 77.
15. ENTENZA, John. Announcement. The Case Study House Program. In: *Arts & Architecture* 62, n.º 1, Jan., 1945, p. 38.
16. STEELE, James. *Eames House. Charles and Ray Eames*. Londres: Phaidon, 2004, pp. 6-24.
17. DÍEZ MARTÍNEZ, Daniel. Case Study House Program: Industry, Propaganda and Housing. In: *Proyecto, progreso, arquitectura*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, mayo 2012, n.º 6, p. 61. ISSN-e 2173-1616.
18. EAMES, Charles; SAARINEN, Eero. Case Study Houses 8 and 9. En: *Arts & Architecture* 62, n.º 12, December 1945, pp. 50-51.
19. As suggested by Alison Smithson's drawing of "Three generations" and explains in detail Beatriz Colomina in "Reflections on the Eames House".
20. EAMES, Charles. Case Study House for 1949: the plan. En: *Arts & Architecture* 66, n.º 5, May 1949, pp. 38-39.
21. ZINGUER, Tamar. Toy. In: COLOMINA, Beatriz; BRENNAN, Annmarie; JEANNIE, Kim, eds. *Cold War, Hot Houses. Inventing Post-war Culture, from Cockpit to Playboy*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004, pp. 143-167.
22. EAMES, Charles. Design, Designer, Industry. In: *Magazine of Art*, vol. 44, n.º 8, December 1951, pp. 320-321. Cit. in: EAMES, Charles; EAMES, Ray. *An Eames anthology: articles, film scripts, interviews, letters, notes, speeches by Charles and Ray Eames*. London: Yale University Press, 2015, pp. 97-99.
23. TYNG, Anne. Put-Together Toys from Plywood Parts. in: *Popular Mechanics*, vol. 94, n.º 2, New York, August 1950.
24. DEMETRIOS, Eames, op. cit. *supra*, nota 9, p. 124.
25. EAMES, Charles; SAARINEN, Eero, op. cit. *supra*, nota 20, p. 44.
26. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. Signs of occupancy(CD) Ala+2. Barcelona, 2003.
27. SMITHSON, Alison. Territory of the Pavilion. Excerpts from a lecture. 30 October, 1984. In: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, op. cit. *supra*, nota 4, p. 34.
28. EAMES, Charles. Case Study House for 1949. In: *Arts & Architecture* 66, n.º 9, September 1949, p. 33.
29. VAN DER HEUVEL, Dirk. Picking Up, Turning Over and Putting With... In: VAN DEN HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max, eds. *Alison y Peter Smithson. From the House of the Future to a House of Today*. Rotterdam: O10 PUB, 2004, pp. 12-18.
30. SMITHSON, Alison. Eames: and now Dhamas are dying out in Japan. In: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, op. cit. *supra*, nota 4, p. 77.
31. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. Concealment & Display: Meditations on Braun. *Architectural Design*, July 1966. In: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, op. cit. *supra*, nota 4, p. 79.
32. SMITHSON, Peter, op. cit. *supra* notes 4, p. 72.
33. KOENIG, Gloria. *Eames*. Colonia: Taschen, 2005, p. 47.

34. SMITHSON, Alison: Inauguration of the Eames exhibition, IDZ, Berlin, 5 September 1979. Brochure Extract. In: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, *op. cit. supra*, note 4, p. 97.
35. Norton Lecture 4 (3/15/71). DEMETRIOS, Eames. *op. cit. supra*, note 9, p. 227.
36. NAVARRO BALDEWEG, Juan. Una caja de cajas. In: BORDES, Juan, *op. cit. supra*, nota 6, p. 9.
37. NEUHART, John. *Eames design: the work of the office of Charles and Ray Eames*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1989, p. 137.
38. COLOMINA, Beatriz. Enclosed by images. In: *Domesticity at War*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007, p. 269.
39. DIEHL, Digby. Q&A: Charles Eames. In: *Los Angeles Times WEST Magazine*, 8 October 1972, p. 14. Cit. in COLOMINA, Beatriz, *op. cit. supra*, note 11, p. 4.
40. EAMES, Charles. Case Study House for 1949. In: *Arts & Architecture* 66, n.º 4, April 1949, p. 40.
41. FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves. *Utopías domésticas. La Casa del Futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Arquia/tesis n.º 37, 2013.
42. "Ray and the gifts. I do not know how she did it, but it seemed she never opened a gift. Because if she really liked the packaging, the gift remained there wrapped ... Then she wanted to take a picture of the gift. And later she would open it." Conversation with Etfu Garfias (22/02/92). Cit. in DEMETRIOS, Eames, *op. cit. supra*, note 9, p. 228.
43. DIEHL, Digby, *op. cit. supra*, note 39, p. 17.
44. COLOMINA, Beatriz, *op. cit. supra*, note 11, p. 4.
45. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter; without title (Editorial comments). In: *Architectural Design* n.º 36, *Eames Celebration*, September 1966, p. 432.
46. GUERRA HOYOS, Carmen. Living and Technology in Contemporary Prefabricated Home. I n: *Proyecto, progreso, arquitectura*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, May 2012, n.º 6, p. 27. ISSN-e 2173-1616.
47. Courtesy Library of Congress Manuscript Division, work of Charles & Ray Eames. 222:7.8. Cit. in DEMETRIOS, Eames, *op. cit. supra*, note 9, p. 122.
48. SMITHSON, Alison. *Sunday Times Magazine*, 7. Cit. in VIDOTTO, Marco. *Alison + Peter Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
49. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Eames Dreams, 1988 + 1989*, *op. cit. supra*, note 4, p. 97.

DE LA POESÍA A LA EXPERIMENTACIÓN: LA HOSPEDERÍA DEL ERRANTE EN CIUDAD ABIERTA (QUINTERO, CHILE) FROM POETRY TO EXPERIMENTATION: THE HOSPEDERÍA DEL ERRANTE IN CIUDAD ABIERTA (QUINTERO, CHILE)

Pablo Manuel Millán-Millán (<https://orcid.org/0000-0001-5343-6957>)

p.107 In the last fifty years, Chilean architectural culture has produced an important number of constructions that go beyond what is strictly understood as architecture, constructions that could be considered architectural manifestos. This process would not be exclusive to the Andean country, but would follow a dynamic, similar to that experienced in the rest of America and part of Europe. It was a question of initiatives which would attempt to combine classroom, studio and life¹. Starting from the methodological principles derived from the Bauhaus in its early stage, in which it was attempted to return to the idea of the craftsman, numerous initiatives arose whose objectives were to combine classroom and studio, as Gropius had stated in 1919: *"The old schools of art were unable to create this unity; how could they, since art cannot be taught! They must be merged once more within the studio"*². In this context, in Chile, diverse nuclei of thought were developed that separated from the professional mainstream³ and assumed the heterodox position, derived from the balance between the theoretical reflection, and the real practice of the project.

One of these important nuclei would be the Valparaíso School, which would make reference to the School of Architecture and Design (EaD) of the Pontifical Catholic University of Valparaíso. In March 1952, the architect, Alberto Cruz Covarrubias (from the School of Architecture of the Catholic University of Santiago), and the poet, Godofredo Iommi, together with six other architects, moved to Valparaíso with the mission to found a school with some new systems in the teaching of the discipline. This unique experience, which started from an abstract concept of architectural composition and a strong presence of poetry as a discourse on design, would try to seek a deep connection between architecture, art, study and life.

p.108 Within the development of the School, the teachers and students, as a group, participated in numerous projects that were conceived as research experiences. Of those projects, the one for the Naval School,⁴ in which they made an in-depth study of the wind between the Pacific Ocean and the mountain range, or that for the Capilla de Pajaritos, in which light was the protagonist, could be highlighted.⁵ Perhaps the pivotal moment in the development of this experimental school came in 1970, with the foundation of Ciudad Abierta in Ritoque, near Valparaíso, a place in which teachers and students began to live in constructions developed by themselves⁶ (Figure 1). Since then, this would be the only sphere in which all the architectural production of this group of architects, poets and thinkers would be located. As Massimo Alfieri would indicate: *"This architectural experience is interconnected with an extraordinary experience of life, producing a fascinating design that takes us to a world outside the limits of the discipline beyond architecture."*⁷

Against this background of research, experimentation and construction, in 1981, the teachers, Manuel Casanueva Carrasco (1943-2014) and Miguel Eyquem Astorga (1922-), contemplated a new project that arose from the poetic formulation of the text, *Carta del Errante*, written by Godofredo Iommi. In that work, an important discussion between

p.109 poetry and reality was established, the basic debate being the architect-poet dichotomy. About this text, Manuel Casanueva would write: *"Only a poet can overthrow the conventional idea of the house understood as a dwelling, for that reason the House is a Guesthouse and the visitor, the guest"*⁸. Later he would stress that: *"The order of life of architects is more withdrawn than that of poets. How does an architect live in a guesthouse? We have seen that, for the poet, the word is enough to make the house appear, it is their gift. Architects have a busier profession, like that of painters and sculptors who must resolve the material dimension of things."*⁹ From this attempt, to use architecture to make a place that had the same capacity as poetry, to welcome, arose the idea for the guesthouse project. It was considered as a collaborative experience whose objective was to combine teaching methodology, direct construction work and research with other disciplines, making this intervention something more than a work of architecture.

The Hospedería del Errante is one of the most recent constructions within the Ciudad Abierta project (Figure 2). However, due to the lack of original documentation, little more than pure speculation on the forms and programmes has been able to be written. It is only now, when the family has given all the files of Manuel Casanueva to the collections of the José Vial Armstrong Archive, that the research can be based on trustworthy sources.¹⁰ The building has access from two doors, practically opposite each other. In spite of its formal complexity, it contains a volume capable of articulating on two levels. On the ground floor is the largest room, of approximately 120 m², and a series of small

p.110 peripheral rooms which accommodate a kitchen and a storeroom. Stairs give access to a gallery open to the large room and which gives access to the bedrooms. It could be said that the interior complex, full of inaccessible gaps, is subjugated by the sculpting of the exterior.

HOSPITALITY. AN IDEA FROM POETRY

On the occasion of the 20th anniversary of the re-founding of the School of Architecture and Design, an exhibition was organised at the Museum of Fine Arts of Santiago which attempted to summarise the development of the School to date. The display, which was entitled *Exposición de los pizarrones* (Exhibition of the blackboards) because everything was written with white chalk on large blackboards, summarised the whole main objective of the school in one phrase: *"Architecture co-generated with poetry"* (Figure 3). In the context of the exhibition, numerous architects from all over

the world came to Ciudad Abierta to get to know the project. Among them was Rafael Moneo, who would say: *"It is an architecture that does not leave place for rest, in which our glance is trapped by a multitude of incidents to which the architect gave attention, and that our eyes are forced to discover."*¹¹ The fact is that all the developed architecture implicitly carried an important burden, not only of design but, above all, of poetic foundation.

The importance of the act of invitation, and therefore of hospitality, becomes evident from the origins of the project of the EaD. *"Changing the life revolutionises the concept of the programme, the case becomes existential, the poets lead us to the party by means of a secret weapon: the invitation. In Santiago in 1981, we began as seven or eight, and soon we were more than forty, in that effervescence we all donated again and again, the invitation is the door of free provision"*,¹² Manuel Casanueva would say. This spirit of generosity and common project that transcended to the discipline of architecture itself would be the generator of diverse spaces for meeting, celebration and sharing, having its reasoning and endorsement in poetry.¹³ **p.111**

The poetic foundation for the 'guesthouse' was developed in 1981, with Godofredo Iommi being the poet who inspired with his words. The chosen location was defined by the two crossed axes in the lands, according to the research carried out by Fabio Cruz¹⁴. The idea, supported by about forty graduates of the School (between architects and designers), culminated in the donation of a metallic structure that had belonged to the sculptor, Federico Assler, and which was installed in the summer of that same year. Thus, in the still unpublished text of Casanueva, *Manifestos and foundations* on the guesthouse, he said that the first thing was to think how a guesthouse could be made with an iron structure (referring to the one given by Assler), and the second, was to see what the poets said about it.

The idea of hospitality was understood by the poets of the EaD as the agora, as the place where the word is public and declaimed. For them there was no greater act of generosity and, therefore, of hospitality, than to share the word: *"Perhaps, hospitality should be sought and thought about together with leisure (in its meaning of contemplative and non-productive work)"*.¹⁵ The architecture would be responsible for making a space where this word had a place, where you feel hospitality with the architecture itself and where anyone is a guest of poetry (Figure 4). For this they would seek an element that had a welcoming capacity, and they would find it in the table. It would be the object that enabled a public act and poetry.¹⁶ With that aim, Miguel Eyquem would design a table that would occupy the central place of the great emptiness. It could be said that the table would be as important as the space itself, since it rearranged and distributed it: *"We thought about the conventional house with its rooms filled with furniture, its dining room taken up by the dimension of the table, all full, that was what should not be done."*¹⁷ The table, therefore, would be an object, but also a concept that would arise from the space itself and would determine it. Alberto Cruz conceived the *Act of the table* as being located within a limit, on a blank page, open and singularly habitable.

THE CIRCLE. A SCHOOL AS CONTEXT

The architecture developed in Ciudad Abierta was unprecedented, that is to say, without contexts to delimit it. It is for this reason that they said each one of the constructions had been developed in an opening which questioned what was architectural, a fact which meant that no two elements would be developed in the same way. It avoided the model and the pre-established, at all times. The origin of each project was borne from a new poetic act and, therefore, from different assumptions. In contradiction to Rossi, when he states that, *"the concept of type constitutes a foundation of architecture"*¹⁸ in the open city, there were no types, no architectural models. The word was generating them in the specificity of a new genesis. **p.112**

The architectural project is configured between all: *"It is to be together, each one is in their own solitude, which allows creativity only to be possible in an artistic environment of great spirituality; since the creative operation that each one performs is donated in order to originate the work."*¹⁹ When a new construction was proposed, it was an agora, and there was no construction that did not start without a foundational act, which was a poetic act, on which the whole group (circle) would work and attempt to take into account. Logically, it would be a dialectic dispute and it would be that content which determined the programme, materials, form and function. This community concept, as the germ of the idea, seems to have been genetic at the time, as Juan Borchers, a contemporary of Alberto Cruz, said: *"A work of architecture will appear more genuine and solid, the more it comes from groups of people applied to develop it, and the more it is rooted in a general state of culture. I am not only talking of a correlation between the different disciplines, but much more, when in fact it organically encompasses the infrastructures as a collective, unitary and living body. It relies on all the members and elements serving the work, including the lower workforce, until reaching contact with the material itself, not producing hiatus."*²⁰

The circle, therefore, is the name with which the conceptual author of all the projects developed in it has been known, throughout the history of this corporation. The circle is understood as a synonym for a team or group, given that everything is considered to be from the community, between teachers and students, without individualism, so that, objectively, one could never speak of a specific author of any of the works carried out in Ciudad Abierta. It is the

p.113 same in the case of the Hospedería del Errante, although it is certain that it would essentially be Manuel Casanueva²¹, together with his students, who carried all the weight of its construction and development (Figure 5). In an interview about this project, Miguel Eyquem said: *"The students worked not as workers, but as inventors. Here there were no unique authors. Everybody worked in a group so that here we were called the 'circle'."*²²

In the construction of this project, two very well defined phases in time can be distinguished. The first of them was developed in 1981, but, due to the important economic crisis in Chile, the project paused, leaving some structural elements already constructed. The abandonment of this structure for want of financing, which had always come from the resources of the corporation, came to the point of threatening ruin. The poor state of conservation being evident, they would be forced to demolish what had been carried out, or to continue the project immediately. It was at this point when, in 1995, thanks to obtaining a Fondecyt Research Project from the Chilean Government, the project continued until it was completed in 1999 (Figures 6 and 7).

All the construction was carried out by the students in the final year workshop, who would combine in this experience, the knowledge on the use of the materials, the execution of works and, above all, the poetic genesis of its development. During the course of the project, innumerable models, real scale details, or even novel anchorage systems coming from other disciplines, were made.

Every year, a series of objectives to be developed during the course were discussed with the students. Questions of construction, the design of the project and even the theory of forms were dealt with. Once the course was finished, these objectives were reviewed and the blog was developed almost on a daily basis. From this, an important graphical production was derived that was part of the project itself, with it being understood not only as the final construction, but as the process. The finished work would never be seen, as it was conceived as a continuous evolution.

The Hospedería del Errante was constructed as an expression of a complete formal and aesthetic freedom, relying on nothing more than a principle of attempted applied, technical re-invention. Thus, the building was conceived by parties which could be autonomous and independent from each other since, as we will see, each one responded to a different concept, discourse, technique and requirement.

It is plain that the interest in this work is rooted in the process and it is this which determined the result. This way to working would be what conferred identity and radicalism on the project, as a pedagogical and collaborative experiment, more than as an architecture with spatiality of reference. The total configuration of the work would be the result of the conformation of each one of the elements, with respect to the conditions of luminosity and inclemency, associated with the cardinal points. On this, a text of the teaching programme would say: *"This architecture is generated between edrons (forms derived from polyhedrons, appropriate for the inhabitant's space) and oids (forms derived from hyperbolic paraboloids appropriate for handling the climatic factors)."* The whole project would be shaped from the debate between both elements.

p.114 THE WANDERER. BETWEEN EXPERIMENTATION AND ABSTRACTION

The Hospedería del Errante was located in the place where the structure had previously been constructed in 1981. This territory, given the context of the dunes that form the whole area of the Ciudad Abierta, was related to the construction as if it was another dune. Very close to the coast, the guesthouse was on a plateau on the side of a large dune. Although it might seem that, by being in this position, it would be the protagonist among the other unique constructions that surround it, in fact, it would not be discernible until very close, due to the oscillating movement of the land.

The title of the research project for which they obtained financing for its development was, "Development of the constructive space with technical-architectural elements that regulate the natural energies". This title led to it being understood that what underlay the idea of finishing the construction of the guesthouse was not the execution of a building, but the attempt to be able to investigate, at first hand, diverse technical answers and its contact with the wild nature of Ritoque. In short, it was a construction project with the ultimate goal of making in-depth research. For this reason, all the solutions adopted in the work were first verified experimentally, developing models at the scale of 1:25 and 1:10 to be analysed in the wind tunnel, or applying new materials that would be submitted to processes of deep erosion. Behind this work with models, lay a craftsman's world view of architecture that allowed changes of scale, and to make, like Prouvé, *"a use of industrialisation in a craftsmanlike and personalised manner"*.²³ It would be a landmark in the process of industrial design, as the numerous references which mention it in the development of the industrial aesthetic indicate (Figures 8 and 9).

The project was carried out in its entirety by means of models that modified it, based on the results of the experimentation to which they were submitted. This is why there are no construction plans for the project and only

p.115 drawings of the process (Figure 10). Numerous models would be developed on which the School's students worked. The interest that Miguel Eyquem and Manuel Casanueva had always had in the world of aerodynamics is so plain to see in this architecture, it would be understood at all times as a set of deflectors which would serve to dissipate and manipulate the important winds that hit the dunes in which it is located. Thus, as Manuel Casanueva set down in his hand-written notes: *"The South facade has four baffle plates. Each of them responds to an interior and exterior requirement, having a constant angle of deflection which is simultaneously the bracing angle. A fuselage is constituted as such when the behaviour with the molecular fabric of the air is not distorted. Inversely, it is increasingly considered an aerodynamic molecular behaviour organiser, an idea more advanced than the Reynolds number. The difference that this work can have, with respect to others, is that it treats aerodynamics explicitly or expressively"*²⁴.

The exterior envelopes were understood as the fuselage of an airplane, and as such those that were oriented to one side were developed very differently, to those that were oriented to the other. All the north facade of the building had a reinforced concrete envelope, leaving some minimal, geometrically studied openings for the entry of light, without the dissipating capacity of this envelope being altered. The south facade was the antithesis of the north facade. Thus, if the face that was buffeted more by the wind was spoken of as a fuselage, then the one oriented to the south was spoken of as a lattice blind, to deal with the sun.

This important duality, almost schizophrenic, to deal very differently with the same project was noted by Casanueva, in referring to the Immeuble Clarté²⁵ of Le Corbusier. In that respect he said: *"This double envelope is a way to construct the mystery of living, like the attic of an old house. It allows the creation of alternative, non-logical spaces, which grant the work its own life. This mystery of the Hospedería is what radiates immanence and distinguishes it from a mere place to live."*²⁶

The envelope was designed in relation to an exterior dynamic, being based on the control of the fluids (water and wind), and of the light, by means of the lattice windows.²⁷ This first level delimits an initial space of approach to the interior in which the intermediate sunlight and the wind remain disorganised. The next level would be an interior, in which the already organised and filtered light would enter, and the wind would have been dissipated. The limit to which the wind was channelled and the light filtered would be a sphere with physical thickness, but without thickness of design. **p.116**

The aerodynamic tests to which the models were subjected, conditioned several changes in the configuration of the fuselage (Figures 11 and 12). In the south facade, for example, once subjected to a north-westerly wind, the work presented an important clash, which produced a vertical curvature of the facade, generating an aerodynamic conflict. The highest part tended to develop a curved form when hit by the wind. This was because low pressure zones formed in the ceiling, as the air did not reach there easily, due to the inertia of its movement over the roof. On this problem in the exterior design, Casanueva said: *"In the upper area of the vent there is an area of low pressure, due to the abrupt change of direction of the surfaces of the structure. The edges and angled faces are anti-aerodynamic. This implies that turbulence has entered that area, which will be repeated throughout the whole ceiling. It is probable that an aerofoil will be necessary along the whole upper edge of the vent"*.²⁸ **p.117**

Regarding the interior space, it was the result of the delimitation of a series of planes that were folded, based on the external demands. This concept of the interior meant that it could be thought that it was a subsidiary space, or without interest. The objective of the design was to make a plane modelled by wind and light, but the interior was seen as a simple volume (Figure 13). On numerous occasions, Casanueva wrote in his notes that the Hospedería del Errante attempted to inhabit a volume. Thus, he wrote: *"One is within a volume that is the border between the outdoors and shelter. This border is not a plane without volume, on the contrary, it constructs a volume with inhabitable size [...]. This inhabitable volume constitutes almost all the frontage of the north facade, a frontage that is transformed into a long interior, two transverse axes that interpose the long volume, connect the interior space with the wild exterior"*.²⁹ The interior was spoken of in this way as the abstraction of a volume, but the exterior was the result of a process of research and experimentation.

The programme to which this construction responds is that of a guesthouse, not that of a house, and that is made plain in numerous points from his notes. Casanueva was thus justifying that there are diverse entrances and that there is no differentiation between served and server spaces. In some way, this text is justifying that the interior space is a subsidiary space of the exterior. This is articulated as a series of important spaces that would be inhabited with private and semiprivate rooms. The private rooms, in the style of cells, would be located in the southern space, and the large central space would be the meeting place. These spaces would be inhabited and thought out after the exterior research exercise itself. They would come to speak of a fifth space, the space of *evolution*. With this, they hoped that, once the work was finished, they would withdraw to see how it was evolving and return to propose modifications. Therefore, it was a construction that was never considered as finished and, for that reason, Casanueva would affirm that the designed space would always generate a new space. In short, he was designing a new full scale model upon which to continue working with the students. On this theme, he said: *"La Hospedería del Errante is a work that has reached a certain level of closure, and which can currently be lived in. Nevertheless, it has not yet been concluded, with many parts and details still unfinished. In addition, each part can lead to new modifications, in a certain way being a chantier sans fin (an endless construction). The above is really a virtue, as it will allow research and teaching activities to be carried out for years to come."*³⁰ (Figures 14 and 15) **p.118**

CONCLUSIONS

The *Hospedería del Errante* it is an experimental construction that has allowed several simultaneous developments, and could be summarised by its profound investigative character and its capacity of transcendence among the interventions, carried out in the Ciudad Abierta. It could seem that these different facets give complexity to the project by the extension of each of them. However, once known, analysed and related, it can be seen how it is an architectural project that was asked to be much more than a construction, to be much more than architecture.

The project encapsulates a whole academic and investigative development in which several generations of students worked transversally through the whole discipline, not only directly building the construction, but also previously making the calculations, determining the proportions, and actually bringing it about. This teaching exercise

of making almost a full scale model, meant a direct approach to the construction for the students, and a direct encounter with collaborative research in architecture. The materiality of the Hospedería del Errante encapsulates a new form of understanding the applied technique, seeking a rare capacity of transcendence characteristic of unique architecture. The materials are not understood as limiters of capacity, quite the opposite, they would be enablers, innovating with techniques used in other disciplines, such as naval or aeronautical, and demonstrating that they could also have an important role in architecture.

The building is currently used as a residence for a teacher of the school and, sometimes, the large room is used as space for working meetings. Its formal complexity has inevitably led to a complex way of living. It is not an easy space in which to be comfortable, or to live, perhaps through its character as a guesthouse and, therefore, nomadic. The sculpting of the two exterior planes, well justified aerodynamically, has configured an interior space devoid of areas to remain. Perhaps this is one of the reasons why the guesthouse is rarely occupied. However, the radicalism with which this project was begun, marked the whole of its development and construction, until being considered today, within the spectrum of contemporary Chilean architecture, as one of the most unique theoretical models ever brought to fruition. ■

1. MAINO ANSALDO, Sandro. *Apariencia, naturaleza y escala en arquitectura*. Juan Borchers, viaje y obra. Valparaíso: Universidad Técnica Federico Santa María, 2018.
2. WICK, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, p. 33.
3. Concept used by Fernando Pérez Oyarzun in the text published on the occasion of an exhibition held in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid Art. PEREZ OYARZUN, Fernando. La vida de la arquitectura: la Escuela de Valparaíso y el taller de Juan Borchers. En: AAVV, *Desvíos de la deriva. Experiencias travesías y morfologías*. Madrid: Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
4. Project of the Naval School of Valparaíso developed in 1956. The project was the result of research on wind that culminated with the design of some devices that were inserted into the construction. Finally, the project was not constructed.
5. The project of the Capilla de Pajaritos was developed in 1954 with an in-depth study of natural light, as well as of the forms taken by humankind to pray. It was not constructed, but it represented an important conceptual development. This project has been permanently referenced in the School of Architecture and Design.
6. OF CARLO, Giancarlo. *The Ritoque Utopia*. Milan, 1993.
7. ALFIERI, Massimo. *La ciudad abierta. Una comunità di architetti, una architettura fatta in comune*. Roma: Editrice Dedalo, 2000, p. 39.
8. CASANUEVA CARRASCO, Manuel. *Manifiestos y fundamentos. Hospedería del Errante. Diálogos recogidos en el taller Tobalaba*. Valparaíso: José Vial Armstrong Documentary Archive, 1982, p. 2. Unpublished.
9. Idem.
10. This article is deeply indebted not only to the EaD, but also to the mentioned archive for allowing access to the unpublished collection which makes reference to this unique construction.
11. MONEO VALLÉS, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Actar, 2004, pp. 42-43.
12. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, op. cit. *supra*, note 7, p. 4.
13. PENDLETON-JULLIAN, Ann. *The road that is not a road and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1996, p. 59.
14. Fabio Cruz Prieto (1927-2007), was one of the founding architects of the Institute of Architecture, the original name of the School of Architecture and Design of the Pontifical Catholic University of Valparaíso. He would define architecture as the area that gives capacity to human acts and crafts so that these shine as a celebration.
15. CÁRAVES SILVA, Patricio. *La Ciudad Abierta de Amereida. Arquitectura desde la hospitalidad. Experiencia arquitectónica de la generación de la Ciudad Abierta*. Berlín: Editorial Académica Española, 2011, p. 217.
16. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, op. cit. *supra*, note 7, p. 4.
17. Idem.
18. ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 78.
19. CÁRAVES SILVA, Patricio, op. cit. *supra*, note 13, p. 103.
20. BORCHERS, Juan. *Discurso breve para un estudiante de arquitectura*. Unpublished, 1971, p. 18.
21. This is why the document collection of Manuel Casanueva has contributed unpublished texts, reflections, plans and photographs of the construction of this building and which have allowed us to understand the development of this construction.
22. *Crisis del proyecto moderno __ lugar ... arquitectura en Chile*. Derecho comunicaciones. [consulted: 10 February 2019]. Available in: <https://youtu.be/JbBn7JOYA1I>
23. PROUVÉ, Jean; WACHSMANN, Konrad. Two ways of using the model as a design tool. In: *Proyecto, progreso, arquitectura* [on line]. Seville: Editorial Universidad de Sevilla, November 2016, n.º 15 [consulted: 16-09-2018]. ISSN-e 2173-1616. Available in: <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/2383/2721> DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2016.115.04>
24. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, op. cit. *supra*, note 7, p. 5.
25. Apartment building designed by Le Corbusier and Pierre Jeanneret in 1928 and constructed in 1931 in Geneva.
26. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, op. cit. *supra*, note 7, p. 5.
27. MONDRAGÓN LOPEZ, Hugo. Arguments that tightened the discourse on architecture in Chile between 1990 and 2015. In: *El discurso de la arquitectura chilena contemporánea*. Santiago de Chile: ARQ, 2017, p. 20.
28. CASANUEVA CARRASCO, Manuel. *Estudio de aerodinámica de la Hospedería del Errante*. Project Report Fondecyt 1995-96. Catholic University of Valparaíso. Faculty of Architecture, p. 55. Unpublished.
29. Idem.
30. CASANUEVA CARRASCO, Manuel, op. cit. *supra*, note 7, p. 4.

ARQUITECTURA Y MÁQUINAS DE MOVIMIENTO PARA EL NUEVO SIGLO. RENZO PIANO EN EL ESPACIO-EVENTO

ARCHITECTURE AND MOVEMENT MACHINES FOR THE NEW CENTURY. RENZO PIANO IN THE EVENT-SPACE

Laura Moruno Guillermo (<https://orcid.org/0000-0003-3266-9887>)

p.121 INTRODUCTION. EVENT-SPACES. ON THE MOBILE AND ITS EXPERIENCE THROUGH ARCHITECTURE.

In 2019, ten years have passed since the opening to the public of a small project by the architect Renzo Piano¹, developed during the first decade of this century (2000-2009). It is the site for the Emilio and Annabianca Vedova Foundation in Venice. With previous and extensive experience in exhibition spaces, this is one of his least published projects. However, this article wants to shed some light on its value of bringing to the present, with innovative intention, certain experimental situations in relation to the *mobile* (*lo móvil*) that occurred from the 60s², years in which the same architect began to also work on these aspects together with interdisciplinary teams of collaborators.

Indeed, Piano's projects are connected to the idea of *movement* from the early stages of his career. The most obvious cases are his designs of boats and wheeled vehicles³, but so are his early experiments with flexible structures of prefabricated roofs using new materials⁴. These works would give rise to several pavilions that, after the assembly and disassembly of their pieces, could be moved from one place to another, meaning therefore, a *mobile space version* due to a change of location. Such is the case of his pavilion of the Italian Industry, intended for the exhibition of Osaka of 1970. Years later, his IBM Traveling Pavilion (1983) implies a step further in his work, contributing a vocation of continuity in the change of location, which is reflected in its name. Contemporary to this, the musical space for the *Prometeo* opera shares with the pavilion its vocation of continuous mobility. In both cases, the same itinerant architectural structure would allow the experience of different contexts, into which it would be inserted from time to time.

p.122

However, we consider that the musical space for the opera incorporates another version of the idea of movement that goes beyond that of a mechanism of solving a functional need for flexibility and adaptation to different contexts. Thus, in the *Prometeo* project the movement becomes a design strategy that generates a continuously changing space, open to be experienced as an entire event, in different ways by the subject. This may be of special interest in the contemporary experience of the heritage space, as it occurs first in this project and is subsequently intensified in the Vedova Foundation. It deals with architecture of experiences, ideas, concepts and arguments instead of architecture focused on forms and objects. From all this emerges the choice of both *event-spaces* as case studies of this research.

The *event-space* (using the term *event* in the sense of "important" "programmed"⁵ "occasion", but at the same time open to the improvisation and interaction of the participants, and understood as an "intense experience"⁶) could work as a productive architectural design laboratory in this way, where a rich contact takes place among various disciplines. The 60s and 70s offer important experiences that we would like to highlight in relation to the subsequent interventions that we have selected, carried out by Piano.

One of these experiences is undoubtedly the Fun Palace, started around 1960 and conceived by the theater director Joan Littlewood and the architect Cedric Price. It is a megastructure of prefabricated pieces that provides a flexible space for the development of multiple leisure activities. Designed to be moved and adapted to different contexts, it is, in this sense, a mobile project. But more than this definition of *the mobile*, there is interest here in the idea of producing internal movement by constituent elements of its own architecture: cranes, elevators, escalators... movement machines. Through them, the space could be shaped in different ways, continuously changing to fit any situation, any activity, any possible event, thus generating diverse experiences⁷.

The Fun Palace program will consist precisely in the variety of possible actions to be carried out, becoming a type of *script* that develops, over a period of time, in this changing *scene*, producing an *event*. However, this is not a completely defined script, but open to the improvisation of its interpreters, users who become active and participative characters, as it happened in the experimental theater groups of Joan Littlewood. In them, as in the Fun Palace, the division between spectator and actor is blurred.

p.123

In these years, Umberto Eco publishes *The Open Work*⁸, which understands the work of art as an open event that is completed by the spectator proposing an "interpretive activity"⁹ on behalf of the latter. We speak, as the author says, of the "project of a message gifted with a wide range of interpretations"¹⁰.

From the 70s on, John Hejduk would continue and intensify these issues with his proposals. It is interesting to highlight the work of Hejduk in relation to the subject of architecture as an interpreter and executor of a *script*, which is in itself the design program. Architecture is experienced, lived through a story from which the subject becomes the main character¹¹. This is the case in projects such as *The Cemetery for the Ashes of Thought* for the Venice Biennial in 1975, where the title itself refers to a story, an experience that takes place in space and time. We also see it in his *masks*, itinerant devices that are inserted in different urban contexts like structures that must be moved and handled by the inhabitants of the hosting cities. The inhabitants interact with the structures transforming the space that surrounds them, producing encounters between the architecture and the subject, which are related to a feeling towards the place, with memories of the same, collective memories and, therefore, with heritage issues and experiences of that heritage¹².

Michael Hays points out the legacy of experimentation and theoretical speculation of the architecture of the 70s, considering that "by 1975 we could recognize that architecture is, above all, the production of experiences and concepts"¹³. From these years, Tschumi and Koolhaas, participants of the experimental environment of the Architectural Association of the London of the 70s in which Piano is also present, will also produce their first works on these program ideas as a script interpreted by the user-interpreter of architecture, which is the main focus of their proposals. "The understanding of architecture as 'production of situations' is something that Tschumi and Koolhaas will share with contemporary architectures"¹⁴.

This article considers that the selected cases of Piano's interventions in the event-space share and materialize that understanding of architecture, already proposed to a large extent in the 60s by Price and Littlewood (also by Eco in terms of an undetermined work open to interpretation) and worked from the 70s by architects like Hejduk, Tschumi and Koolhaas. One of these first materializations would be, in 1984, the musical space for the opera *Prometeo*, which was closely linked to the most recent project for the Vedova Foundation in Venice.

MOVEMENT MACHINES AS A PROJECT STRATEGY. TWO INTERVENTIONS OF RENZO PIANO IN THE EVENT-SPACE

Experience "of listening". A space for Prometeo.

On the occasion of the Venice Biennial of Music, in the church of San Lorenzo of this city the opera *Prometeo. Tragedia dell' ascolto (Prometheus. Tragedy of listening)* by the musician Luigi Nono premieres in 1984. Renzo Piano was commissioned to build in the interior a special construction for the development of the music-drama event. Massimo Cacciari, author of the text of the work, describes "the *Prometeo*" as "that last experiment, in a certain way, of 'Gesamtkunstwerk'"¹⁵ of a total art work. This was possible thanks to the creation of an interdisciplinary¹⁶ team, important not only in a event-space in which traditionally professionals of different artistic disciplines and techniques work together to carry out the work, but also as a way of working for Piano throughout his career¹⁷.

p.124

Inside this heritage space stands a construction similar to a "harmonic box", "a great musical instrument"¹⁸ "a kind of listening machine" (highlighting this idea of a machine) or "a huge musical sound box shaped like a ship's hull"¹⁹, which houses both musicians and audience. The choice of laminated wood as the main material, which contrasts with those of his experiments from the 60's in the field of prefabricated structures²⁰, is based on this double conception of the structure as an acoustic instrument and as a great vessel for the trips of the character that gives title to the work.

Wood is used in the manufacture of musical instruments and in shipbuilding, a field to which Piano is closely linked²¹, and this will also be carried out in the device for Nono's opera. The ideas of flexibility and ease of assembly / disassembly piece by piece tested by Piano in the aforementioned experimental structures and later pavilions of his early years as an architect in Genoa are specified here in a particular context.

Indeed, like them, the *Prometeo* is also mobile in this sense and, moreover, like the IBM Traveling Pavilion, it is designed to be itinerant, changing its spatial context in time according to the different performances of the opera²².

However, it does not present the characteristics of a finished and closed object of the other pavilions, so it could be considered as a special one. The *Prometeo pavilion* is designed to be installed in other different spatial contexts, such as the interior of San Lorenzo in Venice or the Ansaldo industrial building in Milan. In these interiors, the *Prometeo* is completely open to its contexts, allowing the public an important relationship with the architectural and heritage space that surrounds them. The insertion of the structure in these spaces not only produces different effects in each context but also each context provokes different effects in the structure. Thus, the different architectural features of San Lorenzo and Ansaldo are incorporated into the construction of the *Prometeo* itself, which adapts when presenting certain variations in its architecture depending on the case. One of these variations between one location and another comes from the existence in San Lorenzo of its central altar, an element of great presence integrated into the interior space of the *Prometeo*, which is divided in two in the case of the assembly in the Venetian church. In the Ansaldo warehouse, on the other hand, space becomes more transparent since elements of this type are absent.

p.125

This opening and bidirectional relationship with the context implies, according to the article, an important contribution to the *Prometeo* in relation to previous experiences of pavilions as flexible containers of quick assembly in different locations. But the most significant issue to be highlighted lies in the use of movement, beyond its transportable nature, as a design tool to provoke diverse experiences of that context. The structure of the *Prometeo* will be precisely the *production machine* of this movement.

The architectural space of the church of San Lorenzo, with a square plan, with that great central altar that divides it into two halves, becomes an opportunity to produce a new sound experience, analogous to what could be obtained in a group of islands with acoustic movements among them. This concept of a *sound archipelago* as a design argument is perceived throughout the composition process of *Prometeo*, not only of the spatial composition, but also of the musical composition and its execution, its staging, as well as of the text itself, organized in islands²³.

With the objective of creating a musical space "of a new genre"²⁴, Piano places the audience in the center and the musicians around. A quarter of a century earlier, in his famous Philharmonie in Berlin, Scharoun had already successfully proposed a change in the location of the audience, in front of the musicians in the traditional concert hall. In his new musical space, the German architect places the audience around the musicians. In this aspect, the *Prometeo* experiments with the opposite situation. The musicians are arranged in groups (islands) distributed by a network of perimeter galleries at different heights, joined by stairs. The continuous flow of musicians from one island to another throughout the opera brings to life this movement that is in the base of the project and proposes a new experience of space. In fact, Piano considers movement as a fourth dimension. Throughout his career, the architect will be offering different occasions to experience "the pleasure of seeing people in motion"²⁵, people who go up and down, who cross the space... a great event to which the work of architecture gives rise once finished and welcomed by the people. The work then functions as a *movement machine*, as it happens in an exceptionally intense way in the performance of *Prometeo*.

p.126

As a result of the location of the public and the stage, the audience, placed in the center, is not capable of visually perceiving the space as a whole. However, through the musical experience itself it will be possible to perceive it in totality. This new listening-centered experience of space is achieved, as indicated by the work's title (*the tragedy of listening*). This is precisely the meaning of the intervention of Nono and Piano: "... everything in a rigorous function of listening"²⁶, "a place where listening is not distracted by visual perception", "an instrument that frees the listening of servitude to 'see' that dominates in normal opera houses and theaters"²⁷ " Massimo Cacciari affirms that "we are closer to the idea of inhabiting a space just to listen"²⁸. Is that possible? Given the importance of vision in our spatial perception, the project represents a challenge for architecture, being significant, in our opinion, the contribution of *Prometeo* in this sense.

It is essentially through the movement that is generated around the audience as it experiences space in this particular way, not necessarily visually, which is the most frequent, but, above all, sonorous. But to the main flow of musicians, among islands, galleries and stairs, a subtle movement can be added. It is that of the wood of the great musical instrument that is the structure itself with its acoustic panels, flat or curved, that can be placed in different positions (even eliminated) according to the desired sound effect.

p.127

To these movements we can add another one, which allows the public, traditionally the recipient of events, to play a small but active role. Therefore, we believe that it should not be forgotten, despite its apparent insignificance. This is produced thanks to the seats, which are not fixed, allowing for partial shifting. Through these, the public is not only in direct physical contact with the great *harmonic box* forming part of it, but also establishes a conceptual continuity with the project through these movements.

The great structure, containing both interpreters and spectators, is the *machine* that produces all these movements. We could say that designing and building this machine is the essence of this project. To a large extent, the same will occur at the Vedova Foundation 25 years later. Piano will again work in Venice with a multidisciplinary team, and will do so with some of the members of the *Prometeo* team.

Experience in the Magazzini Del Sale. Site and exhibition space for the Vedova Foundation.

Germano Celant talks about "energy mobility"²⁹ " when he refers to the Vedova Foundation project with Renzo Piano, who describes himself as "a maniac of movement"³⁰. The same architect says he is interested in "the industrial industriousness of the object and the machine that produces the movement"³¹ " and that "when a person goes to a factory they are delighted to see how things move"³², what he thinks is "something fantastic"³³.

p.128

The most immediate reference of the idea of a *movement machine* in the field of construction perhaps is found in the enclosure of a building site, more specifically in the form of a crane. This is a place full of energy that, in the eyes of Piano, can be an event to celebrate. He himself said: "For me, architecture, the cranes and the loads that are moved stay together and go together"³⁴. But a set of cranes (essential in the world of construction and authentic architectural machines) can become a *ballet* that dances according to a choreography designed to the beat of orchestral music. Beyond moving themselves and moving heavy objects from one point to another, they can do so orderly among them and in so doing, they seem to become *lighter*, like the Genoese architect's own works, producing an unusual experience, both in workers and in visitors.

This happened in the performances of the *Dance of the Cranes* of Potsdamer Platz in Berlin (1996) and the Stavros Niarchos Foundation Cultural Center in Athens (2014). The transformation of a place - or what remains of it - into a new one through the construction of the project is in itself a great event. For Piano, these *ballets* of moving cranes are a way to celebrate the energy that rises from the place and from the people who make it possible, working to build a new reality through architecture³⁵.

p.129

As we said about the *Prometeo*, in the project for the Emilio and Annabianca Vedova Foundation³⁶, what is essentially proposed is the construction of a *movement machine*. This idea is now intensified precisely with a *crane and storage* system, specifically designed for this occasion. The intervention also takes place inside an *architectural container* of great heritage value: one of the naves of the old *Magazzini del Sale* in Venice. More than 20 years earlier, in 1978, Piano and his then partner Richard Rogers already proposed the construction of a mobile crane as an integral element of the architecture itself in the Standardized Hospital Module for the Association for Rural Aids in Medicine (ARAM)³⁷. However, until the case of the Vedova Foundation, at the beginning of our century, the idea is

not materialised in this sense, making it, in addition, with a less *useful* purpose and more connected to the personal experience of the subject as an *event*, as in the aforementioned *Dances of the Cranes*.

The great space of the Magazzini del Sale includes a set of dark, deep and narrow silent naves. The intervention on one of these naves for the Vedova Foundation becomes an occasion for, as in the case of the *Prometeo*, to produce a novel experience both of the heritage space and of the work that is shown to the public. This experience already begins on the exterior, at the edge of the water, which reflects sunlight everywhere. As it happened when approaching the church of San Lorenzo, the exterior of the building leaves little suspicion of the architectural intervention carried out inside. Through the heavy wooden gate one passes, also, from a great luminosity to the darkness of the nave, still more accentuated by the strong contrast between exterior and interior. This is not the only effect of the movement experienced by the visitor when entering the building. From a wide space, on the banks of the Venetian lagoon, one passes to a narrow and deep space, which seems even longer as the perspective is emphasised with the introduction of an access body with oblique walls (where the lockers, toilets, wardrobe, etc. are located) and a slightly sloping pavement. In front of the visitors, an authentic *scene* takes place, from which they are invited to take part and not from the distance of the seats but from the place of *action* itself. Thus, a fundamental contribution of the Vedova Foundation project to that of the Prometheus is produced, offering the visitor a change of role: the passage from a receptive *public* to a *performer-actor* within this scene that welcomes them³⁸. p.130

From the shadows in the background, through the careful and light movement of a mechanical arm with laboratory precision more than that of a warehouse crane or of a construction one, slowly enter into scene the works of art chosen for the exhibition, making themselves visible³⁹. A movement that becomes much more than a mere transport of objects makes something new happen here: it is the work that reaches the public, producing an approach of art to the spectator and, with it, an attempt by the architect to improve society through its contact with art. Indeed, Piano speaks of his "*confidence that art and beauty can change the world. But only if the beauty is deep, not superficial, cosmetic. Beauty has to do with understanding. Also with sharing values, with the fact of being together*"⁴⁰. And adds: "*This is the reason why public buildings related to art are so important*"⁴¹, making a clear reference to the social function of architecture. So he trusts that it will happen in his well-known museums of the "Menil Collection" in Houston (1981-1987) and of the Swiss "Beyeler Foundation" (1991-1997). Both buildings are "*related to the idea that beauty can truly change the world, changing people one by one*"⁴², which is also gathered, years later, in the Vedova Foundation project⁴³. p.131

However, there are no impositions. The spectators of the Venetian foundation can choose a more active role wandering among the pieces that come to them, as members of the action, or leaving the scene to again be part of the public that observes more closely from the side of the nave the show that is taking place. Through the movement of the works, enriching possibilities of perception are opened, an artistic heritage with which the audience can interact, experiencing a personal encounter and a more emotional contact. And perhaps with this contact, those changes, desired by the architect, can occur within people, one by one through art...

Due to its small scale, the exhibition space of the *magazzino* is not enough to be able to exhibit all the works of the foundation conveniently. But the novel solution of the machine goes beyond its conveyor function from a storage space to the place of observation. Thanks to the machine, the works can be replaced every so often while the public remains in the same room, observing how each one finds its place within the whole exhibition, something that in museums is generally not allowed as it is considered an internal responsibility. Here, however, this becomes an event, a public event and at the same time very intimate, as if it took place in the artist's own studio. The aforementioned *movement machine* will be in charge of this, making the project an occasion for an *event*. It is a planned event, previously designed by the curator of the exhibition, but also open to unforeseen circumstances, the result of the possibility that the project offers the visitor to interact with the work and the space, generating different reactions. The project can thus adapt to these changing circumstances, but also give rise to new situations introducing changes in its environment, producing new configurations of the space and the work. In them other encounters with the subject and other responses will occur. As in a great scene that is modified throughout the theatrical action, it becomes the interpreter of a character in that *script-program* that we talked about previously, open to its freedom, to its improvisation. The possibility of generating a host of new scenes opens the space to other scripts, other interpretations and other forms of relationship among the architecture, the visitor and the exposed work. p.132

With all this, we see that the machine has not only optimized the small space available for the exhibition, but also increased the possibilities of experiencing both the *magical* heritage space of the *magazzino* and the museums own program, which is a great contribution of the project to the architectural culture. As in the case of the *Prometeo*, experimentation laboratory in search of a new musical space, in the Vedova Foundation, exhibition space for experimentation, a new version of the museum space is achieved.

At the back of the nave, the compact store space keeps the works that are slowly returning from the scene to the backstage, from light to darkness, from the public to the hidden. Almost concealed in depth, this metal box is in a way *the heart* of that mobile space that is the exhibition area. From it, *pumped* with great care are the works that the precise *movement machine* - crane, mechanical arm ...- takes to the scene through a longitudinal rail that runs along the nave. Later, also very carefully and by the same machine, these works will leave the scene to be kept again as a treasure. A round trip that, as in the *Dance of the Cranes*, goes far beyond the simple transport of pieces. And so it will be until a new occasion, in which the public will once again be invited by architecture, an "emotional architecture"⁴⁴, to *actively participate in the dramatic action that in this scene, real event-space, develops*. p.133

ARCHITECTURE AS A PARTICIPATORY EVENT. SOMETHING MORE THAN ARCHITECTURE

Like the *Prometeo*, the intervention in the *magazzino* of the Vedova Foundation turns out to be an experimentation laboratory in which the idea of an architectural project understood as an encounter, as an *event*, open to the experience and participation of the subject -which are essential elements of the project itself- is materialized. Observed in both projects, a movement production strategy through architecture itself is designed for that purpose. This is built as a kind of singular ingenuity or *movement machine* that continuously transforms the space into a variety of changing scenes. In each project, the architectural *machine* and its production of movement are presented in a different way, increasing, from the first case to the second, the involvement of the subject in that production.

Thus, *Prometeo* projects an itinerant structure that provokes transit, above all, through the movement of some people (musicians) around others (public). This is how an imaginary volume appears as the main place of movement production, which is the changing scene of the opera, completely surrounding its audience like a shell. However, this audience is not part of it, still remaining in an essentially receptive attitude, but begins to move slightly with their seats. It introduces with it another volume of less intensity, which in the Vedova Foundation will become more significant.

p.134 In this second case, the movement of the architecture itself is planned and is carried out through a mobile crane that moves objects within a scene that, as in the *Prometeo*, is transformed over time. Here appears a zone of production of especially intense movement in a longitudinal volume that we can place along the nave, in a central position, derived from the action of the crane. But, even more, inside the scene of the *magazzino*, another important place for movement is also produced: that by the people, this time not by musicians or *professional performers*, but by the spectators themselves. They become active characters of a script (or *program*) largely open to improvisation -or, in other words, to the interaction with what surrounds them-. In this interaction, the new *actors* move from one volume to another within the scene, producing intersections between both spaces. This way, the active public is no longer *surrounded* by the movement, but situated *among* the movement and *in* the movement. From its greater or lesser participation in the action that takes place in the variable scenes, diverse and new ways of experiencing and relating to the architectural space as a whole -including its content- arise. This becomes especially interesting in the case of heritage contexts, which can be regenerated facing the future with experiences and encounters of this kind, such as the ones in San Lorenzo and in the nave of the Magazzini del Sale.

p.135 These ideas refer us to experimental proposals from the 60s and 70s prior to the studied cases, as well as Renzo Piano's own interdisciplinary experimentation career, initiated at the beginning of the 1960s and linked to his admiration for movement. We consider that the *Prometeo* case is one of the first architectural materializations of this way of understanding the architectural project, which was partially tested during these years, and which is incorporated more intensively, updated from the perspective of the turn of the century, into the Vedova Foundation. Therefore, we think that through this small project -and its precedents, in one way or another- a broader understanding of the architectural project is provided in the complex present moment, opening new possibilities for the study and practice of architecture according to this understanding of the project as a *provocateur of events* in its relationship with the subject.

This would not have been possible without the commitment to experimentation, to research into limits of knowledge and to innovation that is essentially present, in the cases studied as well as in all of Piano's architecture. Teams like those of *Prometeo* and Vedova allow for the encounter and experimental integrated work of different professionals, in which architecture, without ceasing to be a specific area of knowledge, necessarily collaborates with other disciplines. The result, concentrated in the production of both *movement machines*, is not less architecture for that reason, but quite the opposite. In both cases, a productive laboratory is created in search of experimental proposals that lead to innovation, achieving finally new ways of understanding the *event-space* in their respective programs of musical space and exhibition space.

p.136 This innovation however, is not understood "as a mere will to do something different"⁴⁵. The architect is convinced that "we have to reconcile technical innovation (...) with social function (...) and also with the expression of the time that we live in"⁴⁶. At the hand of innovation, then, the social function is related to the capacity of architecture, not only to improve the place in which we inhabit but to also change people -one by one and with that, society- through a contact with architecture, offering new ways to experiment the place we live in. The cases of *Prometeo* and Vedova Foundation are examples of this, where this understanding of the architectural project as a creator of *event* occasions, of an intense experience, with a vocation of social participation and power of transformation, this understanding of architecture as *something more than architecture* "maybe will take us quite far"⁴⁷ through the future of our discipline. ■

1. In collaboration with Alessandro Traldi (Atelier Traldi, Milan), that worked in the musical space for the *Prometheus* opera as part of the Renzo Piano Building Workshop.

2. Among these situations, the article highlights the musical space for *Prometheus*. *The tragedy of listening*, by Luigi Nono (1984).

3. The design of the sail boat Didon 1 (1960) and later other designs would take place in the 60s, 70s and 80s until the beginning of this century with the Kirribilli MAS60 (2004-2007). His experience with wheeled vehicles, above all with the Flying Carpet in 1978, would acquire a more architectural and urban dimension in the design of the mobile unit for UNESCO in Dakar (1978).

4. Some of these examples are his works using reinforced polyester in 1964-1966 and small inflatable units in 1966.

5. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Edición del Tricentenario, updates 2017 [on line]. Madrid: Real Academia de la Lengua, 2018. [Consulted: 10-9-2018]. Available: <https://del.rae.es/?id=H9JpZQS>

6. ZIZEK, S. *Event. Philosophy in transit*. London: Penguin Books, 2014.

7. We would also like to highlight the Festival Plaza of Kenzo Tange for the exhibition in Osaka in 1970 (where Piano raised his Pavilion for the Italian Industry), as well as the words of Arata Isozaki (who worked for Tange in the Plaza project) about his relation to the Fun Palace: "Towards the end of 1966 (...) all I knew of Price's Fun Palace was that

- such a project existed. Nothing precise. But when I looked over the plans, I discover that already, from around 1960 he had researched a project quite similar to our Plaza in concept and even drawn detailed plans. I remember being more than a little flustered". (ISOZAKI, Arata. Erasing Architecture into the System. En: OBRIST, Ulrich et al. Re: CP. Basel: Birkhäuser Publishers for Architecture, 2003, pgs. 27-28).
8. Original work: ECO, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1962.
9. In the first Spanish edition consulted: ECO, Umberto. *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral, 1965. p. 349.
10. Ibid. p. 346.
11. "Hejduk's architecture cannot be separated from program, from the written script. Hejduk begin to rethink the conventional notion that architecture's subject is an anonymous, faceless visitor. He begins to define characters who will perform this script". (ALLEN, Stan. Nothing but Architecture. En: HAYS, K. Michael et al. *Hejduk's Chronotope*. New York: New York Princeton Architectural Press, 1996, p. 88).
12. K. Michael Hays talks of "Hejduk's conviction that architecture produces encounters with collective cultural memories" (HAYS, K. Michael. *Architecture's Desire. Reading the late avant-garde*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010, p. 121).
13. Ibid., p. 136.
14. The quote continues "as those of Nouvel or Toyo Ito" (GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. *Estrategias operativas en arquitectura: técnicas de proyecto de Price a Koolhaas*. Buenos Aires: Editorial Nobuko, 2012, p. 210). The quote does not speak about the architecture of Piano, but we would like to highlight that his projects for the Prometheus opera and the Vedova Foundation are also understood as "a production of situations".
15. CACCIARI, Massimo. Untitled. In: CELANT, Germano et al. *Vedova/Piano. Piano/Vedova*. Venice: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2009, p.12.
16. Renzo Piano Building Workshop (architects). Project team: S. Ishida (associate), C. Abagliano, D. Hart, A. Traldi, M. Visconti. Consultants: Favero & Milan (structure); L. Nono (music); M. Cacciari (text); C. Abbado (conductor); With: R. Cecconi. Client: Ente Autonomo Teatro alla Scala.
17. In this positive assessment of the integrated work of different disciplines from the first moments of the projects, the influence of Ove Arup can be seen, who Piano had contact with in London at the end of the 60s and early 70s, especially in the academic field of the Architectural Association. After several collaborations with the Arup studio two of his close-knit collaborators and associates would emerge from this office: Peter Rice (with whom founded Piano & Rice) and Shunji Ishida, this last associate in charge of the project of the musical space for the Prometheus. Other members of the Prometheus team like architect Alessandro Traldi and structural engineers Favero and Milan, would continue to work years later on the Vedova Foundation, which reinforce the link between the two projects.
18. PIANO, Renzo. Il Prometeo. In: Acciaio. Milán: Centro Italiano Sviluppo Impieghi Acciaio, 1985, n.º 4, p. 166. ISSN 0001-4559.
19. CONRADS, Ulrich.; KÖNIG, Petra y OPITZ, Ursula. Il Prometeo -ein klingendes Schiff. En: *Daidalos. Berlin Architectural Journal*. Berlin: Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, 1985, n.º 17, p. 84. ISSN 0721-4235.
20. See footnote n.º 4.
21. See footnote n.º 3.
22. Finally, the Prometeo construction was only ever moved twice: once from Venice to Milan, where it remained for several years as a musical laboratory before it was dismantled, the other from Milan to its current location in the Mezzago municipality where it was raised permanently.
23. BOERI, Stefano; CROSET, Pierre-Alain. Ascoltare lo spazio. In: *Casabella. Rivista internazionale di architettura*. Milan: Electa, 1984, n.º 507, pp. 38-39. ISSN 0008-7181.
24. PIANO, Renzo, *op. cit.*, note 18, p. 166.
25. Renzo Piano in FERNÁNDEZ-GALIANO, L. Conversación en el diario. In: *Arquitectura Viva*. Madrid: Arquitectura Viva, S. L., 2007, n.º 115, p. 220. ISSN 0214-1256.
26. BOERI, Stefano; CROSET, Pierre-Alain, *op. cit.*, note 23, p. 39.
27. CACCIARI, Massimo, cited BOERI, Stefano and CROSET, Pierre-Alain, *op. cit.*, note 23, p. 39.
28. Idem.
29. CELANT, Germano. Germano Celant e Renzo Piano in conversazione. In: CELANT, Germano et al. *Vedova/Piano. Piano/Vedova*. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2009, p. 47.
30. Ibid. p. 49.
31. PIANO, Renzo. Germano Celant e Renzo Piano in conversazione. In: CELANT, Germano et al., *op. cit.*, note 6, p. 49.
32. Idem.
33. Idem.
34. PIANO, Renzo. Germano Celant e Renzo Piano in conversazione. En: CELANT, Germano et al., *op. cit.*, note 6, p. 56.
35. STAVROS NIARCHOS FOUNDATION. First "Dance" Performance at the SNFCC Construction Site [On line]. Atenas: Stavros Niarchos Foundation, 2014 [Consulted: 3 December 2015]. Available on: www.snfcc.org/multimedia/videos/first-dance-performance-at-the-snfcc-construction-site
36. Project by Renzo Piano Building Workshop in collaboration with Alessandro Traldi (Atelier Traldi, Milán). Design team: A. Amighetti, P. di Vara, G. Guglielmino, G. Mogno. Consultants: Favero & Milan (structures); G. Celant (artistic consultant); Metalsistem (services); Studio Camuffo (graphic design); Immedia (video production). Client: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova.
37. We also refer here to mobile mechanisms, among them cranes that, forming part of the structure of the Fun Palace were moved with the aim of achieving various configurations of the space to carry out different activities. This is seen in a particular way in the Vedova Foundation, albeit on a different scale, in another different temporal-spatial context and with a less functional finality, more related to the subject-work-architecture experience.
38. In the *Prometheus* section reference is made to a small active role of the public contributing to the production of the total movement of the machine-structure through the partial movements of the seats. However, the active role is still timid (but not for lack of importance). It is in the Vedova Foundation when the public really acquire this role by wandering among the works placed in the space of a scene of which, as a spectator turned into actor, take part.
39. We would like to highlight that the crane-storage system, although making up the bulk of the architect's intervention, is humbly placed in the darkness of the intervened space. This system effects are what we will more clearly perceive.
40. FERNÁNDEZ-GALIANO, L. Diálogo en Punta Nave. En: *AV Monografías*. Madrid: Arquitectura Viva, S. L., 2017, n.º 197-198, p. 14. ISSN 0213-487X.
41. Idem.
42. Idem.
43. Without doubt, this also happens in the Prometeo, contemporary of the Menil Museum, although it was not an exhibition building like the ones mentioned above. We would not like to finish the note without referring the educational character of the subject that Littlewood and Price imagined for the Fun Palace, although the transforming contact between the subject and the work would be produced in an atmosphere less intimate than in Piano's cited cases"
44. CELANT, Germano, *op. cit.*, note 29, p. 52.
45. Idem.
46. FERNÁNDEZ-GALIANO, L. Diez textos. Conversación en el diario. En: *AV Monografías*. Madrid: Arquitectura Viva, S. L., 2017, n.º 197-198, p. 221. ISSN 0213-487X.
47. CELANT, Germano, *op. cit.*, note 29, p. 52.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos:

página 20, 1 (La Pantalla. Madrid, 9 de marzo 1928, n.º 11, portada); página 20, 2 (La Pantalla. Madrid, 30 septiembre 1928, n.º 40, p. 627); página 20, 3 (La Pantalla. Madrid, 8 abril 1928, n.º 15, p. 234); página 21, 4 (*Catálogo de exportadores y productores españoles*. Madrid: Consejo de la Economía Nacional, Sección de Información Comercial, 1928, p. 988); página 22, 5 (DEDE. Al Hollywood madrileño. En: La Pantalla. Madrid, 9 diciembre 1927, n.º 4, p. 52); página 23, 6 (ÁLVAREZ Y ÁLVAREZ, B. *España en la mano*, *Anuario ilustrado de la riqueza industrial y artística de la Nación*. Madrid, 1926, p. 256); página 24, 7 (*Arquitectura*. Madrid: Órgano Central de la Sociedad de Arquitectos de Madrid, febrero de 1927, n.º 94, p. 68); página 25, 8 (*Arquitectura*. Madrid: Órgano Central de la Sociedad de Arquitectos de Madrid, diciembre 1926, n.º 92, p. 468); página 26, 9 (a-b) (TELLERÍA BARTOLOMÉ, Alberto; PATÓN JIMÉNEZ, Vicente. Informe El Palacio de la Música. Madrid, 14 enero 2014, pp. 36 y 44. www.mcp.es); página 27, 10 y 11 (*El ladrón de Bagdad* (The Thief of Bagdad, 1924) [película]. Dirigida por Raoul WALSH. USA: United Artists, 1924); página 28, 12 (a-b-c). (*Arquitectura Española / Spanish Architecture*, año VI. Madrid. Octubre-diciembre 1928, n.º 24, [s. p.]. *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, invierno 1931-1932, n.º 7, pp. 27, 28 y 30); página 29, 13 (a-b-c). (*Cortijos y Rascacielos*. Madrid. Otoño 1930, n.º 2, pp. 40-41); página 29, 14 y 15 (a-b) (*Congreso Hispanoamericano de Cinematografía 1931, 2 al 12 de octubre*, Madrid. Madrid: Imp. Hijos de M. G. Hernández, [s. a., ¿1932?], portada y pp. 204 y 328); página 30, 16 (a-b-c-d) (Los Estudios Cinema Español, S. A., en Aranjuez, por el Arquitecto Casto Fernández-Shaw. *Cortijos y Rascacielos*. Madrid, primavera 1934, n.º 16, pp. 10, 12, 13, 14 y 17); página 31, 17 (*Noticiario de Cine-Club* [película]. Dirigida por Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO. España: Ernesto Giménez Caballero, 1930); página 36, 1 (<https://stephenvaradyarchitraveller.com/2018/08/20/berlin-netherlands-embassy-germany/>); página 36, 2 (<https://stichtingconstant.nl/work/plattegrond-deurenlabyrinth>); página 38, 3 (BUCHLOCH, Benjamin H. D. et al. *Richard Hamilton*. Catálogo. Madrid: TF Editores, 2014. ISBN: 978-84-8026-484-6); página 39, 4 (<https://www.artbook.com/9781872005423.html>); página 40, 5 (<https://thefunambulistdotnet.wordpress.com/2011/04/20/architectural-theories-pro-domo-by-yona-friedman-2/>); página 41, 6 (<https://en.wikiaarquitectura.com/building/house-in-bordeaux/>); página 42, 7 (<http://www.hiddenarchitecture.net/2017/12/domus-demain.html>); página 43, 8 (AAVV. *Documents (to come)*. Madrid: hdFaber, 2018); página 44, 9 (<https://www.maio-architects.com/project/110-rooms/>); página 44, 10 (<https://unatiradadedados.wordpress.com/2014/12/11/raymon-queneau-cent-mille-milliards-de-poemes-1961/>); página 45, 11 (Office (2003-2016): Kersten Geers, David Van Severen. *El Croquis*, n.º 185, 2016, monográfico. ISBN: 978-8488386908); página 45, 12 (<http://www.aq.upm.es/Departamentos/Proyectos/PROYECTO-ALPHA-web/PROYECTO-ALPHA-050/A5/IK-F-RUSTICAS/1planos3.htm>); página 46, 13 (<https://afasiaarchzine.com/2015/08/63-lacaton-vassal/lacaton-vassal-neppert-gardens-59-dwellings-mulhouse-3/>); página 50, 1 (GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, Ensayos Arte, 1989, pp. 66, 68; TOCA FERNÁNDEZ, Antonio. La Biblioteca de Babel. Una modesta propuesta. En: *Casa del Tiempo*, octubre de 2009. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, IV n.º 24, pp. 77-80); página 51, 2 (DESMAZIÈRES, Erik. *Onze estampes inspirées de la nouvelle de Jorge-Luis Borges "La biblioteca de Babel"*. París: Aux dépens de l'artiste/ Atelier René Tazé. 1998); página 53, 3 (LIM, C. J.; LIU, Ed. *Short Stories: London in Two-and-a-Half Dimensions*. Abingdon, Oxon; Nueva York: Routledge, 2011); página 54, 4 (LAI, Jimenez. *Sociopaths*. En: *Thresholds*. Socio-. 2012. Cambridge, MA: SA+P Press, n.º 40, pp. 263-286. Facilitado por el autor); página 55, 5 (LAI, Jimenez; Bureau Spectacular. *Tower of Twelve Stories*. Coachella, 2016. Facilitado por el estudio); página 56, 6, y página 57, 7, 8 (Design With Company. *Late Entry to the Chicago Public Library Competition*, 2015. Facilitado por los autores); página 58, 9 (Design With Company. *Chicago Institute for Land Generation*, 2010. Facilitado por los autores); página 59, 10 y página 60, 11 (Design With Company. *Farmland World- A Midwestern Attraction*, 2011. Facilitado por los autores); página 61, 12, página 62, 13 y página 63, 14 (Design With Company. *Culture Sampler - A statistically average mile of the Midwestern United States*, 2014. Facilitado por los autores); página 65, 15 (TAVARES, Kibwe. *Robots of Brixton*, 2011. Facilitado por el autor); página 71, 1 (Stadtarchiv Stuttgart 11/584 / _102); página 72, 2 (Mies van der Rohe, Ludwig (1886-1969): Weissenhof Housing Colony, 'The Dwelling', exhibition, Stuttgart, Germany. Plan, Block A1-A4, ground floor, 1926-1927. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Pencil on print, 11 1/2 x 35 3/4" (29.2 x 90.8 cm). Mies van derRohe Archive, gift of the architect. Acc. n.: MR4.196D.© 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence); página 72, 3 (dibujo del autor); página 73, 4 (Mies van der Rohe, Ludwig (1886-1969): Weissenhof Apartment House, "The Dwelling" Exhibition, Stuttgart, Germany, 1926-1927 (Plan, framing system. Interior perspective). Pencil and colored pencil on tracing paper, 39 x 45" (99.1 x 114.3 cm). Mies van der Rohe Archive, gift of the architect. Acc. no.: MR4.167. New York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence); página 74, 5 (Stadtarchiv Stuttgart 11/584 / _100); página 75, 6 (Mies van der Rohe, Ludwig (1886-1969): Weissenhof Apartment House, "The Dwelling" Exhibition, Stuttgart, Germany Floor plan, 1926-1927. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Pencil on tracing paper, 12 x 23 1/2" (30.5 x 59.7 cm). Mies van der Rohe Archive, gift of the architect. Acc. n.: MR4.74.© 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence); página 76, 7 (Mies van der Rohe, Ludwig (1886-1969): Weissenhof Housing Colony, 'The Dwelling', exhibition Stuttgart, Germany. Plan, Block A1-A4, second and third floors, 1926-1927. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Pencil on print, 11 1/2 x 35 3/4" (29.2 x 90.8 cm). Mies van der Rohe Archive, gift of the architect. Acc. n.: MR4.196C.© 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence); página 77, 8 (Mies van der Rohe, Ludwig (1886-1969): Weissenhof Apartment House, "The Dwelling" Exhibition, Stuttgart, Germany, 1926-1927. Mies van der Rohe Archive, gift of the architect. Acc. no.: MR4.196F. New York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence); página 77, 9 (Mies van der Rohe, Ludwig (1886-1969): Weissenhof Apartment House, "The Dwelling" Exhibition, Stuttgart, Germany, 1926-1927. Mies van der Rohe Archive, gift of the architect. Acc. no.: MR4.196G. New York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence); página 78, 10 (MUCH, Franz J. (ed.). Amtlicher Katalog der Werkbund-Ausstellung "Die Wohnung", Stuttgart 1927 (Schriftenreihe Weissenhof). Stuttgarter Gesellschaft für Kunst und Denkmalpflege. Stuttgart: [s. n.], 1998. ISBN 3-926168-10-2); página 80, 11 (Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit [en línea]. 1928, n.o 3. [cit. 01.10.2018], s. 114, y 117. Disponible en: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1928/0124/text_ocr); página 81, 12 (HILBERSEIMER, Ludwig. La arquitectura de la gran ciudad de Ludwig Hilberseimer. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. ISBN 8425209498); página 81, 13 (Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit [en línea]. 1927, n.o 2. [cit. 01.10.2018], s. 125. Disponible en: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1927/0033>); página 82, 14 (Dibujo del autor); página 83, 15 (MIES VAN DER ROHE, Ludwig; DEUTSCHER WERKBUND. Bau und Wohnung, die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaussstellung "Die Wohnung". Stuttgart: Wedekind, 1927, pp. 78-79); página 89, 1 (KINCHIN, Juliet; O'CONNOR, Aidan (eds.). *Century of the Child*. Nueva York: MoMA, 2012 / Kengo Kuma: Tsumiki: <http://kkaa.co.jp/works/products/tsumiki/>); página 90, 2 y

3 (DEMETRIOS, Eames. *Beautiful Details*. California: Ammo Books, 2012. Eames Office); página 92, 4 (Jean Baptiste-Simeón Chardin, National Gallery, Londres/ Zinaida Serebriakova, Museo Estatal Ruso de San Petersburgo/ Herbert Bayer Collection and Archive, Denver Art Museum. En: EAMES, Charles and Ray (Daniel Ostroff, ed.). *An Eames anthology: articles, film scripts, interviews, letters, notes, speeches by Charles and Ray Eames*. Londres: Yale University Press, 2015); página 93, 5 (Instrucciones del juego House of Cards, 1952); página 93, 6 (ZINGUER, Tamar. Toy. En: COLOMINA, Beatriz; BRENNAN, Annmarie; JEANNIE, Kim, eds. *Cold War, Hot Houses. Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004/ KOENIG, Gloria: *Eames*. Colonia: Taschen, 2005 / EAMES, Charles and Ray (Ostroff, Daniel, ed.). *An Eames anthology: articles, film scripts, interviews, letters, notes, speeches by Charles and Ray Eames*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2015); página 94, 7 (DEMETRIOS, Eames. *Eames: Beautiful Details*. California: Ammo Books, 2012. Eames Office); página 95, 8 (Fotogramas de la película *House: After five years of living* (Charles y Ray Eames, 1955); página 96, 9 (EAMES, Charles; SAARINEN, Eero. Case Study Houses 8 and 9. En: *Arts & Architecture* 62, n.º 12, diciembre, 1945, pp. 43-51/ VAN DEN HEUVEL, Dirk; RISSELADA, Max, eds. *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007); página 97, 10 (WALSH, Victoria. *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art*. Londres: Thames and Hudson, 2001 / DEMETRIOS, Eames. *Eames: Beautiful Details*. California: Ammo Books, 2012. Eames Office); página 98, 11 (Cartas de la House of Cards, Picture Deck (1952)); página 99, 12 (Sonia Delaunay. Publicada en BORDES, Juan. *Historia de los juguetes de construcción: escuela de arquitectura moderna*. Madrid: Cátedra, 2012); página 100, 13 (DEMETRIOS, Eames. *An Eames Primer*. Thames & Hudson. Londres, 2001. Eames Office); página 101, 14 (WALSH, Victoria. *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 2001/ DEMETRIOS, Eames. *Eames: Beautiful Details*. California: Ammo Books, 2012. Eames Office./ <http://www.eameshouse250.org> / KOENIG, Gloria. *Eames*. Colonia: Taschen, 2005); página 103, 15 (Publicada en <http://www.watermeloncat.nl/>. Publicada en <https://populous.com/activate>); página 108, 1 (Acto poético con el que se abrían los terrenos de lo que sería Ciudad Abierta); página 109, 2 (Hospedería del Errante. Estado actual. Año 2014); página 110, 3 (Pizarrones de la exposición sobre el 20 aniversario de la Escuela de Arquitectura y Diseño en el Museo de Bellas Artes de Santiago. Año 1972); página 111, 4 (Interior de la Hospedería del Errante durante la celebración de un acto académico. Año 2009); página 112, 5 (Interior de la Hospedería del Errante. Detalle de la mesa en proceso de instalación. Año 2009); página 113, 6 (Proceso de construcción de la Hospedería del Errante. Año 1997); página 113, 7 (Estructura que se desarrolló en la primera intervención en 1981, en la que se observa el estado de semirruina); página 114, 8 (Maqueta realizada por alumnos sobre el proyecto a escala 1:25. Año 1995); página 115, 9 (Detalle de los deflectores en la maqueta realizada por los alumnos a escala 1:25. Año 1995); página 116, 10 (Dibujo de Manuel Casanueva durante el proceso del diseño de la construcción); página 116, 11 (Maqueta del proyecto dentro del túnel de viento. Esta prueba fue realizada en el laboratorio de la Universidad Técnica Federico Santa María. Año 1995); página 117, 12 (Dibujos y esquemas del impacto del viento en la Hospedería realizados por Manuel Casanueva. Año 1995); página 117, 13 (Detalle de los deflectores tras terminar la obra. Año 2000); página 118, 14 (Interior de la Hospedería del Errante tras la terminación del proyecto. Año 2000); página 118, 15 (Hospedería del Errante tras la terminación del proyecto. Año 2000); página 124, 1 (Berengo Gardin, Gianni, CONTRASTO (1984). Prometeo [fotografía]. Milán: Archivio Gianni Berengo Gardin, Génova: Fondazione Renzo Piano); página 125, 2 (Berengo Gardin, Gianni, CONTRASTO (1985). Ansaldo, Milán. Lo spazio interno della struttura [fotografía]. Milán: Archivio Gianni Berengo Gardin, Génova: Fondazione Renzo Piano); página 126, 3 (Renzo Piano Building Workshop (1984). Il Prometeo. Laboratorio di ricerca musicale collocato nella Chiesa di San Lorenzo a Venezia. Sezione A-A [dibujo]. Génova: Fondazione Renzo Piano); página 127, 4 (Renzo Piano Building Workshop (1984). Il Prometeo. Laboratorio di ricerca musicale collocato nella Chiesa di San Lorenzo a Venezia. Pianta primo piano [dibujo]. Génova: Fondazione Renzo Piano); página 127, 5 (Berengo Gardin, Gianni, CONTRASTO (1985). *I musicisti* [fotografía]. Milán: Archivio Gianni Berengo Gardin, Génova: Fondazione Renzo Piano); página 128, 6 (YEROLYMBOS, Yiorgis, MARKOU, Nikos (2014) Dance of the Cranes [fotografía]. Atenas: Stavros Niarchos Foundation Cultural Center); página 129, 7 (ZANON, Bruno. Empty space of Magazzino del Sale (2009) [fotografía]. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova); página 130, 8 (MARANZANO, Attilio (2009). 960-05 Vedova-Piano [fotografía]. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova); página 131, 9 (MARANZANO, Attilio (2009). 988-33 Vedova-Piano [fotografía]. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova); página 132, 10 (MARANZANO, Attilio (2009). 979-24 Vedova-Piano [fotografía]. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova); página 133, 11 (Atelier Traldi, MILÁN (2009). Pianta con il movimento delle navette [dibujo]. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova); página 133, 12 (Atelier Traldi, MILÁN (2009). Sezione longitudinale dello spazio espositivo [dibujo]. Venecia: Fondazione Emilio e Annabianca Vedova); página 134, 13 (Atelier Traldi, MILÁN (2009). Sezione trasversale H-H' [dibujo]. Imagen inédita); página 135, 14 (Atelier Traldi, MILÁN (2009). Disegno esecutivo della navetta con il binario di movimentazione appeso alla capriata [dibujo]. Imagen inédita); página 136, 15 (MORUNO-GUILLERMO, Laura (2019). Estudio de zonas de movimientos producidos por las máquinas del Prometeo y de la Fondazione Vedova. Esquemas comparativos [dibujo]. Imagen inédita).

20

• **EDITORIAL** • **ARQUITECTURA Y OTROS CORRELATOS** / ARCHITECTURE AND OTHER CORRELATES. Rosa María Añón-Abajas • **ENTRE LÍNEAS** • **MICROHISTORIAS DE ARQUITECTURA Y CINE I: LOS ARQUITECTOS EN LOS CONGRESOS CINEMATOGRAFICOS EN ESPAÑA, 1928-1931** / MICROHISTORIES OF ARCHITECTURE AND FILM I: ARCHITECTS IN FILM CONFERENCES IN SPAIN, 1928-1931. Josefina González Cubero • **ESTANCIAS.**

EL ESPACIO AMPLIADO DEL HABITAR / ROOMS. THE EXTENDED SPACE TO INHABIT. José Morales Sánchez; Sara de Giles Dubois • **ARTÍCULOS** • **FICCIONES. ARQUITECTURAS NARRATIVAS, NARRACIONES ARQUITECTÓNICAS, O EL ARQUITECTO COMO CONTADOR DE HISTORIAS** / FICTIONS. FROM NARRATIVE ARCHITECTURE TO ARCHITECTURAL NARRATIVES, TO THE ARCHITECT AS A STORYTELLER. Luis Miguel Lus Arana • **DE LA INTENCIÓN DIBUJADA A LA REALIDAD CONSTRUIDA. MIES EN WEISSENHOF SIEDLUNG** / FROM THE DRAWN INTENTION TO THE BUILT REALITY. MIES IN WEISSENHOF SIEDLUNG. Jorge Bosch Abarca • **HOUSE OF CARDS: EL "CONTINENTE" EAMES EN UNA BARAJA DE CARTAS** / HOUSE OF CARDS: THE EAMES "CONTINENT" IN A DECK OF PLAYING CARDS. Nieves Fernández Villalobos • **DE LA POESÍA A LA EXPERIMENTACIÓN: LA HOSPEDERÍA DEL ERRANTE EN CIUDAD ABIERTA** / FROM POETRY TO EXPERIMENTATION: THE HOSPEDERÍA DEL ERRANTE IN CIUDAD ABIERTA (QUINTERO, CHILE). Pablo Manuel Millán-Millán • **ARQUITECTURA Y MÁQUINAS DE MOVIMIENTO PARA EL NUEVO SIGLO. RENZO PIANO EN EL ESPACIO-EVENTO** / ARCHITECTURE AND MOVEMENT MACHINES FOR THE NEW CENTURY. RENZO PIANO IN THE EVENT-SPACE. Laura Moruno Guillermo • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS** • **FRANK LLOYD WRIGHT: EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA.** Alfonso Díaz Segura • **DANIEL MOVILLA VEGA (ED): 99 YEARS OF THE HOUSING QUESTION IN SWEDEN.** Carmen Espegel Alonso • **10 AÑOS PROMOVRIENDO LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA: LA REVISTA PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA.** Amadeo Ramos-Carranza; Rosa María Añón-Abajas; Francisco Javier Montero-Fernández; Alfonso del Pozo y Barajas; Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde; Juan José López de la Cruz; Guillemo Pavón Torrejón; Germán López Mena; Esther Mayoral Campa